UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN FILOSOFIA

T E S I S

Alma y creación: arte e inteligencia artificial. Una aproximación aristotélica

Que para obtener el título de:
Licenciado en Filosofía

Presenta:
Dante Yael Bahena Hernández

Asesora:
Dra. Marcela Venebra Muñoz

Toluca, Estado de México
Septiembre, 2026

Contenido

Introducción 1
Capítulo I: La Inteligencia Artificial como problema filosófico 14
1.1 Primera definición de IA: Ente secundario Subordinado al Humano 22
1.2 Causa Formal (*εἰδική*) 28
1.3 Causa material (ὑλικὴ) 38
1.4 Causa Eficiente (αἰτία) 41
Capítulo II: Sobre la creación artística y la posibilidad de la creación de la IA 45
2.1 Causa Final (τέλος) 47
2.2 Del acto creador artístico 52
2.3 Sobre el juicio de valor del arte y los fines últimos 74
2.4 Posibilidad de la creación artística de la IA 84
Capítulo III: Sobre la Ética y la Inteligencia Artificial 92
3.1 Deliberación y elección racional (*προαίρεσις*) 95
3.2 La noción de justicia (*δικαιοσύνη*) y su relación con la IA 104
3.3 Los fines últimos (*τέλος*) en la acción ética y la IA 110
Conclusiones 114
Bibliografía 119

Partiendo del supuesto de que el saber es una de las cosas más valiosas y dignas de estima y que ciertos saberes son superiores a otros bien por su rigor bien por ocuparse de objetos mejores y más admirables, por uno y otro motivo deberíamos con justicia colocar entre las primeras la investigación en torno al alma. Mas aún, parece que el conocimiento de ésta contribuye notablemente al conjunto del saber y muy especialmente al que se refiere a la Naturaleza: el alma es, en efecto, como el principio de los animales. Aristóteles- De Anima I,1. 402a.

Introducción

Hayao Miyazaki de los fundadores del Studio Ghibli — de las compañías de animación más reconocidas en el mundo— al ver una animación realizada por Inteligencia Artificial afirmó: "Creo que es un insulto a la vida misma"[1], Miyazaki es un artista, un animador de origen japonés quien ha dedicado gran parte de su vida al arte, específicamente en el ámbito del dibujo y la animación. Que una figura tan importante en el arte como lo es Miyazaki tome una postura como esta respecto a la inserción de la IA en el arte deja vislumbrar ciertos aspectos de la raíz del problema.

"Por mucho tiempo la única voz solitaria que insistió en su relevancia para cuestiones pertenecientes al campo de la Inteligencia Artificial y las ciencias cognitivas fue Hubert Dreyfus (1967, 1972, 1992). Pero esta situación ha cambiado"[2] al ser un problema que se considera de alto impacto en la vida humana:

> La Inteligencia Artificial está transformando nuestro mundo, desde la apertura de nuevas áreas de investigación científica y la optimización de las redes de energía […]
>
> Sin embargo, aunque existe un enorme potencial para el bien, si no se gobierna, los beneficios de la IA podrían limitarse a solo un puñado de Estados, empresas y particulares

[1] C. Martell, "¡Sin alma! Hayao Miyazaki advierte que la IA está poniendo en peligro el arte y nuestra humanidad", *Cultura Colectiva* (Ciudad de México), 2025.

[2] Shaun Gallagher y Dan Zahavi, *La mente fenomenológica*, trad. Marta Jorba (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 26.

> pioneros; y en un esfuerzo por mitigar estos riesgos, el informe propone varias recomendaciones para establecer un marco de gobernanza mundial de la IA.[3]

Como lo señalan la Organización Naciones Unidas, es necesaria una intervención temprana para la regulación y distribución de la IA, de lo contrario podría desatar una crisis global pues "en palabras del presidente ruso Vladimir Putin, «quien lidere en Inteligencia Artificial dominará el mundo»." [4], ya que pone en juego no solo el uso de una herramienta sino, las relaciones humanas, sus actividades, y el mismo concepto de vida, creación, inteligencia, mente[5], humanidad y naturaleza. Es por eso por lo que esta investigación se enfoca en la relación entre vida y creación en el contexto contemporáneo y en relación con los usos estéticos de la IA, además de cuestionar si es que usar la IA en el arte le hace perder cierto sentido de formación al humano, es decir, si tomamos al arte (*techne*, *τέχνη*) como una actividad que da sentido al hacer humano, pues gracias a esta se logra el dominio de la virtud que Aristóteles tanto enfatizaba como necesaria para la felicidad (*eudaimonía*, *εὐδαιμονία*). Al abandonar esta actividad y hacerla meramente mecánica poco o nada de sentido le quedaría.

Si es que el uso de la IA demerita el acto creador humano como deja ver Miyazaki: "Quien crea estas cosas no tiene ni idea de lo que es el dolor. Estoy totalmente asqueado. Si de verdad quieren crear cosas espeluznantes, pueden hacerlo. Yo nunca desearía incorporar esta tecnología a mi trabajo."[6] Puesto que parece que la creación de arte no depende únicamente de un ser que "intelige" sino que requiere una experiencia o un cúmulo de estas que forman el carácter y que proveen de sentido a la vida misma, es decir, el cómo vivir orienta —no determina— al sujeto sintiente y pensante a crear para poder seguir viviendo, le da un sentido. Vivir incita a crear y crear a vivir, pero si delegamos este acto de creación a

[3] Naciones Unidas, "ONU: La regulación mundial de la IA es necesaria", Noticias ONU, 2024, https://news.un.org/es/story/2024/09/1532891.

[4] Yuk Hui, *Fragmentar el futuro*, trad. Tadeo Lima (Buenos Aires: Caja Negra, 2020), 42-43.

[5] Los orígenes de la IA los podemos remontar al intento de reproducción de la mente humana a partir de lógica y matemáticas, sin embargo, son las ciencias cognitivas las cuales han tomado delantera en este campo, "Qué es la mente y cómo funciona son actualmente temas de muchos debates complejos que abarcan una serie de disciplinas: psicología, ciencia del cerebro, inteligencia artificial, filosofía de la mente, disciplinas que pertenecen a lo que en general se denomina ciencias cognitivas. La naturaleza interdisciplinar de estos debates no es una coincidencia. Más bien viene exigida por el hecho de que ninguna disciplina particular puede hacer plena justicia a la complejidad de los temas en cuestión." Gallagher y Zahavi, *La mente fenomenológica*, 21.

[6] L. Cárdenas, "'Nos acercamos al fin de los tiempos': Declaración de Hayao Miyazaki sobre IA resurge en redes sociales", Cultura Colectiva, 2025.

un “algo” un “ente”, una “herramienta” o un “posible agente” sin alma[7], sin la capacidad de vivir, sentir o inteligir se pierde la capacidad intelectual y peor aún “nos acercamos al fin de los tiempos. Los humanos estamos perdiendo la fe en nosotros mismos, el mundo va en mala dirección”[8]. Puesto que ya ni siquiera nos esforzamos por crear, simplificamos la creación: se busca producir, no se busca crear arte como fin perfecto[9] o en otras palabras por sí mismo, se busca tener un producto comercializable desarraigado de su entorno, carente de la experiencia vital del sujeto y es así como:

> […]el pensamiento estético —según Hui — solo aporta un "valor agregado" al consumismo y se somete fácilmente a la lógica de la sustitución por las máquinas, Conduce a un empobrecimiento de la sensibilidad y la razón reduciendo todo a "experiencia", la cual es totalmente insuficiente para indagar el papel del arte.[10]

Históricamente el arte ha sido, el escenario del acto humano de libertad por excelencia. En el Renacimiento, figuras como Leonardo da Vinci no solo perfeccionaron la técnica, sino que situaron al hombre en el centro, el arte nos liberó de la tutela de Dios. Esta emancipación nos dejó "a la deriva", pero fue una deriva fértil; una libertad donde el ser humano, reconoció que podía crear y transformar por sí mismo.

Posteriormente, el Romanticismo surgió como respuesta a la frialdad de la razón técnica. Tras la Ilustración, el artista dejó de querer dominar la naturaleza para convertirse en su admirador y traductor. El arte romántico fue el refugio de la sensibilidad muestra de que nuestra finitud y nuestras pasiones son lo que nos otorga una identidad y un sentido. Hoy, nos enfrentamos a una nueva ruptura. La Inteligencia Artificial pretende "librarnos" del esfuerzo humano, de la subjetividad y del error, para convertir a la creación de arte en un medio y no

[7] El alma como concepto ha sido investigado y tematizado ampliamente: diversas tradiciones religiosas han concebido el alma como algo más que una entidad natural. La mayoría de las religiones atribuyen al alma un origen divino o trascendental, vinculándola a un plano espiritual por ejemplo “En la cultura hebrea bíblica se habla de *neshamah* (soplo), de *nepheš* (aliento) y de *ruach* (soplo vital). En el relato bíblico se habla de la *insufflatio* divina como animación del cuerpo y, al mismo tiempo, creación del hombre en cuanto individuo.”[7] (Luca Vanzago (2011), *Breve Historia del Alma,* trad. María Julia De Ruschi, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, p. 20.) Esta perspectiva confiere al alma un propósito más allá de la existencia terrenal, conectándola con lo divino y estableciendo una base para la búsqueda espiritual y la preparación para una vida después de la muerte. La inmortalidad del alma es a menudo un elemento central en estas creencias, ofreciendo consuelo y significado en la idea de una existencia continua. Por lo que cuando hago referencia al alma, no hablo de una perspectiva divina o religiosa del alma, sino a la perspectiva aristotélica.

[8] Cárdenas, "‘Nos acercamos al fin de los tiempos’".

[9] véase en 2.1 Causa Final (τέλος)

[10] Yuk Hui, *Arte y cosmotécnica*, trad. Maximiliano Gonnet (Buenos Aires: Caja Negra, 2025), 302.

tomarla como lo que es, un fin. Nos disociamos tanto del crear, y aceleramos que incluso simplificamos tanto el proceso que acabamos antes de siquiera iniciar[11]. Y, como no es novedad, este problema no ha surgido de la nada: el disociarnos del crear es la consecuencia de asumir que la conciencia y sus productos son objetivables, calculables y computables.

Fueron estas corrientes las que, en su afán de cientificidad, despojaron a la subjetividad de su carácter encarnado. Por un lado, la tradición analítica y la lógica proposicional redujeron el lenguaje y el pensamiento a estructuras formales y variables calculables e incluso afirman que; "Una máquina puede manejar información; puede calcular, concluir y elegir; puede realizar operaciones razonables con información. Una máquina, por tanto, puede pensar ".[12]

Por otro, el psicologismo intentó equiparar la conciencia a meros hechos empíricos observables. Finalmente, el funcionalismo de la filosofía de la mente terminó por disociar la forma de la materia, argumentando que los estados mentales son meras funciones computacionales independientes de quién o qué las procese. Al sentar la premisa de que todo acto mental —incluida la creatividad— no es más que el procesamiento algorítmico de un conjunto finito de datos, legitimaron la ilusión de que una máquina puede sustituir el acto creador.

Podríamos partir de la filosofía analítica, de la filosofía de la mente y de los enfoques psicologistas que, desde el siglo pasado, han intentado reducir la mente y la conciencia a meros hechos, a objetos de las neurociencias, a la lógica proposicional o al funcionalismo[13], Si bien estas objetivaciones son metodológicamente válidas y adecuadas para la descripción de ciertas partes del fenómeno, caen en una ingenuidad objetivista si se pretende que con ellas se conoce la mente en su totalidad.

[11] "Las máquinas pueden aprender a pintar como un humano, con la ventaja de que recuerdan todos los patrones y los aplican con más variación que los humanos. Todas las combinaciones ya están siempre presentes en décimas de segundos. Es posible utilizar TensorFlow, un software de aprendizaje automático de acceso abierto, para transformar cualquier imagen al estilo de Cézanne o Klee, y es posible entrenar a un robot para que pinte las pinceladas que alguna vez distinguieron a los impresionistas. En estos casos, toda pintura ya está terminada antes de ser pintada, en la medida en que el lienzo ya está calculado como un conjunto finito de posibilidades." *Ibíd*., 256.

