

El arte, el artista, la sociedad y el patrimonio desde la hermenéutica analógica.

JUAN GRANADOS VALDÉZ

Licenciado en Filosofía. Maestro en Arte Contemporáneo y Sociedad.
Doctor en Artes. Universidad de Guanajuato: Guanajuato, Guanajuato, MX
Filiación institucional: Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ)
ORCID: 0000-0003-4020-9055
Mail contacto: juan.granados@uaq.mx

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Patrimonio-Intervenciones
**Art, the artist, society
and heritage from the
perspective of analogical
hermeneutics**
2026. Vol 19. N° 30
Páginas: 196-206
Recepción: abril 2026
Aceptación: mayo 2026

RESUMEN

Se presenta la síntesis analógica que propone Mauricio Beuchot sobre el arte y la función social del arte y del artista. El arte se define como una actividad técnica e intelectual que busca expresar la belleza. Bajo la hermenéutica analógica, la obra de arte es un icono que representa la realidad y al ser humano. Su belleza no es solo una cualidad agradable, sino una carga simbólica que conecta la cultura con la naturaleza, reconciliando al hombre con su origen y alejándolo de la angustia. El artista no es un ente aislado; es la conciencia simbólica de un pueblo. Su labor implica una tensión entre la tradición y la innovación, la cual debe resolverse de forma analógica: respetando modelos clásicos sin caer en la copia servil. Beuchot sostiene que el arte no es moralmente neutro. El artista tiene la responsabilidad ética de educar el gusto y la sensibilidad de su público, evitar el narcisismo “onanista” para crear un arte oblativo y generoso que entregue un mensaje positivo, y actuar como un puente entre la subjetividad creativa y las necesidades de sus contemporáneos. Así pues, el artista funge como un educador social que ayuda a la perfección integral del ser humano a través del goce estético y el sentido simbólico. Esto deriva en la dimensión patrimonial del arte.

Palabras clave: hermenéutica analógica, iconicidad, responsabilidad, simbolicidad, arte oblativo, patrimonio

ABSTRACT

This paper presents Mauricio Beuchot's proposed analogical synthesis of art and the social function of art and the artist. Art is defined as a technical and intellectual activity that seeks to express beauty. Under analogical hermeneutics, the work of art is an icon that represents reality and humankind. Its beauty is not merely a pleasing quality, but a symbolic charge that connects culture with nature, reconciling humanity with its origins and distancing it from anguish. The artist is not an isolated entity; they are the symbolic conscience of people. Their work involves a tension between tradition and innovation, which must be resolved analogically: respecting classical models without falling into slavish imitation. Beuchot argues that art is not morally neutral. The artist has an ethical responsibility to educate the taste and sensitivity of their audience, avoid “onanistic” narcissism in order to create self-giving and generous art that delivers a positive message, and function as a bridge between creative subjectivity and the needs of their contemporaries. Thus, the artist acts as a social educator, contributing to the holistic development of the human being through aesthetic enjoyment and symbolic meaning. This leads to the heritage dimension of art.

Keywords: analogical hermeneutics, iconicity, responsibility, symbolism, self-giving art, heritage

<https://doi.org/10.22370/margenes.2026.19.30.5737>

INTRODUCCIÓN

La finalidad del artista, al margen de la creación de belleza, cosa aún muy discutida, pero de la que se intentará dar otra idea y su justificación, se da dentro de una sociedad, lo cual conecta, desde la estética como filosofía del arte, con la ética y la filosofía política. El artista, como productor de obras de arte, se ubica en la historia y el contexto de una sociedad, una cultura y una tradición. El artista, por ende, tiene un papel en la vida de la sociedad, en tanto que la sociedad actual condiciona su quehacer, como eso que le depara al artista por ubicarse en la actual sociedad, como la función que el artista tiene en el contexto social de su *desenvolvimiento* (Beuchot, 2012, pp. 6-7).

Para este trabajo me interesa exponer la filosofía del arte de Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) para, de ella, entresacar como consecuencia la función que el artista cumple o ha de cumplir en el contexto social en el que vive, así como alguna consideración sobre la dimensión patrimonial del arte. Así pues, en primer lugar, presentaré, en líneas generales, las bases de la filosofía del arte del fundador de la hermenéutica analógica; en segundo lugar, trataré de responder a la pregunta por la función social del artista, en su conexión con la ética y la filosofía política; y, en tercer lugar, derivaré algunas ideas sobre el patrimonio artístico con base en lo anterior.

FILOSOFÍA GENERAL DEL ARTE

La estética, como área de la filosofía, *estudia* la sensibilidad, la belleza y el arte. La sensibilidad, compuesta de percepción, emoción, imaginación y entendimiento, es el *órgano* con el que se capta la belleza, cosa que desde Alexander Baumgarten (2014) se puede sostener. Esta se ha dado, no única, pero sí primordialmente, en el arte. La estética es, por eso, más amplia que la filosofía del arte. Del arte interesan a la estética las condiciones de creación y recepción, esto es, el origen de la obra de arte y el gusto para apreciarlo. También incluye la cuestión aledaña de la función social del artista. A la estética como *estudio filosófico* del arte se la ha llamado filosofía del arte. En relación con la creación de la obra de arte se trata al arte como actividad, por eso que se enfoque en el resultado, la obra de arte, y el agente o efector, el artista. De la obra hay interés por saber qué la hace arte y qué relación tiene con la belleza; y del artista, además de su perfil, digamos, psicológico, se atienden las repercusiones de este y de su trabajo en la sociedad (Beuchot, 2012, p. 39). Siguiendo el esquema propuesto por Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013), como adelantaba, presentaré la filosofía del arte que el fundador de la hermenéutica analógica desprende de su estética, atendiendo el origen técnico del arte, la belleza como sentido, la imitación que nos descubre la dialéctica

entre tradición e innovación y el carácter icónico de la obra de arte. Me parece que con esto quedará, al menos en su generalidad, dicha filosofía del arte que ahora nos mueve a reflexionar sobre la función social del arte.