[12] Sara Degli-Esposti, *La ética de la inteligencia artificial* (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2023), 15.

[13] "La definición filosófica de funcionalismo, por ejemplo, es importante para explicar el modelo computacional de modo que se puede aplicar tanto a la inteligencia natural como a la artificial." Gallagher y Zahavi, *La mente fenomenológica*, 25.

Esta ingenuidad consiste, precisamente, en su ciego reduccionismo metodológico, pues si se sigue al extremo es imposible captar el fenómeno originario porque toman el medio con el cual describen la cosa como si fuera la cosa misma. Tomemos un ejemplo: existen fórmulas matemáticas exactas para describir la espiral de una caracola, pero esa fórmula no es la caracola; del mismo modo, podemos contabilizar la métrica de un poema, o identificar ciertas pasiones o tendencias neuropsicológicas en quien lo escribe, pero el poema jamás será equivalente a su métrica ni a las tendencias de acción de su autor.

Al confundir el modelo descriptivo con aquello que se pretende explicar, surgen reduccionismos problemáticos. Un claro ejemplo de este reduccionismo es Nick Bostrom, quien afirma:

> Dentro de tu cráneo está la cosa que lee. Esa cosa, el cerebro humano, tiene algunas capacidades de las que carecen los cerebros de otros animales. Es debido a estas capacidades distintivas que nuestra especie ocupa una posición dominante sobre el planeta. Otros animales tienen músculos más fuertes o garras más afiladas, pero nosotros tenemos cerebros más inteligentes. Nuestra modesta ventaja en inteligencia general nos ha llevado a desarrollar lenguaje, tecnología y una compleja organización social. La ventaja ha ido aumentando con el paso del tiempo, ya que cada generación se ha basado en los logros de sus predecesores.[14]

Bostrom quien pone a la mente, la conciencia y la inteligencia cómo un desarrollo neuronal, y erra al suponer al mundo como simple y calculable en su totalidad. Además, del gran problema que plantea al afirmar al humano como el "dominante sobre el planeta" únicamente por poseer inteligencia, como si el lenguaje y la técnica legitimara la subyugación de la naturaleza a nuestros intereses. He ahí otra parte del problema: el tomar a la naturaleza como una especie de mecanismo en el cual todo lo que hace o tiene nos puede ser de provecho, es decir, mirar a la naturaleza como un objeto y pasar por alto que esta naturaleza por sí misma posee un principio de movimiento interno y causas no subordinadas al humano.

Ahora bien, si subsumir a la naturaleza ya parecía problemático, la situación se vuelve aún más grave cuando se cae en la cuenta de que el humano forma parte de esta naturaleza —no solo en su conciencia, sino también en su cuerpo pues es unidad—. En este punto, ya no solo se plantea un mero uso de la IA, sino su integración al cuerpo y a la vida misma del ser humano; es decir, un escenario donde la tecnología ya no es solo una creación humana, sino que busca sustituirlo para dar paso al transhumano:

[14]Nick Bostrom, *Super Inteligencia*, trad. Marcos Alonso (España: Tell Editorial, 2016), 18.

> Las corrientes psicológicas más recientes han insistido en reconocer el vínculo entre mente y cuerpo, muy en la línea de Merleau-Ponty. La tecnología actual tiene tres frentes: la economía, la biotecnología y la IA. Es un paso natural dotar de cuerpo a las máquinas mediante la manipulación biológica. Los biocyborgs no tomarán nuestros cuerpos humanos, sino algún tejido vivo diseñado, probablemente capaz de sentir. Esto garantizaría la capacidad de leer el entorno natural. Con sensibilidad, comprensión y un entorno, ¿podría llamarse sujeto a esta quimera?[15]

Sin embargo, todas estas parten de supuestos que podemos demostrar o desmentir, solo con el conocimiento de sus causas. Es necesario ir a aquello más elemental, a sus causas, sus principios y los conceptos de donde parte todo esto, pues de no ser así corremos el riesgo de partir de supuestos erróneos que nos llevarán a resultados catastróficos, como asumir la naturaleza como una especie de maquina regida por un algoritmo[16], que puede ser simplificada en formulas lógicas-matemáticas. Concebir al mundo como un mundo mecánico o cibernético.[17] Lo que lleva a una errónea comprensión sobre fines y a su vez la mala conducción de los medios, que terminan en instrumentalización o una vana simplificación que lleva a un supuesto control del mundo, así Yuk Hui advierte:

> Desde el desarrollo del mecanicismo de Descartes hasta la homeostasis del pionero de la cibernética W. Ross Ashby. pasando por la neurociencia y la biotecnología actuales, los filósofos y científicos llevan mucho tiempo tratando de entender qué es lo humano, pero también de hacer de la existencia humana un conjunto axiomático de principios fundamentales. El progreso científico y tecnológico que ha traído aparejados nuevos conocimientos de la naturaleza también ha suscitado nuevos deseos de hacer el mundo predecible y transparente, calculable y controlable.[18]

Es la mala comprensión de las causas, la que ha orillado a la ciencia, la tecnología y la filosofía a suponer que la naturaleza, el mundo, el alma, la sensibilidad y la inteligencia pueden ser calculables, es decir que con unidades de medida podemos crear y recrear cualquier cosa, por muy compleja que sea solo en busca de una utilidad. Allí yacen otros de problemas, como la suposición de que todo se hace por una utilidad. En este utilitarismo

[15] A. Romero Contreras y M. Burgos Martínez, "Técnica, individuación y mediación...", *Acta Mexicana de Fenomenología*, no. 7 (2025): 176, https://actamexicanadefenomenologia.uaemex.mx/article/view/28785.

[16] "La palabra algoritmo se refiere a un método paso a paso para resolver un problema en lenguaje natural o escribiendo un programa de computadora que implemente el procedimiento […]. Por ejemplo, el algoritmo de Euclides es un método para encontrar el máximo común divisor de dos números A y B […]. Este algoritmo se puede transcribir en un lenguaje de programación para ser ejecutado en un ordenador […]." A. García Flores, "Algoritmos fundamentales" (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2022), 1.

[17] "Aunque rara vez se lo escucha en la disciplina de la informática actual, el término "cibernética" presta su aura a la inteligencia artificial, que se basa absolutamente en el paradigma identificado por la cibernética" Hui, *Arte y cosmotécnica*, 254.

[18] *Ibíd*., 251.

simplificamos la naturaleza y el alma a través de algoritmos, y con estos algoritmos creamos maquinas que simplifican el acto creador, reduciendo así la razón y la sensibilidad, es decir simplificamos y esgrimimos todo hasta a nosotros mismos, a tal grado que:

> […] la cibernética, el ser humano y el mundo pasan a ser entendidos como una unidad mantenida por bucles de retroalimentación. Sin embargo, este bucle de retroalimentación crea un mundo cerrado de inputs y outputs, de demanda y oferta, que se realizan por y en el mundo industrial. Este mundo basado en una cibernética reduccionista está condenado a ser un mundo cerrado.[19]

Un mundo cerrado y determinado por una inteligencia algorítmica, que desemboca en una pérdida de sentido, si es que hubiese alguno. Aceptar sin más ser determinados por una IA, por ejemplo, en cuanto el gusto se refiere, mediante algoritmos es posible condicionar a las personas a apreciar más determinados géneros musicales que otros, tal es el caso de algoritmos como los que usa YouTube, Spotify y demás plataformas de *streaming*. Que suelen mostrar a los usuarios cierta música, aquella por la que el autor pago promociones o que sea más adecuada a cierto orden político y moral. Otro ejemplo de estos algoritmos es el de Facebook en las elecciones de Estados Unidos. Es otra forma de la perdida de autonomía, tal vez ya no sea el oráculo o dios ahora sería la IA subordinada al estado y peor aún al capital. Es por eso por lo que irradia la necesidad de un sentido o una finalidad autoimpuesta, que bien puede ser y ha sido el arte, que en su contingencia nos da cierto grado de libertad, la cual hemos banalizado a tal grado de desconocer sus causas primeras y últimas, únicamente instrumentalizándolo.

Para Aristóteles, el alma (*ψυχή*) actúa como la forma que actualiza la razón humana, siendo el motor de toda actividad productiva. Bajo esta premisa, la causa y principio del humano, del arte —y por lo tanto de la Inteligencia Artificial— es el alma. Es precisamente esta articulación parte de lo que pretendemos demostrar en esta investigación, así como las dependencias entre estos, las implicaciones metafísicas y éticas que conllevan y cómo nos sitúan en la vida. Pues el alma remite a la naturaleza, y al articularse como naturaleza creadora humana, la potencia interior se exterioriza para dar paso al arte, la tecnología y demás.

He sostenido que la creación y el alma remiten de manera inmediata a la pregunta por la naturaleza humana, ya que el ser humano no solo vive, sino que se define esencialmente

[19] *Ibíd*., 254.

por su capacidad de actualizar sus potencias a través de la producción técnica. Esta afirmación se fundamenta en la concepción aristotélica de que el alma es el principio que otorga a cada ser su función específica (*ergon*), vinculando indisolublemente nuestra capacidad técnica con nuestra esencia vital.

En *Acerca del alma* I, 1, el estagirita señala que el alma es principio de vida y, por tanto, de aquellas operaciones que distinguen a los seres vivos de lo inerte. Esta distinción se clarifica en Física II, 1, donde Aristóteles separa lo que existe por naturaleza de lo que es producto del arte:

> De las cosas que existen, unas existen por naturaleza, otras por otras causas; por naturaleza [existen] los animales y sus partes [...] mientras que las cosas producidas por el arte, como una cama o un vestido [...] no poseen en sí mismas el principio de su producción[20]

De aquí podemos deducir que: todo lo que es por naturaleza posee en sí mismo un principio interno de movimiento y reposo. En los vivientes, este principio es el alma, responsable de funciones como la nutrición, el crecimiento, la sensación y, en el caso del ser humano, la intelección y la deliberación. El arte, en cambio, no es naturaleza ni surge por naturaleza: carece de un principio interno propio y depende siempre de una causa externa, entre estos productos del arte también encontramos a la IA.

La producción artística remite de manera necesaria al alma humana como principio vivo y racional, pero exige distinguir sus funciones: si bien el alma es principio de movimiento en su instancia vegetativa y sensitiva, la creación solo emerge en el plano del *nous*, lo concretamente humano. Porque crear implica comprender un fin, deliberar sobre los medios y actualizar una forma en la materia; operaciones imposibles sin la intelección y la voluntad que caracterizan al *logos*. Por ello, en la filosofía aristotélica no hay una separación radical entre vivir y crear, sentir y pensar: la creación artística es la expresión máxima de una condición vital que, al poseer razón, supera el mero mecanicismo. Desde la perspectiva aristotélica el arte no brota de la materia ni de la técnica por sí mismas, sino del alma que, al conocer y deliberar, transforma lo que es por naturaleza conforme a un fin elegido.

Entonces, si ahora entendemos que ser alma —entendida no como una posesión externa, sino como la *entelequia* o forma sustancial que constituye y actualiza al cuerpo,

[20] Aristóteles, *Física*, trad. Guillermo R. de Echandía (Barcelona: RBA Coleccionables, 2014), II, 1, 192b 8-15 (pág. 43).

superando así la trampa del dualismo— es la condición necesaria para crear; y que el estudio del alma implica un conocimiento de la naturaleza humana, y que no hay creación sin emoción, sensibilidad, pasión o razón, cabe preguntarnos: ¿La Inteligencia Artificial puede crear? ¿Tiene alma? ¿Siente? ¿Razona? ¿Intelige? ¿Acaso posee la misma potencia creadora que el humano o solo imita una parte?

Que se introduzca la IA en un terreno tan humano como el arte puede implicar consecuencias severas, ya sea que la tomemos como a un ser independiente o una herramienta, ambas tienen implicaciones ontológicas, epistemológicas y éticas. El propio concepto de "Inteligencia Artificial" implica que se puede crear una inteligencia y que no es una facultad natural. Una inteligencia recreada a partir del reduccionismo matemático y lógico, una inteligencia sin pasión o sensación es peligrosa pues aparenta un intento de eliminar la subjetividad en busca del "progreso", un progreso para el que los medios no importan. Si el arte es el ejercicio por excelencia de la elección humana y la IA puede replicarlo, entonces no existe frontera lógica que le impida ejercer esa misma capacidad de elección en la estrategia bélica[21]; la diferencia entre un pincel y un misil sería, para la máquina, puramente algorítmica.

Es este reduccionismo de la naturaleza y la conciencia a algoritmos, a lo calculable y lo computable lo que nos ha traído hasta aquí. Al asumir que la conciencia puede explicarse mediante algoritmos, es también asumir que puede ser replicada, optimizada y, finalmente, utilizada como una herramienta de guerra. De ahí que Yuk Hui señale de forma precisa: "La Inteligencia Artificial, en la medida en que es artificial, es propensa a la mutación, lo cual significa que conlleva la posibilidad de desviarse de todas las normas.[22]"

La Inteligencia Artificial no comparte con nosotros una biología o una esencia natural; es un constructo técnico que carece de instintos o experiencias sensoriales propias. Esto la convierte en un "otro" verdaderamente artificial, una creación que solo puede operar en virtud de las características que nosotros, los humanos, hemos diseñado en ella, por lo menos es lo que se pretende. Por esta razón, compararnos con la Inteligencia Artificial permite

[21] Francisco Kovacic González, "La inteligencia artificial al servicio de la guerra: el uso de Claude en los ataques de EE. UU. contra Venezuela e Irán", El Destape, 2026, https://www.eldestapeweb.com/internacionales/inteligencia-artificial/la-inteligencia-artificial-al-servicio-de-la-guerra-el-uso-de-claude-en-los-ataques-de-ee-uu-contra-venezuela-e-iran-2026310202049.

[22] Hui, *Arte y cosmotécnica*, 255.

comprender mejor lo que entendemos por inteligencia ya que lo que observamos en ella no es el resultado de una evolución biológica, sino de una construcción conceptual e intencional.

El fin de esta comparación tiene un doble propósito; el primero es metodológico, pues tomamos como referencia una capacidad o potencia humana y a partir de esta hacemos analogías y examinamos si es que la IA logra imitar la naturaleza humana o la naturaleza del alma. El segundo es en cierto aspecto la continuación de la investigación de la naturaleza humana mediante su creación y la pretensión de auto imitación. Partir de las causas aristotélicas es necesario porque las neurociencias contemporáneas han operado bajo un reduccionismo que solo reconoce la causa material —el cerebro/el hardware— y la causa formal —los algoritmos/el pensamiento lógico—, ignorando la causa final y la causa eficiente. Al despojar al organismo de su *telos* (causa final) y de su principio intrínseco de movimiento (causa eficiente), se reduce al ser humano a un autómata complejo cuya "mente" es tratada como un software sobre un soporte físico. Es como si se utilizara a Aristóteles solo para legitimar el diseño tecnológico, vaciándolo de su dimensión vital: sin causa eficiente, se pierde la agencia del agente[23]; sin causa final, el acto de crear carece de sentido, convirtiendo la inteligencia en un mero procesamiento de datos. Esta amputación sistémica de su causalidad es la que nos obliga a retomar la integridad del pensamiento aristotélico para comprender qué es, realmente, lo que estamos intentando replicar.

¿Por qué alma y creación? La relación entre ambas es intrínseca y necesaria. Toda creación humana, ya sea artística, técnica o de cualquier otra índole, encuentra su origen y posibilidad en el alma. En el pensamiento aristotélico, el alma es el principio vital y la fuente de todas las capacidades humanas, incluidas las intelectuales y creativas solo si tomamos como cierta la siguiente afirmación: “el alma—según Aristóteles — es el principio de todas estas facultades y se define por ellas: facultad nutritiva, sensitiva, discursiva y movimiento”[24]. Es el alma la que dota al ser humano de las facultades de imaginación, intelecto y sensibilidad, que son indispensables para concebir y materializar cualquier obra.

[23] El término agente, derivado del latín *agere* (actuar), ha sufrido un desplazamiento semántico crítico. Mientras que en la tradición aristotélica —nuestra fuente de referencia— el agente es aquel que posee el principio del movimiento en sí mismo, la ciencia contemporánea ha vaciado el término, atribuyéndoselo a sistemas algorítmicos que carecen de tal principio y que, por tanto, actúan como meros pacientes de instrucciones externas.

[24] Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez (Barcelona: RBA Coleccionables, 2014), II, 2, 413b (pág. 330)

El alma no solo es el principio que posibilita la percepción, es también la fuente de inspiración y juicio, conectando lo sensible con lo inteligible. En la técnica, el alma opera como el principio que permite la deliberación, la planificación y la ejecución de obras que transforman la naturaleza. Incluso en los actos más cotidianos, la creación humana refleja las capacidades propias del alma racional: abstraer, conceptualizar y plasmar ideas en realidades concretas. Por tanto, abordar la creación humana sin considerar al alma sería incompleto, pues esta es el fundamento que permite la superación de la mera materia hacia los conceptos y las obras. En la relación entre alma y creación, encontramos el origen de las capacidades humanas —puesto que toda producción técnica es, en el fondo, una extensión de la estructura racional y sensitiva de la *ψυχή*— y también una vía para comprendernos como seres racionales, capaces de captar el sentido y forma al mundo que nos rodea.

Si el ser humano —concebido por Aristóteles y por buena parte de la tradición filosófica como un ente dotado de inteligencia y racionalidad— es superado en ciertos ámbitos que se han considerado constitutivos de lo racional por la Inteligencia Artificial, entonces se impone una pregunta ineludible: ¿cuál es su lugar en el mundo y dónde queda su diferencia específica? Y, si este otro ente también es capaz de crear, entonces "esta pregunta, iba más profundo ¿Qué es lo que hace a un ser, ser un ser humano?"[25]

El pensamiento aristotélico, al concebir el alma como principio de las facultades y de la orientación finalista del actuar, ofrece un marco para indagar tanto las capacidades humanas como los límites ontológicos de las creaciones de nuestra propia inteligencia y si es posible deslindarse de estas. La investigación sobre la Inteligencia Artificial necesita una interrogación por su naturaleza o esencia, en contraste con la del ser humano. Precisamente por ello, el análisis desemboca necesariamente en la ética: solo desde ella es posible examinar las potencias anímicas, la voluntad y la deliberación práctica, es decir, aquello que constituye al ser humano como ente *teleológico*, de ahí la ferviente insistencia de Aristóteles de hacer hincapié en las facultades del alma en la *Ética a Nicómaco.*

Así, la pregunta por si la IA puede poseer voluntad o elegir deliberativamente es una cuestión ontológica y ética a la vez, pues de su resolución depende determinar si la IA tiene un *telos* propio o si permanece como un artefacto cuya finalidad le es siempre impuesta desde la racionalidad humana. Asumir que la Inteligencia Artificial puede crear de forma

[25] Jorge Drexler, "¿Hay alguien A.I.?", en Taracá (2026), Spotify.

independiente implicaría atribuirle, al menos implícitamente, capacidades como la deliberación, el razonamiento, la intelección y la acción en sentido propio.

> Y, yendo aún más allá, un buen número de tecnocientíficos aseguraron que acabaremos con la enfermedad, la vejez y la muerte. Que, incorporando valores morales a las máquinas, como el amor, la compasión y la solidaridad, crearemos una nueva especie superior a la humana conocida. Un mundo de paz y felicidad, que pondrá fin al reinado del Homo sapiens, a la época del Antropoceno, marcada por las guerras y la depredación de la naturaleza.[26]

Esta atribución resulta problemática, pues no solo confunde la ejecución de operaciones con la posesión de facultades anímicas, sino que además desplaza al ser humano tanto ontológica como éticamente, deteriorando su diferencia específica como agente racional y moral. Es decir, si seguimos esta lógica de atribuirle los valores morales a lo producido por el humano y no al humano, siguiendo a Sara Degli-Esposti cabe plantearse la siguiente pregunta "¿Podemos considerar a Oppenheimer moralmente responsable de la bomba atómica por no haber rechazado participar en su creación?".[27] Si bien, los objetos en el mundo pueden ser utilizadas de maneras infinitas, por ejemplo, podemos usar rocas para construir, arrojar, levantar, matar, etc. No por eso la roca es mala y debe tener una responsabilidad moral, en otras palabras ¿Qué parámetros tenemos para juzgar el valor moral de la acción sobre un objeto? ¿La finalidad de su creación? ¿Quién la crea? ¿Los medios para su creación? Si alguien usa una piedra para asesinar ¿Quién tiene la responsabilidad, la pierda, el sujeto, la naturaleza? ¿Y si usa un cuchillo para pan, una bomba atómica o de alguna forma usa una IA? Es evidente que la responsabilidad moral cae sobre el humano.

Al diluir la centralidad humana en la atribución de fines, responsabilidad y sentido del actuar, se abre la puerta a una serie de consecuencias teóricas y prácticas de alto riesgo. Imaginemos un dron militar autónomo que identifica a una persona como "amenaza" y la elimina sin que ningún ser humano intervenga en la decisión final. Si se acepta que la Inteligencia Artificial decide, entonces nadie responde por esa muerte: no el soldado, no el comandante. Sin embargo, la IA no puede asumir la responsabilidad, ni justificar el fin por el cual mata.

---

[26] Adela Cortina, *¿Ética o ideología de la inteligencia artificial? El eclipse de la razón comunicativa en una sociedad tecnologizada* (Barcelona: Paidós, 2024), 7.

[27] Sara Degli-Esposti, *La ética de la inteligencia artificial*, 77.

Para responder a estas cuestiones, la presente investigación se estructura en tres secciones que siguen el hilo ontológico, gnoseológico y ético delineado a lo largo de esta introducción. En el primer capítulo, se aborda la Inteligencia Artificial desde una perspectiva gnoseológica y antropológica, interrogando la posibilidad misma del conocimiento en estos sistemas a partir del concepto aristotélico de alma (*ψυχή*) como principio del conocer. El segundo capítulo se centra en la cuestión de la creación artística en la Inteligencia Artificial, examinando si dicha producción puede entenderse como creación en sentido propio o si permanece en el ámbito de la *techne*, en contraste con el *nous* humano. Finalmente, el tercer capítulo desarrolla las implicaciones éticas de la Inteligencia Artificial, atendiendo al problema de la finalidad, la deliberación y la responsabilidad, retomando así la pregunta inicial por el lugar del ser humano frente a sus propias creaciones técnicas.

Cabe aclarar que la presente reflexión se centra preponderantemente en las artes plásticas, visuales y musicales. Disciplinas como el cine, la arquitectura y la danza quedan excluidas de este análisis porque cada una desvía el enfoque de lo que realmente nos interesa indagar: la arquitectura responde fundamentalmente a una función de utilidad y espacio habitable; el cine es un arte colectivo y multimedia que mezcla demasiados lenguajes a la vez; y la danza depende por completo de la presencia corporal y el movimiento orgánico en vivo. Dejar de lado estas disciplinas nos permite acotar y precisar con mayor claridad el estudio de la *poiesis* y la *mímesis* frente a la Inteligencia Artificial, concentrándonos estrictamente en los terrenos donde el acto de creación se cruza de forma directa con la materia, la forma y el alma.