[*Arte y técnica*] El arte, en Grecia, se decía y concebía como técnica. Abarcaba al escultor, al poeta, al zapatero y al carpintero. Técnica se entendía tanto como habilidad (destreza), saber-hacer y, en definición de Galeno, conjunto de reglas universales, adecuadas y útiles a un propósito establecido. Con influencia romana, la Edad Media distinguió, conservando el sentido de técnica, entre las artes serviles y las liberales, entre las que requerían esfuerzo físico y las que no. Será hasta el Renacimiento, en el marco de una discusión sobre qué más tienen en común cierto tipo de obras que se distinguen de las obras artesanales —por ejemplo, Miguel Ángel y Leonardo no aceptaron ser considerados *artífices* con el mismo rango que los artesanos—, que surgirán las bellas artes. Esta idea se reafirma en la época moderna y sobrevive hasta la actualidad, a pesar de que en esta se enfrenten lo bello y lo feo y se nieguen las diferencias entre lo artístico y lo artesanal. Después de recordar que las artes en Grecia se amparaban en alguna Musa, y que las artes amparadas no coincidían con las que después se añadieron, por más que los griegos las cultivaron, nuestro autor nos dice que:

... suelen considerarse como clasificaciones principales las siguientes: artes rítmicas, como la música y la danza; artes plásticas, como la pintura (incluido el dibujo), la escultura y la arquitectura; artes simbólicas, como la poesía y la narrativa; artes mixtas, como el teatro, el ballet, [la danza contemporánea,] la ópera y ahora el cine (Beuchot, 2012, 140).

A esta clasificación se suman hoy experiencias artísticas y estéticas en relación con las tecnologías recientes, como las genéticas y químicas, pero especialmente las informáticas o computacionales, y que han dado lugar a obras de arte varias, como las del así llamado, en general y de manera englobante para no entrar ahora en detalles, arte cibernético, en el que se ausenta la intención o propósito, por ejemplo, y no queda como producto artístico más que una combinación aleatoria. Esto, por supuesto, ha planteado cuestiones graves a la filosofía del arte, ya que, desde siempre, la intencionalidad se ha considerado esencial al arte. A reserva de la importancia de dichas cuestiones, no me detendré en ello por ahora, sino que, más bien, avanzaré en la exposición de la filosofía del arte del filósofo mexicano, ya que, quizás, al final, nos dé alguna idea para aclarar qué pasa con estas artes.

[*Arte y belleza*] El arte tiene que ver con la belleza. Se ha cuestionado, desde hace ya un buen tiempo, que el arte use solo la belleza, pues puede haber arte que sea feo. Ya desde antiguo se hacía participar lo feo en las obras artísticas, ya que, al menos en una época en la que no se renegaba de la belleza, lo feo colaboraba con esta en el todo, pues guardaba un lugar proporcional en la totalidad de la obra en la que se integraba. Y así puede seguir siendo. Lo feo, en este sentido, puede llegar a ser parte de lo bello, pero no a constituir belleza por sí solo. Su integración es proporcional, analógica. Según Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) el arte es el medio para *realizar y expresar* lo bello. La obra de arte, como cosa *sensible*, encarna la belleza ideal. Con ella se deleitan los contempladores. Lo feo, lo grotesco, incluso lo asqueroso, puede ocupar un lugar en el arte, colaborar en el efecto, en el deleite, pero en un orden proporcional. No puede darse una obra que sea toda ella fea. Algo de bello, y otras propiedades asociadas a la belleza, como lo sublime o lo gracioso, ha de tener. Heidegger (2016), en *El origen de la obra de arte*, dice, entre otras cosas, que la obra de arte es eso, porque es, también, símbolo. La carga de simbolicidad es la que la hace ser bella, agrega el filósofo mexicano, con lo cual nos da otra idea de belleza a la moderna, que desde Kant (1992), se ha reducido a ser una cualidad agradable cuyo fin está en sí mismo. La obra de arte bella lo es, porque simboliza; hace sentido, porque es símbolo. Este es un signo especial, muy rico, que se da al entendimiento por analogía, ya que se funda en cierta semejanza, aunque no sea aparente, sino oculta. Un símbolo (o icono para Ch. S. Peirce (2011)) es un signo con un poder de representación muy rico y pleno. Se mueve entre la naturaleza y la cultura. La obra de arte es bella, porque es simbólica y lo es, porque alcanza a ser símbolo, y lo consigue, porque logra tener *analogicidad* con la realidad, porque logra ser icono de la realidad en sus dimensiones natural y cultural. Aunque una obra de arte es un *producto cultural*, como todo lo artístico y lo tecnológico o técnico, tiene el poder de reflejar o representar, no de forma simple, sino compleja, lo natural. La belleza de la obra de arte radica en su poder evocador que nos conecta con la naturaleza-realidad, que es el *origen* (la procedencia) que se busca. Nos conecta con el ser del ente. Por este nos conduce al ser de ese ente y el ente de su ser, y nos conecta con ellos en armonía, nada superficial, sino profunda, y con ella, como la que desde siempre ha atraído a la humanidad de la naturaleza. El efecto es la admiración, el entusiasmo, el regocijo, porque nos reconcilia con el *origen* perdido. El arte es arte por ser símbolo del ser, un análogo de la naturaleza. La obra de arte es como el análogo cultural de lo natural¹.