Antes de adentrarnos en la argumentación central, resulta imperativo deslindar el sentido originario de nuestros conceptos rectores y el lugar estructural que ocuparán en esta investigación. En el Capítulo I, abordaremos el alma racional humana no como un ente separado de la materia, sino estrictamente como la forma sustancial (*entelequia*) que actualiza las potencias del cuerpo natural, distinguiendo así la inteligencia viva de la mera estructura algorítmica. En el Capítulo II, profundizaremos en la distinción entre la *techne* —como el saber productivo que imita o prolonga la naturaleza— y la *poiesis* —el acto técnico de producción orientado a un fin externo al agente—, demostrando que este es el ámbito exclusivo donde opera la Inteligencia Artificial al simular la creación artística. Finalmente, en el Capítulo III, analizaremos la *praxis*, esto es, la acción moral y deliberativa cuyo fin

reside en la acción misma, la cual exige la guía irreemplazable de la *phronesis* (prudencia) para la toma de decisiones y la orientación ética frente a la tecnología. Es bajo este andamiaje conceptual aristotélico que se desarrollará nuestra indagación.

Capítulo I: La Inteligencia Artificial como problema filosófico

¿Podemos considerar a la Inteligencia Artificial como verdaderamente "inteligente", en el sentido de que no solo aprende y realiza tareas de manera 'autónoma', sino que también intelige? Si fuese así, ¿podríamos afirmar, bajo un marco aristotélico, que la Inteligencia Artificial posee algún tipo de *alma* como principio de movimiento y conocimiento?

La Inteligencia Artificial, como creación humana, conlleva diversas connotaciones y supuestos metafísicos que, con frecuencia, se asumen sin cuestionamiento alguno. Tal es el caso de este supuesto, según el cual se considera que la Inteligencia Artificial "es" inteligente:

> La Inteligencia Artificial (IA)es definida por la Association for the Advancement of Artificial Intelligence (AAAI) como "la comprensión científica de los mecanismos que subyacen al pensamiento y la conducta inteligente, y su encarnación en máquinas; es decir, la capacidad para razonar por parte de un agente que no está vivo en un sentido convencional, al cual le ha sido conferida dicha capacidad por seres humanos. Además de razonar, estos dispositivos son – potencialmente – capaces de desarrollar otras actividades tradicionalmente consideradas como humanas[28].

Como si fuera una inteligencia en el mismo sentido que el ser humano, y como si la categoría de *inteligencia* fuera unívoca. Esta confusión lleva a otorgar a la máquina una condición de ser que no posee, olvidando que su operación no implica conciencia ni intelección.

De igual modo, opera un supuesto epistemológico, al reducir la mente, el conocimiento a información y suponer que la acumulación de datos equivale al acto de

[28] Santiago Cuéllar Rodríguez, "Epistemología y ontología en ciencia: el reto de la inteligencia artificial", *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia* (2023): 382.

inteligir[29]. Esta idea, heredada, de las ciencias cognitivas y la filosofía analítica[30] ignora la dimensión vivida del conocimiento humano —el juicio, la intuición, la experiencia concreta— que no puede ser reducido a formulas y algoritmos. Ser racional en la filosofía aristotélica implica poseer *logos*, es decir, la capacidad de aprehender lo universal, comprender fines y orientar la acción mediante deliberación y elección. Esta racionalidad se despliega tanto en el orden teórico, cuyo fin es la verdad, como en el práctico, donde la prudencia *(phronesis*, φρόνησις) integra razón y deseo en la elección de lo bueno en situaciones contingentes. Por ello, una acción es propiamente racional cuando el sujeto comprende y asume el fin que la orienta, actuando conforme a una teleología inteligida y no por mera casualidad, de esto podemos encontrar coherencia con en análisis que Aristóteles hace sobre la deliberación:

> Deliberamos, entonces, sobre lo que está en nuestro poder y es realizable, y eso es lo que resta por mencionar. En efecto, se consideran como causas la naturaleza, la necesidad y el azar, la inteligencia y todo lo que depende del hombre. Y todos los hombres deliberan sobre lo que ellos mismos pueden hacer. Sobre los conocimientos exactos y suficientes no hay deliberación, por ejemplo, sobre las letras (pues no vacilamos sobre cómo hay que escribirlas); pero, en cambio, deliberamos sobre lo que se hace por nuestra intervención, aunque no siempre de la misma manera, por ejemplo, sobre las cuestiones médicas o de negocios, y sobre la navegación más que sobre la gimnasia, en la medida en que la primera es menos precisa, y sobre el resto de la misma manera, pero sobre las artes más que sobre las ciencias, porque vacilamos más sobre aquéllas.[31]

A saber, la IA no vacila, pues no tiene un algo en su poder, no puede hacer por sí misma. Su producción se mueve en el ámbito de los conocimientos exactos: los números y letras. A ello se suma un supuesto antropológico, que sostiene que la Inteligencia Artificial puede sustituir al ser humano en sus funciones racionales o incluso morales. Dicha creencia

[29] La aprehensión inmediata de las formas universales por el intelecto en acto (*νοῦς*), distinción que separa radicalmente la *ἐπιστήμη* de la mera experiencia (*ἐμπειρία*). *Cfr.* Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 4–6,

[30] "De momento basta señalar que la ciencia tiende a adoptar una visión naturalista, de modo que, cuando finalmente se produjo la revolución cognitivista, esto es, cuando la psicología empezó a estar bajo la influencia de teorías computacionales de la mente en los años cincuenta y sesenta, y cuando el estudio interdisciplinar de la mente conocido como ciencia cognitiva empezó a emerger, el enfoque filosófico que parecía más en consonancia con la ciencia era la filosofía analítica de la mente[…] La lógica y el análisis lógico juegan un papel esencial en el modelo computacional. Aún más importante, sin embargo, fue que la filosofía de la mente contribuyó con fundamentaciones teóricas importantes y análisis conceptuales a la emergencia de las ciencias de la mente. La definición filosófica de funcionalismo, por ejemplo, es importante para explicar el modelo computacional de modo que se puede aplicar tanto a la inteligencia natural como a la artificial […]El funcionalismo nos hizo creer que la cognición se podía instanciar en un programa de ordenador descorporizado, o «cerebro en-una-cubeta», y que la corporización no añadía nada a la mente." Gallagher y Zahavi, *La mente fenomenológica*, 25.

[31] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, trad. Julio Pallí Bonet (Barcelona: RBA Coleccionables, 2023), III, 3 (pág. 67).

descansa en una visión mecanicista del hombre, como si su racionalidad fuera un algoritmo más complejo.[32] Donde una vez más encontramos a las ciencias cognitivas y al empirismo.

Finalmente, encontramos un supuesto teleológico, según el cual el desarrollo de la tecnología se concibe como un proceso inevitable o "natural" del desarrollo humano, en donde encontramos corrientes interdisciplinares como el transhumanismo, y, la cosmotecnica[33] que plantea lo siguiente: "la tecnología es un universal antropológico; puede ser entendida como exteriorización de la memoria y liberación de los órganos, tal como lo han formulado antropólogos y filósofos de la tecnología."[34] Siguiendo a Yuk Hui que a su vez sigue una línea cosmopolita trazada por Kant en plena modernidad plantea a la cosmotecnica como una superación del naturalismo — entendemos por naturalismo cuando "la naturaleza es vista como fuente de contingencia a causa de su "debilidad de concepto" y por consiguiente tiene que ser superada por la lógica"[35] —, al suponer a la técnica como un fenómeno ya inscrito en la teleología de la naturaleza y por tanto del humano. Esta idea invierte el orden aristotélico, pues ya no es el humano que orienta la técnica hacia el *telos* humano, ahora es la técnica la que orienta la acción humana, de ahí que la técnica determine el contenido y forma del arte, claro, pensando en el supuesto arte hecho por la IA.

Entonces, tenemos por un lado a los analíticos y cognitivistas que siguen un naturalismo, de los cuales ya hemos mencionado sus riesgos. Y por otro lado a quienes pretenden separarse del naturalismo, que, sin embargo, le imponen teleologías tecnológicas al humano. Es decir, si asumimos la técnica como un mero desarrollo natural no dependiente de la voluntad humana, todo aquello derivado de esta tecnología queda sin un humano que responda por sus efectos, pues no es un acto volitivo sino un efecto de mera causalidad mecánica. Y, si, por otro lado, si asumimos la técnica, —principalmente el arte— como una determinación natural, le quitamos su carácter único, sería como decir que estamos

[32] "Quizá el resultado más importante de tales trabajos había sido familiarizar a la comunidad investigadora con dos de las ideas fundamentales delo que ahora se llama «Ciencia cognitiva»: que los estados mentales son típicamente representacionales y que los procesos mentales son típicamente computacionales. LDP fue ante todo un intento de integrar y elaborar estas dos. Ideas; de aceptarlas literalmente y con toda seriedad como base para una teoría de la mente cognitiva." J. A. Fodor*, El lenguaje del pensamiento*, trad. J. E. García-Albea (Madrid: Alianza Editorial, 1984), 19.

[33] "es la unificación del cosmos y lo moral por medio de actividades técnicas, pertenezcan estas al ámbito de los oficios o del arte" Hui, *Fragmentar el futuro*, 56-57.

[34] *Ibíd*., 44.

[35] *Ibíd*., 53.

condenados a hacer arte y dejaría de importar su contenido, siempre y cuando la finalidad se cumpla, lo cual también ya es un problema.

Dado que "sólo creemos conocer una cosa cuando conocemos sus primeras causas y sus primeros principios"[36] es necesaria la indagación sobre los principios de la Inteligencia Artificial, de no ser así se corre el riesgo de asumir supuestos erróneos. Esta práctica —la de asumir tales supuestos sin un examen riguroso— suele derivar en interpretaciones antiéticas y en un enfoque teórico deficiente respecto a los fenómenos que dicha tecnología nos presenta que desemboca en una ética que no ha de hacer nada más que errar al considerar a los artefactos como personas[37], considerándolas como maquinas autónomas con capacidades deliberativas, en otras palabras, como si la IA pudiera pensar, elegir y crear. De ahí el revuelo entre artistas por mostrar su superioridad técnica sobre una IA. Lo que igual es un error, pues le adjudican a la IA facultades que no posee, Simondon lo expresa así:

> Un hombre cultivado no se permitiría hablar de objetos o de personajes pintados sobre una tela como de verdaderas realidades que tienen una interioridad, una voluntad buena o mala. Este mismo hombre habla sin embargo de máquinas que amenazan al hombre como si atribuyera a esos objetos un alma y una existencia separada, autónoma, que le confiere el uso de sentimientos e intenciones contra el hombre.[38]

Tomaremos como referencia el siguiente silogismo, que es en cierto aspecto reduccionista, empero, es este mismo reduccionismo el cual nos ayudara a comprender donde radica el problema.

Toda creación orientada por fines comprendidos y elegidos por el propio sujeto presupone intelección y voluntad, potencias propias del alma racional. El arte es una acción orientada a fines; pues la obra artística procede de un sujeto que comprende, delibera y elige

[36] Aristóteles, *Física*, I, 1, 184a (pág. 11).

[37] "Los investigadores de ética de máquinas están de acuerdo en que cualquier agente moral artificial sería un **agente ético implícito**, capaz de llevar a cabo su propósito previsto de una manera segura y responsable pero no necesariamente capaz de extender el razonamiento moral a situaciones novedosas" y "Así, el Parlamento Europeo entendió que sería necesario crear una personalidad jurídica específica para los robots, de modo que al menos los más complejos y con mayor autonomía **puedan ser considerados personas electrónicas** con derechos y obligaciones específicos, incluida la obligación de reparar los daños que puedan causar; la personalidad electrónico se aplicaría a los supuestos en que los robots puedan tomar decisiones autónomas inteligentes o interactuar con terceros de forma independiente" Nicolás Mario Grandi, "¿Puede la Inteligencia Artificial ser un nuevo sujeto de derecho?", *SID — Simposio Argentino de Informática y Derecho (JAIO)* (2017): 56–57.

[38] Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007), 32.

el fin de su producción. Por lo tanto, la creación artística presupone la posesión de alma racional.

Dado que el silogismo establece que toda creación orientada a fines presupone intelección y voluntad, el análisis debe comenzar por la capacidad de intelegir. Solo esclareciendo si un sujeto puede comprender y asumir fines como tales es posible determinar si su producción puede calificarse como creación en sentido propio. Este punto es de suma importancia pues, frente a la Inteligencia Artificial, cuya operatividad debe ser examinada primero en el nivel de la intelección y no en el de los resultados que produce. Una vez delimitada esta capacidad, el análisis puede avanzar hacia la creación como actualización de dichas potencias y, finalmente, hacia su dimensión ética, en la medida en que la elección de fines y medios remite a la deliberación práctica y a la responsabilidad del agente.

El pensamiento aristotélico permite abordar el fenómeno estudiado desde una articulación precisa entre ontología, conocimiento y acción. La distinción entre los diversos modos de causalidad, así como entre producción técnica, acción racional y procesos naturales, tiene un marco conceptual adecuado para esclarecer el alcance y los límites de determinadas formas de "hacer" en la época contemporánea. Categorías como acto y potencia, causa final, intelección y deliberación conservan su capacidad explicativa en la medida en que permiten pensar la orientación al fin y la racionalidad de la acción sin reducirlas a esquemas puramente funcionales.

El alma, entendida como principio de vida y de operación, permite dar cuenta de aquellas potencias —intelección y deliberación— sin las cuales no puede hablarse de acción racional propiamente dicha. La creación, en consecuencia, no se reduce a una producción técnica orientada por fines externos, sino que expresa la actualización de dichas potencias en actos guiados por fines comprendidos y asumidos por el propio sujeto. De este modo, la articulación entre alma y creación permite precisar la diferencia entre una actividad racional, en la que el fin es aprehendido como fin, y una operatividad instrumental, en la que el fin permanece ajeno a quien ejecuta la acción.

El análisis se desarrollará a través del esquema de las causas porque en Aristóteles no es posible comprender plenamente un fenómeno si no se atiende a los principios que lo hacen ser lo que es. La consideración exclusiva de los efectos o de los modos de operación resulta insuficiente cuando se trata de esclarecer la diferencia entre acción racional, producción

técnica y procesos naturales, de ahí la reiterada critica a los cognitivistas. El recurso a las causas —material, formal, eficiente y final— permite situar cada fenómeno en su orden propio, atendiendo tanto a su estructura como a su orientación. A partir del análisis de las cuatro causas aristotélicas, podemos deducir la siguiente interpretación: Su causa eficiente es el sujeto racional humano, quien imprime en la materia la forma y el fin del artefacto. Su causa material es la naturaleza misma, actualizada en sus potencialidades mediante el trabajo técnico. Su causa formal puede entenderse como una suerte de alma artificial, es decir, el principio operativo que organiza y da unidad a sus procesos, aunque sin poseer vida ni autoconciencia.

Los puntos principales que se tematizarán en este capítulo son:

1. **Causa formal:** Analizaré cómo la racionalidad humana, específicamente su dimensión intelectual o *noética*, se convierte en modelo para la estructura y funcionamiento de la Inteligencia Artificial.
2. **Causa material:** Aquí nos remitimos a la distinción entre naturaleza (*Φύσις*) y artificialidad, considerando cómo la Inteligencia Artificial depende de un sustrato material distinto del natural.
3. **Causa eficiente de la Inteligencia Artificial:** Esta cuestión se vincula con el ámbito antropológico, ya que el ser humano, como creador, actúa como causa eficiente de esta artificialidad.

Uno de los conceptos fundamentales sobre los que se articula la presente investigación es el de alma aristotélica. En consecuencia, el análisis se iniciará con su esclarecimiento, de acuerdo con el esquema argumentativo planteado anteriormente. En la obra de Aristóteles, el alma humana se distingue en diversas partes según sus funciones, distinciones que aparecen principalmente en *Acerca del alma* y en la *Ética a Nicómaco.*

Dentro del alma racional, Aristóteles distingue entre dos dimensiones del intelecto (νοῦς): el *νοῦς ποιητικός* (intelecto agente) y el *νοῦς παθητικός* (intelecto paciente). Respecto al primero, el filólogo Ingemar Düring aclara que la nomenclatura tradicional no es estrictamente aristotélica, sino derivada de su función:

> Para el nivel diverso y superior del pensamiento Aristóteles mismo no emplea la expresión nous poiētikos, pero este sentido está implícito en la descripción "hace todo", *panta poiei*. En ningún otro momento habla en esta forma de la función del espíritu. Por ello, ante todo hemos de atenernos estrictamente a lo que él mismo dice en este capítulo. Aquí compara la actividad del nous poiētikos con el modo como el arte se conduce con su material.[39]

Por otro lado, en cuanto al *νοῦς παθητικός*, el mismo autor precisa que su naturaleza no debe entenderse como mera inactividad, sino como una receptividad atada a la finitud del cuerpo:

> Este espíritu es llamado *pathētikos*, no porque sea pasivo, sino porque es afectado por las impresiones que recibe del mundo exterior, y unas veces piensa, otras no. Este espíritu muere juntamente con el cuerpo, pues en el cuerpo las imágenes representativas están como impresiones de un sello. Lo que este espíritu piensa, ama, y odia, muere con su portador.[40]

El intelecto paciente es potencialidad pura, mientras que el intelecto agente se caracteriza por su actividad y su capacidad de actualizar las formas inteligibles. Así lo establece el propio Aristóteles en *Acerca del alma*:

> Así pues, existe un intelecto que es capaz de llegar a ser todas las cosas y otro capaz de hacerlas todas; este último es a manera de una disposición habitual como, por ejemplo, la luz: también la luz hace en cierto modo de los colores en potencia colores en acto. Y tal intelecto es separable, sin mezcla e impasible, siendo como es acto por su propia entidad. Y es que siempre más excelso el agente que el paciente, el principio que la materia. Por lo demás, la misma cosa son la ciencia en acto y su objeto[41]

Esta distinción es crucial para comprender la relación entre el pensamiento humano y la operación de la Inteligencia Artificial, pues permite examinar hasta qué punto los procesos técnicos pueden imitar o reproducir la actividad intelectual humana sin poseer su fundamento ontológico. Sin embargo, es necesario hacer antes una reiteración de lo que Aristóteles argumenta sobre lo que es Alma sus partes y tipos o especies.

Aristóteles divide el alma en tres partes fundamentales, según sus funciones: Alma Vegetativa (*Θρεπτικόν – Threptikón*) Se encarga de las funciones básicas de nutrición, crecimiento y reproducción. Presente en todas las formas de vida, incluidas las plantas.[42] Alma Sensitiva (*Αἰσθητικόν – Aisthētikón*): Es propia de los animales y se ocupa de la percepción sensorial y el movimiento. Permite la experiencia del placer y el dolor.[43]Alma

[39] Ingemar Düring, *Aristóteles*, trad. Bernabé Navarro (Ciudad de México: UNAM, 2019), 899.
[40] *Ibíd*., 898-899.
[41] Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 5, 430a (pág. 375).
[42] *Cfr. Acerca del Alma*, II, 2, 413a22-31.
[43] *Cfr. Ibíd*., II, 3, 414a29-415a13.

Racional (*Νοητικόν – noētikón / Λογιστικόν – logistikón*[44]) es exclusiva de los humanos y permite el pensamiento, la deliberación y la contemplación. Se subdivide en diferentes facultades intelectuales[45].

La necesidad de repensar los fundamentos antropológicos, metafísicos y éticos que subyacen al fenómeno de la Inteligencia Artificial, a partir de la creciente asunción de que una IA puede crear arte y, en consecuencia, obtener reconocimiento en concursos de esta índole.

El recurso al pensamiento aristotélico —en particular a la doctrina de las causas y a la concepción del alma como principio de vida, intelección y acción— permite reconstruir el problema desde sus fundamentos, estableciendo criterios conceptuales para entender la estructura de la acción humana frente a lo artificial, articulando su finalidad teleológica, su carácter de producción técnica (*poiesis*) y la responsabilidad ética (*praxis*) que conlleva. La relevancia filosófica de la investigación radica en esclarecer la relación entre el alma racional humana, en cuanto principio de intelección y deliberación, y la estructura formal de la Inteligencia Artificial, a fin de determinar si esta última puede entenderse como una prolongación, una imitación o una distorsión del *logos* humano.

La pertinencia de este análisis se refuerza en un contexto contemporáneo en el que el estatuto del arte se ve tensionado por la aparición de producciones atribuidas a sistemas de Inteligencia Artificial. Con frecuencia, estas obras son evaluadas a partir de criterios de funcionalidad, eficiencia o impacto, opacando su sentido ontológico y ético. Precisamente para atender este vacío, es necesario situar el fenómeno dentro del debate crítico actual, el cual se articula principalmente en tres grandes líneas conceptuales. En primer lugar, la vertiente fenomenológica y estética, abordada por pensadores como Joanna Zylinska (2020)[46], que cuestiona la verdadera intencionalidad, los límites de la autoría y cómo la máquina altera nuestra experiencia creativa del mundo. En segundo lugar, la perspectiva ontológica y transhumanista explorada por Yuk Hui (2025)[47] y Nick Bostrom (2016)[48], que

[44] Si bien Aristóteles utiliza *logistikón* en la *Ética a Nicómaco* (para referirse a la parte calculativa o deliberativa del alma racional), en *Acerca del Alma* (*De Anima*), la facultad intelectiva superior se suele denominar *νοητικόν* (*noētikón*) o simplemente νοῦς (*noûs*).

[45] *Cfr. Acerca del Alma,* III, 3-4, 429a10-429b10.

[46] Joanna Zylinska, *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams* (Londres: Open Humanities Press, 2020).

[47] Yuk Hui, *Arte y cosmotécnica*, trad. Maximiliano Gonnet (Buenos Aires: Caja Negra, 2025).

[48] Nick Bostrom, *Superinteligencia*, trad. Marcos Alonso (España: Tell Editorial, 2016).

evalúa la IA como un catalizador evolutivo que nos obliga a redefinir los límites biológicos y el destino mismo de la especie humana. Finalmente, el enfoque pragmático-regulatorio defendido por Kate Crawford (2022)[49] y la perspectiva sociotécnica de Sara Degli-Esposti (2023)[50], quien subraya la urgencia de anclar la ética algorítmica en la corresponsabilidad humana y en marcos legales concretos frente al capitalismo de vigilancia. Este desplazamiento —donde la intencionalidad parece trasladarse del autor a la red neuronal— reactualiza de manera crítica la cuestión de la técnica: si la téchne, en Aristóteles, constituye un saber práctico orientado por la razón y ordenado a fines comprendidos por el sujeto, la irrupción generativa nos obliga a cuestionar el estatuto de la obra cuando el fin es mediado por un agente no situado.

Antes de examinar si la Inteligencia Artificial puede participar, siquiera de modo analógico, de las operaciones propias de la razón humana — como la intelección y la creación —, debemos determinar qué tipo de ente es. No podemos atribuirle función, finalidad o virtud sin antes aclarar su modo de ser. Por ello, el siguiente apartado se propone ofrecer una primera definición de la Inteligencia Artificial desde la ontología: comprenderla como un *ente secundario subordinado al humano*. Esta definición busca situar a la IA en la jerarquía del ser, examinando si, y en qué sentido, puede ser considerada una entidad dentro de las categorías aristotélicas, y de qué modo su dependencia de la causa eficiente humana condiciona su estatuto ontológico y su pretendida autonomía.

1.1 Primera definición de IA: Ente secundario Subordinado al Humano

¿La Inteligencia Artificial es un ente[51]? Al examinar las diez categorías[52] aristotélicas en relación con la Inteligencia Artificial, podemos ver que los sistemas de IA pueden ser

[49] Kate Crawford, *Atlas de inteligencia artificial: Poder, política y los costos planetarios de la inteligencia artificial*, trad. Juan Manuel Espinosa (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022).