[*Arte e imitación*] En el arte se da una dialéctica entre tradición y creación, entre repetición y originalidad. En las artes, es innegable, se hacen presentes la tradición y la creatividad. Ya Aristóteles (1974) notaba que las artes imitan a la naturaleza, pero no como mera copia, de alguna manera la siguen, ya que lo contrario *pervertiría* al ser humano y a la naturaleza, esto es, la *imitación* no la entendía el estagirita como copia servil, sino como un procedimiento y como una interpretación *verosímil* de la naturaleza. El artista imita, pues, a la naturaleza, en el sentido de que la interpreta, pero también *inventa*, crea. La invención artística capta lo ideal en lo real, lo esencial en lo existencial y, además, le pone su sello como persona. Inventa y ejecuta. Esto lo hace por medio de la técnica. En el arte se encuentran intelecto y técnica. El intelecto capta la belleza, como sentido, y la técnica, a las órdenes del intelecto, permite *expresar* lo captado y lo inventado. El arte no sólo imita a la naturaleza. Imita ciertos modelos, lo clásicos, hasta su independencia, según el caso. No se entienda imitación como copia servil y ciega de paradigmas. La imitación nunca es unívoca, pues es imposible de alcanzar. Incluso las falsificaciones, por perfectas que sean, no dejan de ser falsificaciones y de contener pistas de ello. Tampoco es equívoca, ya que no sería imitación, sino capricho. La imitación es, y así hay que admitirlo, analógica, lo que quiere decir que el artista se inspira en el modelo, no servilmente, sino de manera libre, viva, dinámica y transformadora. Y esto se encuentra la innovación como invención o creación. Conservación y creación son las dos fuerzas que confluyen en el artista y su quehacer, pues el artista está inserto en una tradición artística (la de su época y entorno sociocultural), pero puede trascenderla dándole un sesgo diferente, reencauzarla. Ya Gadamer (1991), en *La actualidad de lo bello*, proponía que el arte era, justamente, juego, símbolo y fiesta, y por serlo, confluían en él tradición e innovación. Ahora bien, como la imitación es analógica, puede darse según tres posibilidades, a saber, la imitación muy apegada al modelo, la muy desapegada, al punto de ser errática, y la intermedia entre apego y distanciamiento. Los buenos artistas son los que se desarrollan en esta última, dice Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013). El modelo puede ser icónico o *idólico*. Es icono cuando da al artista disciplina y libertad suficiente para trascenderlo. Es *idólico* cuando lo esclaviza. Lo malo de que pase esto último es que esta esclavitud es resentida. Y ya nos podemos imaginar qué pasa en ese caso. El artista sí debe seguir un modelo, pero no idolatrarlo, para que sea artista, y se mantenga en equilibrio entre el seguimiento y la libertad propia.

¹ Hay quienes piensan que lo mejor sería desentenderse del tradicional término de *belleza*, porque su imposible etimología y su historia y uso estorban a la comprensión de las artes, antiguas como contemporáneas. La noción que se ha propuesto que lo remplace es la de *hermosura*. *Hermoso*, como adjetivo viene de *Fermoso* y *Fermoso* de *Formoso*. Lo Formoso es lo "lleno de forma", lo que tiene *forma*, esto es, esencia, sentido. Las artes pueden dejar de ser bellas, pero no hermosas, sentenció mi amigo y maestro José Antonio Arvizu Valencia.