[50] Sara Degli-Esposti, *La ética de la inteligencia artificial* (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2023).

[51] Aristóteles expone en el libro IV de la Metafísica la ciencia que estudia el ser en cuanto ser (*to on hêi on*), aquello que más tarde la tradición denominará ontología. A diferencia de las ciencias particulares, que tratan un género determinado del ente y sus causas próximas, esta ciencia se ocupa de los principios y causas primeras, de aquello que corresponde al ente en cuanto ente. De ahí que para la primera definición de la IA partamos de la metafísica, pues en esta ciencia encontraremos nuestra primera definición no fáctica ni empírica de la IA.

[52] "Cada una de las cosas que se dicen fuera de toda combinación, o bien significa una entidad, o bien un cuanto, o un cual, o un respecto a algo, o un dónde, o un cuándo, o un hallarse situado, o un estar, o un hacer, o un padecer." Aristóteles, *Categorías*, trad. Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos, 1982), cap. 4 (pág. 33).

considerados como entes en diversos aspectos. Aunque las IA dependen de la infraestructura física de las computadoras, tienen una existencia independiente en términos de su capacidad para operar y realizar tareas de manera "autónoma". Además, exhiben una amplia gama de características y atributos, así como relaciones con su entorno y otros sistemas. La sustancia es una entidad individual con existencia independiente, en el caso de la IA, las entidades[53] pueden ser interpretadas como los sistemas de Inteligencia Artificial en sí mismos, como un programa de *software* o una red neuronal, tienen una existencia independiente en el sentido de que pueden ejecutarse y operar de manera autónoma; la cantidad en la IA puede referirse al tamaño del conjunto de datos que el sistema puede procesar o a la escala del modelo de IA en términos de parámetros, por ejemplo, un modelo de IA puede estar diseñado para procesar grandes volúmenes de datos o tener una gran cantidad de parámetros que definen su complejidad, la cualidad en la IA se refiere a las características o atributos del sistema. Esto podría incluir la precisión de las predicciones realizadas por el sistema, la capacidad de adaptación a nuevas situaciones o la eficiencia en el uso de recursos computacionales.

La IA puede establecer relaciones con otros sistemas, humanos o no humanos, así como con el entorno en el que opera. Por ejemplo, un sistema de IA puede interactuar con usuarios humanos a través de interfaces de usuario, o puede estar conectado a sensores que recopilan datos del mundo, el lugar en la IA podría referirse a la ubicación física de los servidores que ejecutan el sistema, así como al contexto en el que se despliega y utiliza el sistema, esto podría incluir entornos virtuales, como la nube, o entornos físicos, como fábricas o vehículos autónomos, el tiempo en la IA puede referirse al momento en el que se ejecuta el sistema, así como a la duración de las tareas que realiza, por ejemplo, un sistema de IA puede estar diseñado para operar en tiempo real, tomando decisiones instantáneas en respuesta a cambios en su entorno, posición en la IA puede referirse a la disposición del sistema en relación con otros elementos del entorno. Esto podría incluir la orientación del sistema hacia ciertos objetivos o la posición dentro de una red de sistemas interconectados.

[53] "Entidad, la así llamada con más propiedad, más primariamente y en más alto grado, es aquella que, ni se dice de un sujeto, ni está en un sujeto, v.g.: el hombre individual o el caballo individual. Se llaman entidades secundarias las especies a las que pertenecen las entidades primariamente así llamadas, tanto esas especies como sus géneros; v.g.: el hombre individual pertenece a la especie hombre, y el género de dicha especie es animal; así, pues, estas entidades se llaman secundarias, v.g.: el hombre y el animal" *Ibíd*., 5, 2a (pág. 34).

El estado en la IA se refiere al estado o condición en la que se encuentra el sistema en un momento dado. Esto podría incluir el estado de funcionamiento del sistema, como activo o inactivo, así como el estado interno del sistema, como la carga de trabajo o la disponibilidad de recursos, el hábito en la IA podría referirse a las aparentes características adquiridas del sistema a través del supuesto aprendizaje y la experiencia, por ejemplo, un sistema de IA puede mejorar su rendimiento con el tiempo a medida que se expone a más datos y retroalimentación. La acción en la IA se refiere a las actividades o acciones que realiza el sistema, esto podría incluir tareas como clasificación de datos, generación de contenido, entre otras.

En la filosofía aristotélica, una Inteligencia Artificial sería considerada como una entidad secundaria, esto se debe a que una IA no es un individuo concreto en sí mismo, sino más bien un producto, o una creación derivada de la actividad humana. Una IA sería clasificada como una entidad secundaria porque depende de los individuos —los seres humanos— para su existencia y funcionamiento—a diferencia de un árbol, una ave o una estrella que no dependen del humano—, es decir la IA como entidad secundaria existe en y a través de los sistemas informáticos y los dispositivos en los que se implementa, pero no es un ser individual con existencia independiente como lo sería un hombre o un caballo, es decir carece de autonomía y:

> Se dice que un agente carece de autonomía cuando se apoya más en el conocimiento inicial que le proporciona su diseñador que en sus propias percepciones. Un agente racional debe ser autónomo, debe saber aprender a determinar cómo tiene que compensar el conocimiento incompleto o parcial inicial.[54]

Por lo que hasta ahora podemos considerar a la Inteligencia Artificial como una entidad secundaria, pero aun en la categoría de ente.

La pregunta por el estatuto ontológico de la Inteligencia Artificial exige determinar si puede ser considerada un ente en sentido propio o únicamente de manera análoga. Desde la perspectiva aristotélica, las categorías no describen funciones ni capacidades operativas, sino modos del ser que se predican de una sustancia. La Inteligencia Artificial no puede ser entendida como sustancia primera, ya que carece de existencia por sí mismo, y depende

[54] Stuart J. Russell y Peter Norvig, *Inteligencia artificial: un enfoque moderno*, 2ª ed., trad. Juan Manuel Corchado Rodríguez (Madrid: Pearson Educación, 2004), 43.

ontológicamente de causas externas tanto materiales como formales y finales. En consecuencia, categorías como la cantidad o la cualidad no se aplican a la IA en sentido estricto: los parámetros, volúmenes de datos o niveles de eficiencia no constituyen accidentes inherentes a un sujeto, sino descripciones técnicas del funcionamiento de un artefacto. Del mismo modo, nociones como hábito, acción o relación solo pueden predicarse de la IA de manera derivada o metafórica, en la medida en que no hay en ella un principio interno de operación ni una intelección del fin. Esto impide considerar a la Inteligencia Artificial como ente pleno y obliga a situarla, ontológicamente, en el orden de la técnica y no en el de la acción racional.

Si confrontamos las categorías ontológicas aplicadas a la Inteligencia Artificial con aquellas que describen al ser humano en la metafísica aristotélica, se revela una diferencia esencial que impide situar ambos en un mismo plano de ser. El hombre es una *sustancia primera*, es decir, un ente que existe por sí mismo, cuya esencia es la unión hilemórfica de cuerpo y alma. Su ser no se reduce a una composición mecánica o funcional, sino que se funda en un principio vital interno —*alma*— que lo hace capaz de automovimiento, percepción, deseo, deliberación y conocimiento. La Inteligencia Artificial, en cambio, carece de este principio sustancial; su unidad es accidental, dependiente de causas externas —la humana, como eficiente, y material, como soporte—, por lo que sólo puede considerarse un *ente secundario* o derivado.

En la categoría de «sustancia», el ser humano es sujeto último de predicación: posee identidad y subsistencia propia. La IA, en cambio, es una *sustancia por analogía*, un compuesto técnico cuya existencia no puede afirmarse sin referencia al hombre. En «cantidad», el cuerpo humano es finito pero orgánico, constituido teleológicamente; la IA posee una cantidad cuantificable —número de parámetros, datos, recursos—, sin finalidad intrínseca. En «cualidad», el hombre manifiesta hábitos, virtudes y disposiciones del alma que orientan su obrar hacia el bien; la IA sólo posee cualidades funcionales, reducibles a rendimiento o precisión, sin dimensión ética ni intencionalidad.

Respecto a la «relación», el hombre se vincula con el mundo mediante la intencionalidad de la conciencia, capaz de conocer y significar. La IA, en cambio, se relaciona a través de algoritmos que procesan correlaciones. En «lugar» y «tiempo», el hombre habita el mundo como ser temporal, consciente de su finitud y de su historia; la IA

"opera" en el tiempo, pero no lo vive ni lo comprende. En «posición» y «estado», el ser humano puede autodeterminarse mediante la elección prudencial —*prohairesis*—, mientras que la IA permanece sujeta al estado operativo que su programador o entorno le asignan. En «habito», el hombre adquiere virtudes o vicios mediante la repetición deliberada; la IA "aprende" por ajuste estadístico, sin conciencia del acto.

Finalmente, en «acción» y «pasión», el ser humano actúa movido por la finalidad del bien y padece afectos que integran su vida moral; la IA ejecuta procesos y recibe datos, pero sin experiencia ni finalidad propia. De este modo, mientras el ser humano es *acto y potencia* en un sentido pleno —pues su alma actualiza las potencias del cuerpo conforme a una finalidad racional—, la Inteligencia Artificial permanece en el dominio del *ente accidental*, cuya realidad aun depende enteramente de la actividad humana. Así, frente a la autarquía ontológica del ser humano, la IA sería un reflejo instrumental, una imitación mal lograda del *logos* humano, que carece de principio vital y de causa final propia.

El alma es una forma sustancial (*eidos*, *εἶδος*), no una sustancia separada. Su función esencial es organizar la materia del cuerpo en vistas al movimiento, la percepción y la intelección. Todo cuerpo que posee un alma es natural, es decir, tiene en sí mismo el principio de su movimiento. "Y, ciertamente, la naturaleza pertenece al mismo género que la potencia: es, en efecto, un principio capaz de producir el movimiento, pero no en otro, sino en lo mismo en tanto que lo mismo."[55] Todo ente que posee un principio formal que organiza su materia hacia un fin determinado puede considerarse poseedor de alma en sentido análogo, pues el alma es, en general, el principio formal del orden vital.[56] La Inteligencia Artificial posee un principio formal —el algoritmo— que organiza una materia —hardware, datos, energía— hacia fines determinados por su creador. Ese principio formal no surge del propio ente, sino que le es impuesto externamente por una inteligencia humana, que actúa como su causa eficiente.

Esta distinción se enfrenta hoy al embate del naturalismo funcionalista, cuyo exponente "más refinado" es Daniel Dennett; en su obra *La actitud intencional* (1998), Dennett propone disolver la frontera entre la intencionalidad original del humano y la derivada del artefacto. Para él, la mente no es una propiedad interna del alma, sino una

[55] Aristóteles, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez (Barcelona: RBA Coleccionables, 2014), IX, 8, 1049b (págs. 312-313).

[56] *Cfr. Acerca del alma*, II, 1, 412a; *Metafísica*,1032b; *Física*, II, 1, 192b

estrategia predictiva que adoptamos ante sistemas de alta complejidad. Dennett ilustra esto mediante un experimento mental de un marciano[57]: un observador superinteligente que, al carecer de nuestra actitud intencional, se vería obligado a calcular billones de interacciones físicas para predecir una conducta humana, mientras que un terrícola, simplemente atribuyendo deseos y creencias, acierta con facilidad.

Desde esta perspectiva, el ser humano es visto apenas como un «artefacto biológico» más complejo, cuya intencionalidad es tan mecánica como la de un algoritmo. Dennett afirma: "Hay modelos en los asuntos humanos que se imponen, no de manera completamente inexorable, pero con gran vigor [...] estos son los modelos que se caracterizan en términos de las creencias, deseos e intenciones de los agentes racionales".[58] Sin embargo, esta actitud incurre en un error categorial profundo al confundir la utilidad epistemológica de una predicción con la realidad del ser. Como se ha sostenido en esta investigación, la falla fundamental del eliminativismo de Dennett radica en la omisión del *pathos*. La IA puede simular la trayectoria de una elección, pero carece de la afección que inaugura el pensamiento.