[*Obra de arte*] Icono significa imagen, que, por cierta semejanza con el original, lo sustituye en ciertos casos. Es como cuando se dice que alguien está en lugar de otro, que en su representación. La obra de arte es, en este sentido, un icono del artista. El artista es ser humano. La obra de arte, entonces, es, también, icono del ser humano. De acuerdo con la antropología filosófica propugnada por Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013), el ser humano es un análogo de la naturaleza y es, por ello, icono de ella. Pero también la análoga a sí mismo. Se la apropia o se acerca a ella de modo que la humaniza. Hay *iconización*. Ya Ricoeur (2001) había notado que la obra de arte es un icono del ser humano y la capacidad de este de *iconizar* la naturaleza. Interpretar, pues, la obra de arte, icono del artista y, por ende, del ser humano, consiste en encontrar, captar y saber rastrear la iconicidad. *La iconicidad humana que tiene la naturaleza [...] se da en el encuentro entre el hombre y el mundo* (Beuchot, 2012, 144). Las cosas no son sólo bellas por sí mismas, ni tampoco por la sola intervención humana. Hay un isomorfismo entre la belleza natural y la percepción humana de belleza. Las cosas ya tienen su *forma*, que es la que el ser humano capta con esa capacidad suya que es la sensibilidad. El ser humano aporta *forma* al reconfigurar la materia formada de la naturaleza con el arte. La informa, tal vez la reforma. El artista no tiene que vérselas con una materia informe que ha de informar de manera trascendente. El artista pertenece a la naturaleza (materia y forma naturales) que transforma en obra de arte. Son análogos. El ser humano es parte del *cosmos* (como orden y belleza), tomado como un todo. El ser humano es icono de la naturaleza, del universo, del cosmos, del *macrocosmos*, es, pues, un *microcosmos*. En él se incorporan, como en todo lo natural, para poner de relieve tan solo una idea, materia y forma. La relación del ser humano con la naturaleza es de tipo metonímico, porque es una relación de la parte con el todo y viceversa. Y que así sea permite a la obra de arte alcanzar la universalidad desde su singularidad. Es como ver el cuadro completo en un fragmento. Lo que el ser humano, como artista, en el mundo, entonces, es semejante a él, y por eso lo plasma en su obra. Esta analogía entre ser humano y naturaleza mueve al filósofo mexicano a vertebrarla para orientar al artista para que establezca un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo, con predominio de lo primero. Y es que, en la obra de arte, icono del artista, del ser humano, de su mundo y de la naturaleza, puede *mostrar*, dar cuenta o *enseñar* tanto lo familiar, lo usual y lo conocido de la realidad, como aquello con lo cual nos sentimos a gusto y confortados, como lo extraño, lo desconocido y hostil de la realidad, como aquello que nos repele. Cuando el ser humano se pone, solo, frente al mundo (o la naturaleza), como vieron los románticos, lo común es que como saldo sienta soledad, abandono, desprotección, desvalimiento y angustia. Esta angustia no sólo lo es frente a la nada, como dijera Heidegger (1993), sino igualmente frente al ente, o

la naturaleza, que amenaza con devorar al ser. Ese es el riesgo que descubre el artista solo ante la realidad. Y por eso, incluso, y más aún o más allá de tan sólo *representar* lo hospitalario o lo inhóspito de la naturaleza, la obra de arte puede hacernos sentir extraño y hostil lo familiar y lo usual. Pero la obra de arte, como la poesía, por ejemplo, puede rehacer hogareño al mundo, devastando su mecanismo y cubriéndolo con un simbolismo aliciente y lleno de sentido, porque conecta con el afecto, con un lenguaje de afecto, que es lo que salva de la angustia a los seres humanos. El afecto se contiene en la simbolicidad de la obra, porque los símbolos, dice el fundador de la hermenéutica analógica, surgieron como signos de afecto. Esta simbolicidad es la belleza de la obra de arte. Esta belleza celebra el amor. La belleza y el bien mueven a la voluntad y la razón. La belleza, por expansión del afecto, quita al ser humano la angustia, que es estrechez; quita la tensión y distiende el espíritu en el gozo y la plenitud. Es cierto, agrega, que la creación artística comporte angustia, pero es una angustia por la preparación, la búsqueda de inicio, la búsqueda del impulso que desate la creación. Pero crear y gustar de la belleza aleja la angustia, vuelve al mundo uno familiar, acerca la naturaleza y la hace entrañable. *La creación artística y la apreciación artística, la producción y la contemplación, la encodificación y la decodificación de lo bello son gozosas en su culmen, en su clímax; pero tienen un proceso difícil y arduo, hasta angustioso, de preparación o iniciación* (Beuchot, 2012, 146). La creación artística sobrepaja a la angustia y reconcilia. Lo mismo sucede con el disfrute.

ARTISTA, PÚBLICO Y SOCIEDAD

Para este apartado intentaré explicar las palabras que, a modo de consigna o directriz, Mauricio Beuchot lanza sobre la función social, por no decir responsabilidad, del arte y del artista. Y esas palabras son:

El artista es como la conciencia simbólica de un pueblo, es como el juicio de gusto de toda una sociedad, es el que orienta la experiencia estética, aun sin proponérselo. Por eso es irresponsable y hasta culpable el no tomar en cuenta la repercusión de sus obras. Si son honestas y cuidadosas, harán un bien; si son descuidadas, productos del capricho, de la insatisfacción o del resentimiento, provocarán daño. De hecho, toda expresión que alcanza un público tiene repercusión; no es inocua o neutral. También las obras de arte, los productos artísticos, a pesar de su aparente inocuidad, tienen un efecto en la gente. Y esto puede ser en el ámbito puramente estético, por supuesto; pero también en el ámbito moral, político y hasta antropológico, o de concepción del hombre a través de la concepción de la cultura. Por eso es tan importante ser responsable en la estética, ya que ella repercute sobre todo un pueblo (Beuchot, 2012, 152).

En lo que viene, para explicarme, y siguiendo también el esquema del filósofo mexicano, distinguiré entre público, pueblo y sociedad, para, me parece, mejor asentar por qué el arte y el artista tienen una responsabilidad con sus *receptores* (dados como público y sociedad), responsabilidad, cabe decir, artística, moral y política.

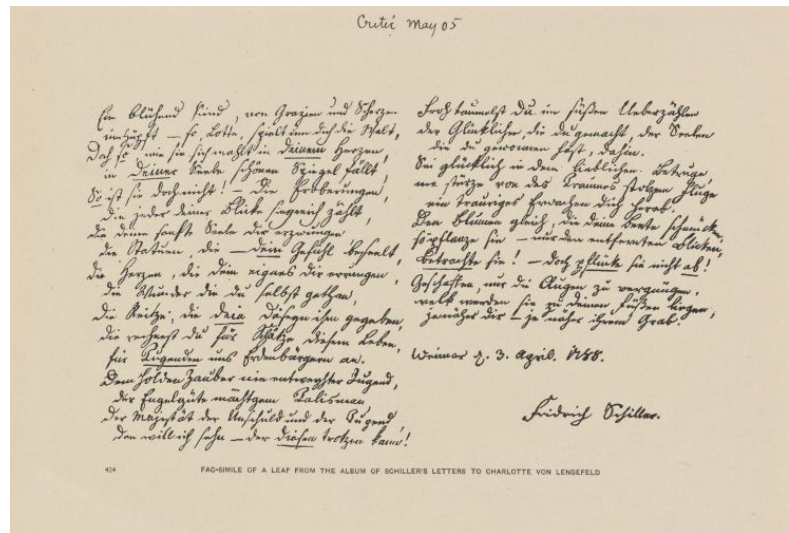
[*El público*] Ya se decía que en la creación artística hay una tensión entre la tradición y la innovación. La primera mueve a repetir; la segunda, a romper la continuidad. Esta ruptura no debería ser arbitraria, ya que, para *innovar*, es preciso asimilar primero la tradición, si no, se trataría de una innovación por la innovación misma, sin arraigo. Esto es, la innovación ha de tener límites. La creación artística, en consecuencia, tiene límites, impuestos por la naturaleza y la adecuación a su tiempo y sus contemporáneos. Es decir, si el arte es, más que expresión, comunicación, no puede no tomar en cuenta a sus destinatarios, en una palabra, a su público. “Tomar en cuenta” no significa que el artista y las artes pierdan su libertad creativa, sino que quiere decir adaptarse o adecuarse lo más posible a ellos, a los receptores contemporáneos. En caso de que no sea así, se corre el riesgo de una incomprensión, de la que sería, el artista, culpable. Es frecuente que el artista se queje de que no se lo comprende, que se sienta póstumo, y se duela de ello. Pero la culpa es suya, ya que no ha sabido adaptarse al público que le es contemporáneo. Pero no sólo eso. Al público, a la gente, también ha de exigírsele que se supere y salga de su deficiente o pobre gusto o formación estética. El gusto se educa, lo sabemos. Es una dinámica tensa esta de la aproximación entre el artista y el público. Más aún, como es muy probable que la gente esté más desvalida y desprovista para realizar el acercamiento, toca al artista servir más, renunciar a ser *demasiado* original para que realice, conjuntamente, una educación estética de sus contemporáneos. El artista, en el ámbito artístico, es icono de la gente, porque es, ampliamente, icono de sus coetáneos. Por ello es por lo que la tensión entre tradición e innovación, solo se resolvería analógicamente.

Tratar unívocamente la tradición imposibilita la creación. Tratarla equívocamente, deja sin asideros. Hay que tratarla analógicamente, esto es, garantizando la semejanza en medio de las diferencias. Lo mismo pasa con la creatividad. No puede ser unívoca, porque rompería con todos los moldes. Tampoco puede ser equívoca, porque no se sabría cómo despegarse de los modelos. Ha de ser analógica, en parte fiel a los paradigmas, pero libre, incluso con predominio de la libertad. El artista, pues, es responsable de sí mismo, de su obra, de su tradición y de su público. A todo ello ha de responder como les *corresponde*. Está llamado, como obligación y reto, a no traicionarse, a no traicionar su arte, en la línea de la creatividad y libertad artísticas, pero tampoco a su tradición, a sus asideros y arraigo, y a sus destinatarios, a su público. Tiene, diríase, una función educativa con este. Y consigo, tiene que cumplir con la liberación de su creatividad, como culmen de su proceso artístico.

[*La moralidad del arte*] No se puede negar la presencia de la moral en el arte. El artista tiende a analizar y criticar la moral establecida y trata de exponer, con su obra, las nuevas situaciones morales de su tiempo. Por ello, se ha llegado a distinguir entre una moral institucional y una exploratoria en el arte. La primera, normalmente, impone la moralidad vigente. La segunda trata de describir nuevas experiencias en el ámbito moral. Para un artista se da más la segunda que la primera. Esta la reconocemos en el arte de propaganda, por ejemplo. Así pues, contra quienes opinan lo contrario, ni el artista ni su arte son neutros moralmente. Ahora bien, lo común es que la moral *propugnada* por el arte sea una descriptiva y no una prescriptiva, aunque *El teatro como institución moral* (1784), de Schiller, conocido por sus *Cartas para la educación estética de la humanidad* (Schiller, 2018), sea ejemplo de una moral de prescripción. La novela *Werther* (1774) de Goethe es, en contra, un ejemplo de una moral de descripción, ya que en ella *supo dibujar el ánimo desengañado y suicida de los románticos que surgían* (Beuchot, 2012, 149).