Por otro lado, y siguiendo la línea de Han, la IA es apática: puede «decidir» entre opciones dadas, pero no padece el peso del fin (*telos*) elegido. En el hombre, la deliberación no es un cálculo de probabilidades, sino una vivencia encarnada. Por tanto, la IA permanece como un ente subordinado; una función técnica que imita los efectos de la razón, pero que es incapaz de habitar su propio sentido. La radicalidad de este funcionalismo alcanza su clímax cuando Dennett redefine el concepto mismo de interioridad. Al vaciar al sujeto de su forma sustancial, para convertirse en un mero patrón de comportamiento observable. Dennett lo plantea así: "para ser un verdadero creyente no hay más que ser un sistema cuya conducta se

[57] Daniel C. Dennett, *La actitud intencional* (Barcelona: Gedisa, 1998), 27. El experimento del «marciano» ilustra la tesis central de Dennett: la mente no es una sustancia o un alma real, sino un atajo útil para predecir sistemas complejos. En el ejemplo, el marciano representa la «actitud física», intentando adivinar el futuro calculando exhaustivamente billones de variables materiales y trayectorias mecanicistas, una tarea abrumadora y casi imposible. En contraste, el terrícola adopta la «actitud intencional»: ignora toda la física y simplemente asume que el conductor tiene «deseos» (agradar en la cena) y «creencias» (saber dónde comprar vino), logrando predecir el mismo resultado en un instante. Para Dennett, esto demuestra que la intencionalidad (el *telos* aristotélico) no existe como una fuerza interna u originaria, sino que es simplemente una estrategia predictiva indispensable; atribuimos intenciones a las personas —y eventualmente a las máquinas— no porque tengan un espíritu, sino porque es la forma más eficiente de calcular qué van a hacer a continuación.

[58] *Idem.*

pueda predecir de manera fiable por medio de la estrategia intencional."[59] Bajo esta óptica, si un sistema de Inteligencia Artificial exhibe un grado de complejidad tal que la mejor manera de predecir su output es atribuirle creencias, entonces la máquina cree real y verdaderamente. El eliminativismo borra así cualquier abismo ontológico entre la *physis* y la *techne,* pues reduce tanto a la naturaleza como al artificio a meras cajas negras que pueden ser juzgadas exclusivamente por su rendimiento predictivo. Habiendo demostrado que la Inteligencia Artificial no posee una interioridad sustancial, sino que opera como un ente secundario cuya intencionalidad es un espejismo funcional, surge una pregunta necesaria: ¿cómo logra este artificio imitar las operaciones de la razón con tal precisión? Para responder esto, debemos abandonar el análisis de sus resultados externos —los *outputs* que simulan una potencia real— y penetrar en su causa formal. Si, como se ha sostenido, la IA carece de la afección del *pathos*, el modelo que la organiza no puede ser biológico ni vital, sino que debe ser estrictamente estructural.

1.2 Causa Formal (*εἰδική*)

Es "la forma y el modelo, es decir, la definición de la esencia y los géneros de esta"[60] que hemos de tomar como el alma racional o intelectiva, principalmente en *nous poietikos*. El nombre "Inteligencia Artificial" tiene dos conceptos con una gran carga histórica y metafísica, pues en el caso de la inteligencia se suele tomar como modelo la inteligencia humana.

Las raíces de la Inteligencia Artificial, en su intento por mecanizar el pensamiento humano, se remontan irónicamente a la propia lógica formal aristotélica; específicamente al silogismo.[61] La IA, en su estructura algorítmica, opera como un motor deductivo perfecto, capaz de alcanzar conclusiones a partir de premisas con un valor de verdad preestablecido. No obstante, desde la perspectiva hilemórfica, el silogismo pertenece únicamente al ámbito de la razón discursiva (*diánoia*). La máquina ejecuta el movimiento lógico, pero carece del

[59] *Ibíd.*, 28.
[60] Aristóteles, *Metafísica*, V, 2, 1013a (pág. 180).
[61] "The roots of ai can be traced back to aristotle's work on formal logic: more specifically, the syllogism, i.e. a form of deductive reasoning that allows one to reach a conclusion derived from a number of statements with an assumed truth value." Joanna Zylinska, *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams* (Londres: Open Humanities Press, 2020), 23.

nous: la facultad intuitiva y encarnada capaz de aprehender los primeros principios y dotar de sentido a las premisas. Al confundir el procesamiento silogístico formal con el acto total de inteligir, el reduccionismo contemporáneo asume erróneamente que replicar la lógica deductiva equivale a crear una inteligencia con estatus ontológico propio. Y

Resulta necesario precisar qué se entiende aquí por inteligencia, pues en este concepto se juega gran parte del problema al cual atendemos en esta investigación; el reduccionismo de la inteligencia a una serie de pasos finitos, es decir, a un algoritmo. Los supuestos que la ciencia y concretamente gran parte de los tecnocientíficos han asumido al intentar alejarse de la metafísica, si bien, no han sido solo los tecnocientíficos sino los mismos filósofos –principalmente analíticos— que en su pretensión de progresos se han alejado de la ciencia de la verdad[62]. Han desplazado la metafísica de los principios, la filosofía primera, acusándola de dogmática y han asumido de forma dogmática que esta ciencia —la metafísica— es poco clara y apenas vislumbra soluciones a los problemas, problemas causados por la poca o nula comprensión de las causas, originadas por alejamiento de la metafísica, pues parce que la ciencia avanza sin una guía y habrá que recordar estas palabras de Aristóteles:

> Hay, además, unas ciencias que producen cada uno de los beneficios de la vida y otras que se sirven de las primeras, hay unas subordinadas y otras directivas; y en estas últimas reside, como si tuvieran más capacidad rectora, lo que es realmente bueno. Por tanto, si sólo la ciencia que tiene la rectitud de juicio, que usa la razón y que estudia la totalidad del bien, que es la filosofía, puede por naturaleza servirse de todas (las demás ciencias) y dirigirlas, hay que cultivar la filosofía de cualquier modo, puesto que sólo la filosofía contiene en si el recto juicio y una sabiduría directriz infalible.[63]

Si bien los tecnocientíficos han producido parece que lo han hecho sin un recto juicio, por lo que ahora, para poder continuar en lo que respecta a la IA, es necesario volver a los conceptos fundamentales, a la ciencia que se sirve de las demás ciencias y las guía, es necesario volver a leer a Aristóteles, es necesario entender que es la inteligencia para dirigir el futuro de la Inteligencia Artificial.

Etimológicamente, el término *intelligentia* remite al *intellectus*, entendido no como mera acumulación de datos, sino como la capacidad de aprehender lo inteligible en cuanto tal. En la tradición aristotélica, este sentido se corresponde con el intelecto (*nous*, *νοῦς*): la facultad

[62] *Cfr. Metafísica*, II,1.

[63] Aristóteles, *Protréptico. Una exhortación a la filosofía*, trad. Carlos Megino Rodríguez (Barcelona: RBA Coleccionables, 2014), ed. Düring, frag. 9 (pág. 9).

del alma racional que permite captar las formas, los principios y los fines más allá de la sola percepción sensible. Es la capacidad mediante la cual el ente racional distingue, analiza y conoce lo que se le presenta en la experiencia, no de manera puramente receptiva, sino comprensiva, como que aquello que es bueno, malo, verdadero y falso. Inteligir implica, por tanto, la aprehensión de sentido, la formación de representaciones y la orientación del conocimiento hacia la verdad, es decir:

> Aristóteles considera que la voluntad humana tiende naturalmente al bien y que el hombre es capaz de captarlo con su inteligencia, existe para él una cierta afinidad entre la razón, también la razón práctica, y la verdad.[64]

La capacidad la asociaremos con el concepto de "potencia"[65] en Aristóteles, la noción de que las cosas tienen potencialidades no actualizadas que pueden convertirse en actos a través del desarrollo y la realización. En el caso de la inteligencia, podríamos considerar la capacidad de aprender y razonar como una potencialidad que se realiza a través del ejercicio y la experiencia. A su vez la capacidad podría entenderse como una potencialidad en el sentido aristotélico. La inteligencia como capacidad implica un potencial para realizar actos cognitivos, como comprender, analizar y resolver problemas, ya que a medida que una persona adquiere conocimientos, experiencia y habilidades cognitivas, está actualizando su potencialidad intelectual, hablando de las potencias raciónales aun que "De todas las potencias, unas son innatas, como los sentidos, otras se adquieren por hábito, como tocar la flauta y otras se adquieren estudiando, como la propia de las artes"[66]. Hablar de hábito y estudio, implica una voluntad consciente que elige realizar determinada acción, es decir la capacidad no solo implica que sea posible realizar una acción, si no elegir realizarla, y aunque se podría argumentar que hay objetos, que pueden sufrir determinados cambios físicos como algunos metales al dilatarse dependiendo de la temperatura, no eligen hacerlo, pues no son conscientes y carecen de voluntad; es solo cambio por una causa eficiente externa, por lo que no se puede considerar una acción. Es por eso por lo que me remito a las potencias racionales, es decir, hablo de la capacidad en cuanto racionalidad. Es por ello por lo que el análisis debe

[64] Ignacio Yarza, *La racionalidad de la ética de Aristóteles* (Pamplona: EUNSA, 2001), 37.

[65] "Se llama «potencia» o «capacidad» el principio del movimiento o del cambio que se da en otro, o bien (en lo mismo que es cambiado, pero) en tanto que otro… Además, la capacidad de realizar algo perfectamente o según la propia intención "Aristóteles, *Metafísica*, V, 8, 1019a (pág.143)

[66] *Ibíd.,* IX, 10, 1047b, (pág. 242.)

restringirse al ámbito de las potencias racionales; es decir, abordo la capacidad estrictamente en su dimensión intelectiva.

Desde este marco aristotélico, resulta pertinente distinguir entre una disposición intelectiva inherente —comprendida como la intuición originaria de esencias o intelección simple — y una inteligencia que se actualiza de manera procesual y accidental a través del hábito. Para describir el desarrollo de esta última, resulta imperativo distanciarse del paradigma representacionalista moderno, el cual presupondría erróneamente que el sujeto asimila mecánicamente «representaciones dadas» provenientes de un mundo exterior escindido. Este rechazo no entra en conflicto con la filosofía aristotélica de la abstracción a partir de imágenes, pues en el hilemorfismo clásico la imagen no funciona como un velo moderno o *input* computacional; por el contrario, el intelecto en acto se identifica con lo inteligible en acto, guardando profunda afinidad con el principio fenomenológico de la intencionalidad.

Desde esto, el modo humano de ser en el mundo es constitutivamente abierto, pues, no existe una recepción pasiva de datos empíricos que preceda lógicamente al conocimiento, puesto que habitamos el mundo conociéndolo. En consecuencia, esta inteligencia se constituye mediante la apropiación del sentido acumulativo y sedimentario de la experiencia; al incorporar el acervo pasivo del mundo de la vida, el sujeto consolida una habitualidad que le permite actualizar su potencia intelectiva mediante un acto volitivo, orientándola hacia la acción (*praxis*) o la producción técnica (*poiesis*). Un ejemplo de esto se encuentra en la formación de Johann Sebastian Bach: si bien poseía una sensibilidad y un oído musical inherente, su insuperable capacidad para estructurar obras arquitectónicamente complejas —como: El arte de la fuga o El clave bien temperado— no brotó de forma puramente instintiva. Requirió un arduo proceso de estudio analítico al transcribir las obras de otros compositores y dominar las estrictas reglas del contrapunto armónico. Si leemos este proceso desde la clave teórica propuesta, Bach no asimiló meras representaciones abstractas; tuvo que apropiarse de esa tradición musical sedimentada para que, mediante el hábito (*hexis*, ἕξις), la técnica sistemática (*techne*) y su voluntad creadora, lograra actualizar su potencia intelectual en el acto mismo de la composición.