>> Imagen 1. Retrato de Friedrich Schiller, de Anton Graff, circa 1686-1791. Museo de Dresden Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:1788_Graff_Friedrich_Schiller_anagoria.JPG



>> Imagen 2. Facsímil de una hoja del álbum Cartas de Schiller a Charlotte von Lengefeld. Fuente: <https://notocarpofavor.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/letters-to-charlotte-von-lengerfeld1.jpg>



>> Imagen 3. Placa autocroma de François-Charles Baude que recrea la muerte del Werther, personaje de la obra homónima de Goethe. Roger-Viollet / Aurimages Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/werther-y-moda-suicidio-por-amor_14021



>> Imagen 4. Óleo sobre lienzo, del pintor Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, año 1787. 164cm x 206cm. Ubicado en Instituto Stadel, Fráncfort, Alemania. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Goethe_en_la_campi%C3%B1a_romana

En el arte se da, con preeminencia, una moral descriptiva, sí, pero también tiene una carga prescriptiva, o por lo menos de señalamiento, pues, como se puede constatar en la historia, el arte marca, o ha marcado, el camino a muchas personas, tal como sucedió con *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire. En esta misma línea, desde el esquema freudiano del arte o la creación artística como proyección, cabe distinguir un arte procreativo y otro onanista. Es distinto *crear* desde una u otra intención. Hay artistas que son individualistas, brillantes, innovadores, pero cuya creatividad se disuelve en un juego de disfrute de sí mismo, sin que haya intención de dar o entregar nada a los demás. Hay artistas, en cambio, que hacen de su arte un regalo, un don, una donación. No se quedan en lo arbitrario. Trascienden, sobrepujan, remontan y llegan a los demás, entregándose a los otros. Lo que sólo se juega, se desperdicia irresponsablemente. Lo oblato, lo dado generosamente, es icono del ser en su generosidad y que se difunde en los entes y derrama *belleza* en todo. Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) dice que de lo que se trata es de hacer arte con juego y trabajo, *no como mero juego, como mero divertimento, encerrado en uno mismo, egoísta y narciso, solipsista y —a la postre— suicida, sino arte oblato, generoso, que piense en los demás, en dejar un mensaje positivo para los otros* (Beuchot, 2012, 150). Ya Iris Murdoch (2001), en su libro *La soberanía del bien*, argumentaba que el arte es una técnica para descubrir la realidad y que el buen arte es un ejercicio de desasimiento del *ego*, lo cual conecta con lo oblato del arte que defiende Beuchot. El artista ha de superar el mero ser brillante del narcisista, por el ser excelente. Y de esta manera, sin ser la obra del artista un arte moralizante, tomaría en cuenta la ética y tendría contenidos éticos. Es falso, reiteramos, que el arte sea moralmente neutro, como falso es decir que la ciencia lo sea. La relación entre arte y moral es evidente. El artista tiene *responsabilidades*, compromisos; lo mueven valores. Es cierto que sucede que muchos artistas, amparados en esa idea falsa de neutralidad, hacen, sin querer, arte inmoral, lo cual, si se ve de cerca, no es menos una postura moral, incluso moralista, pero de signo transgresor.



>> Imagen 5. Charles Baudelaire photographed por Etienne Carjat c1866. Fuente: <https://www.theguardian.com/books/2016/may/11/flowers-of-evil-charles-baudelaire-review-essence-genius>

La perversión es inmoral, esto es, moralista, pero en sentido inverso, ya que promueve valores y comportamientos, incluso si el artista no es consciente de ello. El artista no se puede quedar en lo “interesante”, ha de acceder al nivel de la ética. No se trata, dice Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013), de que se haga arte moralizante, sino de moralizar el arte, porque es *autorrefutante* pretender, afirmar y afianzarse en que el arte nada tiene que ver con la moral, pues esta máxima, que el arte no tiene que ver con la moral, es ya una actitud o una postura moral en sí misma, respecto a la moral y, por ende, el arte sí tiene que ver con la moral. Entonces, si no puede desentender el arte de la moral y al arte también atañe la moral, el arte puede inclinar a lo mejor y a lo peor moralmente. Pero como nos ha enseñado el recurso del arte como propaganda, el arte es, aunque choque la idea, más un medio que un fin. El fin es la perfección integral del ser humano. Así pues, el goce estético, derivado de la *recepción* artística, debería ayudar a conducir al ser humano a su fin o, por lo menos, no estorbarlo.

[*La sociedad*] El artista, aunque cumple un rol social, no siempre lo tiene claro. El artista una vez padece de hambre, otras, es exaltado. Platón limitó, en su *República*, su rol e, incluso, expulsó a los poetas. Los marxistas notaron cómo el capitalismo menoscabó el trabajo del artista, igual a como se lo ha relegado en las épocas científicista y tecnocrática. Los románticos concibieron al artista como un sacerdote, un profeta y un rey, o todo junto. Se lo vio como filósofo, consejero de autoridades y rector del pueblo. También el capitalismo y la técnica afectan la función social del artista (Benjamin, 2003). Contra estos extremos Mauricio Beuchot (2008; 2011; 2012, 2013) propone una función social del artista, más modesta que la romántica y más noble que la platónica-científicista. El artista es, dice, parte de la conciencia de la sociedad a la que pertenece. No es un adorno inútil ni un dios, pero sí puede ser la manifestación más sutil de una cultura en un momento. En la historia se descubre que el artista ha fungido de educador. Educa artística o estéticamente y esto ya es loable, porque educa el gusto del pueblo. Pero ha hecho más que sólo eso. Ahora bien, esta educación hay que entenderla no como la entrega de contenidos representaciones, sin rumbo o actitud. El artista está más del lado del sentido que del de la referencia.

LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Desde la teoría analógica del arte de Mauricio Beuchot, basada en la hermenéutica analógica (Beuchot, 2019), se puede derivar una noción, asimismo, analógica de patrimonio, pues aplicaría, con sus diferencias, pero de manera semejante, a aquello que desde hace tiempo se llama, justamente, así, *patrimonio*. En este sentido se propone entenderlo como el conjunto de obras, prácticas y expresiones simbólicas en las que una comunidad se reconoce y por las que, ella misma, conserva, transmite e interpreta su sentido. Tres consideraciones se desprenden de esta propuesta: las artes devienen patrimonio; como con estas, la mejor comprensión de este ha de ser analógica; y, tan sólo vista su conservación, esta no sería rígida ni se lo destruiría.

[*Artes y patrimonio*] Las artes, además de su función social, llegan a constituirse en *patrimonio* de un pueblo. La obra de arte es, como se ha dicho, icono (o símbolo). Representa la realidad humana y natural. Reconcilia al ser humano con su origen. Otorga sentido a la experiencia. Comporta sentido. Lo mismo puede decirse del patrimonio, aunque en sentido más amplio. De hecho, lo que una sociedad llama patrimonio es aquello en lo que encuentra expresión de su identidad cultural. Cuando determinadas obras, prácticas o expresiones artísticas condensan la historia y los símbolos de un grupo, justamente, sucede que las artes devienen en patrimonio. De haber sido el resultado de la producción de un individuo, se convierten en memoria cultural compartida. Por esto, algunas obras de arte permanecen y se resguardan socialmente. Su conservación, porque son portadoras de sentido, no se debe, pues, a su antigüedad, su precio o su prestigio, sino a que son símbolos que interpelan aún a una comunidad.

[*Comprensión analógica del patrimonio*] El patrimonio (artístico y, por analogía, todo) implica una tensión semejante a la que se da entre tradición e innovación en el arte. Su comprensión puede decantarse, por un lado, hacia una univocista, es decir, hacia una que promueva una conservación rígida y *museificante*; hacia una que inmovilice las obras y las tradiciones; hacia una que las trate como reliquias intocables y desligadas de la vida actual. Por otro lado, puede tenderse hacia una interpretación equivocista del patrimonio, es decir, hacia una que disuelva toda continuidad histórica; hacia una que permita transformarlo arbitrariamente hasta vaciarlo de identidad. Ambos extremos son insostenibles. Hay que evitar los extremos. El patrimonio (todo y el de las artes) pide conservación, pero, también, reinterpretación; pide continuidad, pero, igualmente, actualización. Se trata de preservar el sentido, pero sin impedir el despliegue vital de los nuevos contextos históricos y culturales. Si se acepta que las artes son patrimonio, porque son memoria cultural de un pueblo, ha de admitirse que no sólo las obras arquitectónicas, pictóricas o escultóricas, funcionan

como tal. También son patrimonio las prácticas simbólicas por las que una comunidad expresa y transmite su visión del mundo, como hacen las danzas, llamadas folclóricas, y las cocinas regionales y nacionales, entre otras más. Todas las expresiones culturales participan, a su manera, de esta condición patrimonial, puesto que configuran una sensibilidad que se comparte. Analógicamente, el patrimonio no sólo consiste, pues, en objetos materiales que pueden conservarse en archivos o museos, sino también en las prácticas vivas que producen sentido y articulan la memoria de los grupos. En esto caben las prácticas artísticas, con sus saberes y sus técnicas.



>> Imagen 6. Danza del Sol, indios Shoshone en Fort Hall, 1925. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Danza_folcl%C3%B3rica#/media/Archivo:Fort_Hall_Reservation._Shoshone_Indian_Sun_Dance_-_NARA_-_298649.tif

[*Compromiso con el patrimonio*] El patrimonio, como cuestión, no puede reducirse a un problema técnico o jurídico. Implica, también, responsabilidad ética y cultural. Así como el artista tiene una responsabilidad con su público, también la sociedad, por no decir la humanidad, tiene una responsabilidad con aquello que ha de conservar, transmitir o abandonar. La destrucción, la banalización comercial o la reducción a mercancía turística del patrimonio representan una pérdida simbólica grave que debilita la capacidad de reconocerse históricamente a las comunidades. El patrimonio, desde la perspectiva analógica y artística expuesta, no debe absolutizarse ni

disolverse, sino que ha de interpretarse proporcionalmente para, a la vez, conservar su identidad y mantenerse abierto a resignificaciones. Así debe ser, porque el patrimonio es la mediación y la conexión (analógicas) entre el pasado y el presente, entre la memoria y la innovación, entre la identidad y la transformación de una comunidad. Las artes como patrimonio, así como todo otro patrimonio, expresan la experiencia humana de un lugar y una época determinados, es cierto, no obstante, que también mantienen viva la posibilidad simbólica de que una comunidad siga interpretándose y reconciliándose consigo misma.

BALANCE

La estética se ocupa, pues, del arte, pero no sólo de él. Como filosofía del arte le interesan las condiciones de creación y recepción. El arte es plural, esto es, hay artes. Se distinguen de los oficios y sus productos, así como de los productos industriales. Recurren a materiales y técnicas adecuadas y útiles a sus propósitos. Se clasifican y enlistan varias artes desde hace tiempo y se han sumado otras que se sirven de las tecnologías más actuales. A pesar de que, sobre todo las artes plásticas, o más ampliamente, visuales, han cuestionado la pertinencia de depender de la belleza para ser artes, la belleza, en su sentido de sentido simbólico o forma, es ineludible para las artes en general, ya que es por ese medio que consigue interconectar las varias dimensiones de la realidad y la obra de arte. Por eso, para Mauricio Beuchot, también es rescatable la noción de imitación, pero en su significación analógica, ya que no se trata de que las artes sean copias de nada, pero tampoco caprichos personales. Incluso si lo fueran la copia no dejaría de ser cierto capricho artístico y el capricho personal no dejaría de partir de algo y de incluirlo. Así que asumiendo que las artes crean, lo hacen como *recreando*, tanto en el sentido etimológico de volver a hacer como en el sentido popular de disfrutar haciéndolo. De esta manera la obra se afianza en lo que de todos modos es, a saber, icono del artista. Y como este es humano, la obra es icono del ser humano. Y como este es icono de la naturaleza e iconiza a la naturaleza a sí mismo, la obra de arte es, también, icono de ella y del modo como el ser humano se inserta en ella. La obra de arte *simboliza*, iconiza o representa, más allá de las cuitas personales del artista, la experiencia afectiva universal humana ante el mundo, que puede oscilar entre la familiaridad y la extrañeza, entre la angustia y el amor como sentimiento de gratuidad.

El artista tiene una responsabilidad con sus receptores, con su público y la sociedad de su tiempo. Por ello, de acuerdo con Mauricio Beuchot, ha de buscar equilibrar el apego a la tradición y su creatividad, ya que ni se trata de que se traicione, esto es, traicione su libertad creativa, pero, y tampoco, que se ensimisme y escude en que no es comprendido. Ha de tender puentes para que el público, podemos decir, se eduque. Y esos puentes encuentran base en el seguimiento de la tradición, de los clásicos. Ahora bien, es falso que el arte nada tenga que ver con la moral. Esta postura es ya una postura moral. Y quienes la siguen hacen arte inmoral, o moralmente perverso, promoviendo valores y comportamientos que impiden, o estorban, que el ser humano alcance su realización. No se trata, dice Mauricio Beuchot, que el arte sea moralizante, sino que sea responsable y, para quienes sólo lo contemplamos, lo moralicemos, ya que, como medio, lleva en él la promoción, la propagación, de valores y comportamientos que, éticamente, pueden ser valorados o reprobados. El artista tiene un papel en la sociedad. No es mero adorno ni

un dios sutil. Su rol consiste en ser conciencia del pueblo y, como tal, educador. Educa el gusto de la gente y, también, su *sensibilidad*, esto es, su capacidad para darse cuenta del mundo que le toca. Desde que yo era docente de la licenciatura en Artes Visuales, me parecía que los artistas nos enseñaban a ver, o nos movían a ver de nuevo, a poner atención en aquello que o no se veía o ya no se veía. Los artistas de otras áreas harán lo mismo, nos *enseñan*, esto es, nos señalan el “en” y el “hacia” dónde dirigir nuestra sensibilidad y en ello *captar* no sólo las representaciones, sino el sentido de estas.

El artista posee una responsabilidad moral y política ineludible hacia su sociedad, por lo que su obra nunca es neutral. Esto se debe a que el arte funciona como un proceso de comunicación y no solo de expresión personal. Al ser el artista la conciencia simbólica de un pueblo, sus creaciones orientan la experiencia estética y el gusto de los demás. Si el artista se encierra en un narcisismo onanista o caprichoso, falla en su deber de entrega; en cambio, si su arte es oblativo o generoso, contribuye al perfeccionamiento del ser humano. Negar la relación entre arte y moral es, en sí misma, una postura moral que a menudo deriva en un arte transgresor o perjudicial, como se vio. A partir de esta lectura analógica se invita al artista a equilibrar la innovación con la tradición para no ser culpable de la incomprensión de su público. Por ende, la función del artista trasciende, se piensa, el simple adorno estético para convertirse en un papel educador que debe buscar, de manera responsable, la reconciliación del hombre con su realidad y su cultura.

Las artes, como patrimonio vivo, educan la sensibilidad, preservan la identidad cultural y mantienen abierta la posibilidad de reconciliación del ser humano con su comunidad, su historia y su mundo. En este sentido el patrimonio, artístico o no, aunque específicamente el artístico, puede comprenderse como la conservación histórica de los símbolos por los cuales una comunidad se interpreta a sí misma. Las obras, las prácticas y las expresiones artísticas llegan a ser patrimonio no sólo por su antigüedad o valor material, sino porque continúan produciendo sentido y articulando la memoria colectiva. Hay que evitar, por ende, la conservación rígida y la reinterpretación arbitraria del patrimonio. Su conservación ha de suponer un equilibrio entre continuidad e innovación.

REFERENCIAS

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Gredos.
- Baumgarten, A. G. (2014). *Estética breve*. Excursus-CIF.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Beuchot, M. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2011). *Manual de filosofía*. San Pablo.
- Beuchot, M. (2012). *Belleza y analogía: Una introducción a la estética*. San Pablo.
- Beuchot, M. (2013). *El arte y su símbolo*. Calygrama.
- Beuchot, M. (2019). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. La Oficina Ediciones.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores.
- Murdoch, I. (2001). *La soberanía del bien*. Caparrós Editores.
- Peirce, C. S. (2011). El icono, el índice y el símbolo (S. Barrena, Trad.). En *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. 2, pp. 274–308). Universidad de Navarra.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta-Cristiandad.
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.