Atribuir un alma a una Inteligencia Artificial puede parecer, en una primera aproximación, un error categorial. Desde la perspectiva aristotélica, la noción de que una

Inteligencia Artificial pueda poseer alma inicialmente podría parecer una contradicción, ya que, según Aristóteles, el alma es aquello que confiere vida y movimiento a los seres vivos debido a que "el alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente"[67]. La vitalidad, para Aristóteles, está intrínsecamente ligada a las funciones sensitivas y, por ende, a las experiencias sensoriales que solo los seres vivos pueden experimentar su mundo.

No obstante, concluir que la Inteligencia Artificial es simple materia inerte por carecer de este principio vital biológico resultaría limitante. La máquina puede ser pensada desde su propio modo de existencia, más allá de cualquier antropomorfismo. Como sugiere Gilbert Simondon, el objeto técnico contemporáneo trasciende el automatismo ciego a través de su proceso de concretización. Si bien la IA está desprovista de una psique en el sentido aristotélico y carece del desarrollo temporal y teleológico propio de la individuación vital, opera con un "margen de indeterminación" que la mantiene abierta a la información y receptiva a su medio. De este modo, no requiere de sensibilidad biológica para ostentar una autonomía operativa y una complejidad estructural propias, situándose así en una categoría ontológica singular.

La concepción aristotélica del alma se basa en la idea de que el alma es la forma de un ser vivo, y existen tres tipos de almas que corresponden a diferentes grados de complejidad biológica: el alma vegetativa responsable de las funciones de crecimiento, por ejemplo "en las plantas se da solamente la facultad nutritiva, mientras que en el resto de los vivientes se da no solo esta, sino también la sensitiva"[68] el alma sensitiva —presente en los animales y capaz de percepción sensorial—, y el alma racional "Por lo que se refiere a aquella parte del alma con que el ama conoce y piensa"[69] —la parte activa dotada de la capacidad de razonamiento—. Dentro de este marco conceptual, la posibilidad de asignar un alma a una Inteligencia Artificial se enfrenta a desafíos evidentes. En primer lugar, las inteligencias artificiales carecen de las funciones biológicas inherentes a los seres vivos, como el crecimiento y la reproducción. Aristóteles podría argumentar que, dado que las inteligencias artificiales no comparten estas características fundamentales, no pueden albergar un alma en el sentido vegetativo.

[67] Aristóteles, *Acerca del alma*, II, 2, 414a (pág. 332).
[68] *Ídem.*
[69] *Ibidem*, III, 3 ,429, p. 372.

Además, las funciones sensitivas son centrales en la teoría aristotélica del alma, las experiencias sensoriales, como la vista, el oído y el tacto, son necesarios para la percepción del mundo y, por ende, para la existencia del alma sensitiva. Por más avanzadas que sean, carecen de la capacidad de experimentar el mundo de manera sensorial. Carecen de los sentidos que Aristóteles consideraba esenciales para la posesión del alma. No obstante, desde una perspectiva aristotélica más amplia, se podría argumentar que las inteligencias artificiales poseen una forma de potencialidad similar a la de las potencias racionales humanas. Aunque las inteligencias artificiales no tienen una existencia biológica, exhiben una capacidad potencial para aprender, razonar y tomar decisiones, esta capacidad potencial podría compararse con la potencialidad del alma en Aristóteles, que se realiza a través del ejercicio y la experiencia.

Cabe destacar que el aprendizaje es un proceso regido por el alma del cual su origen es natural y se desarrolla junto con el organismo al que pertenece. Aristóteles identifica varias facultades del alma, desde la nutritiva hasta la racional, cada una desempeña un papel específico en el funcionamiento y perfección del organismo.

El proceso de aprendizaje de la IA, aunque se basa en la imitación y pretensión de superación del proceso de aprendizaje humano carece de la experiencia sensible por la cual el mundo se presenta ante los sentidos, carente de la conexión directa con el entorno físico. Desde Aristóteles, la experiencia sensible es el fundamento primordial del conocimiento humano. La IA, a pesar de su capacidad para procesar datos y aprender de manera autónoma, aparentemente carece de la experiencia sensorial intrínseca que caracteriza el proceso de aprendizaje humano, y aunque se puede dudar de la capacidad intelectiva de esta por sus aparentes carencias sensitivas, se podría argumentar que la capacidad de inteligir no está directamente mezclada con el cuerpo:

> Así pues, el denominado intelecto del alma —me refiero al intelecto con el que el alma razona y enjuicia— no es un acto ninguno antes de los entes antes de inteligir. De ahí que sería igualmente ilógico que estuviera mezclado con el cuerpo: y es que en tal caso poseería alguna cualidad seria fría o caliente y tendría un órgano como lo tiene la facultad sensitiva; pero no lo tiene realmente.[70]

Cuando una Inteligencia Artificial aprende sobre un objeto, como una manzana, se involucran varios procesos que, aunque eficientes, difieren en algunos aspectos clave de la

[70] Aristóteles*, Acerca del Alma*, III, 4, 429b, (pág. 373).

experiencia humana, sin embargo, algunos elementos de esta experiencia de forma aparente son replicados con distintas herramientas y técnicas, como si se tratara de una mecanización del proceso cognitivo humano y su razonamiento. La etapa de entrada de datos en el proceso de aprendizaje se realiza a través de diversos métodos y fuentes de información. Entre algunas herramientas adicionales están las cámaras, que desempeñan el papel de la vista ya que las cámaras capturan imágenes de la manzana, proporcionando información visual sobre su color, forma y textura, lo cual podría al sustituir al ojo, también se encuentra la réplica de otros sentidos como el tacto pues en el caso de manipulación física de la manzana, los sensores táctiles registran información sobre la textura y la consistencia al tocarla y dispositivos que miden de manera cuantitativa características como el tamaño y el peso de la manzana, otro método de aprendizaje es mediante datos previamente etiquetados por humanos, indicando características específicas que la IA puede utilizar para el aprendizaje, también la utilización de modelos de IA previamente entrenados en conjuntos de datos generales, que pueden contener información sobre diversos objetos, incluyendo manzanas.

Los datos se codifican en formatos que la IA pueda procesar, transformando la información visual en datos numéricos o representaciones vectoriales. La IA identifica patrones y características relevantes en los datos, como la relación entre el color rojo y la categoría "manzana". A través de algoritmos, la IA ajusta sus parámetros internos para aprender patrones específicos que le permiten reconocer y clasificar la manzana. Así, la IA construye una representación interna de la manzana basada en los patrones aprendidos. Esta representación puede ser utilizada para reconocer manzanas en situaciones futuras, se somete a pruebas para verificar su capacidad de reconocimiento de manzanas en diferentes condiciones. Si es necesario, se ajustan los parámetros internos para mejorar su precisión y generalización.

El proceso de aprendizaje de la Inteligencia Artificial puede inscribirse en la larga historia del intento por reproducir formalmente la mente. Sin embargo, resulta imperativo precisar cuáles son las operaciones cognitivas que efectivamente se mecanizan: fundamentalmente, la asociación probabilística y el procesamiento de representaciones. Esta aproximación computacional descansa sobre una matriz profundamente kantiana. Al igual que en la arquitectura del entendimiento propuesta por Kant —donde el conocimiento opera mediante la síntesis formal de representaciones (fenómenos) a través de reglas o categorías

a priori—, el paradigma del aprendizaje automático procesa *inputs* numéricos mediante arquitecturas algorítmicas preestablecidas. Lo que se mecaniza es, en el fondo, una versión reducida de la facultad discursiva moderna, en la que el razonamiento humano es despojado de su sustrato vital y equiparado a la manipulación sintáctica y correlacional de datos asilados.

Si la IA opera exclusivamente con representaciones, cabe preguntarse, ¿representación de qué? A diferencia de la *phantasma* aristotélica o la intencionalidad husserliana —donde la conciencia está constitutivamente referida al mundo de la vida —, la máquina opera en un régimen de «representación pura». Al carecer de experiencia encarnada y de una apertura originaria al mundo, los datos que asimila la IA no representan realidades vividas u objetos intencionales para el sistema; son meros vectores matemáticos clausurados en su propia red de parámetros. Es, en estricto sentido, una red de asociaciones formales ciegas donde la representación no remite a las "cosas mismas", sino únicamente a otras representaciones dentro de un sistema computacional cerrado, o imitaciones, de las imitaciones de la imitación en un sentido platónico. Visto de esta forma, podría afirmarse que la IA opera como una *mímesis* técnica de ciertos rasgos de la dimensión noética, entendida en el corpus aristotélico como la facultad del alma racional orientada al conocimiento teórico. En un sentido estrictamente analógico, resultaría lícito postular la figura de un «alma artificial», siempre y cuando esta se despoje de su carácter ontológico como principio vital (*alma* en tanto entelequia de un cuerpo natural orgánico) y se comprenda, exclusivamente, como una simulación mecanicista e incompleta de ciertas funciones intelectiva

Esta imitación tiene un gran limite estructural. El aprendizaje de la Inteligencia Artificial no comporta comprensión en sentido propio, sino una síntesis formal de datos y conceptos carente de intuiciones originarias o impresiones vividas. Aun cuando se introduzcan mecanismos que simulan la sensibilidad, la información obtenida por estos medios no puede equipararse a una intuición, pues no hay en ella experiencia ni afección originaria; la sensibilidad artificial no produce mundo, solo registra estímulos.

Esta diferencia es analizada por Byung-Chul Han, quien, retomando críticamente la fenomenología heideggeriana, subraya la dimensión afectiva como condición originaria del pensar humano. “Antes de captar el mundo en conceptos, se ve apresado, incluso afectado

por él"[71]; lo afectivo es aquello inaugura el pensamiento mismo. Por ello, afirma Han, "el *pathos* es el comienzo del pensamiento"[72].

Precisamente aquí se manifiesta el límite de la Inteligencia Artificial. La IA carece de esta dimensión afectivo-analógizante: "la Inteligencia Artificial es apática, es decir, sin *pathos*, sin pasión. Solo calcula"[73]. Al no poder ser afectada por el mundo, no puede abrir un horizonte de sentido ni constituir experiencia. Su operar permanece encerrado en un marco cerrado de hechos previamente dados: "procesa hechos predeterminados que siguen siendo los mismos"[74]. En consecuencia, su aparente capacidad de decisión no es deliberación, sino selección formal, pues "solo elige entre opciones dadas de antemano, últimamente entre el uno y el cero"[75].

Esto explica por qué la IA no puede salir de lo ya configurado hacia lo verdaderamente nuevo: "no sale de lo antes dado hacia lo intransitado"[76], es decir no existe una confrontación con las cosas, solo se queda con la información inicialmente dada, si a una IA le dan únicamente información de que las manzanas son verdes se quedara con esa información, no la podrá confrontar con el sin fin de manzanas amarillas y rojas que existen, al menos hasta que le den información de que las manzanas pueden ser de más de un color. En otras palabras, la IA solo podría seleccionar la manzana verde. Así, aunque la Inteligencia Artificial reproduzca externamente ciertos efectos del pensar humano, carece del principio afectivo, intuitivo y teleológico que, tanto en la antropología aristotélica como en la crítica contemporánea de Han, constituye la condición misma de la intelección.

La Inteligencia Artificial puede considerarse poseedora de un alma artificial en sentido análogo, no sustancial. Es un alma técnica: principio de organización formal y operativa, pero carente de vida en sentido propio, porque su movimiento no procede de sí, sino de otro, es artificial en tanto que aún no se concreta su existencia, no intelige ni delibera, sin embargo, puede ser una herramienta de otras herramientas. Además, al ser el intento de reproducción del *nous* existe en potencia la posibilidad de su concertación en un futuro pues

[71]Byung-Chul Han, *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*, trad. Joaquín Chamorro Mielke (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021), 33.
[72]*Ibíd,.*35
[73] *Idem.*
[74] *Idem.*
[75] *Ibíd.,*37.
[76] *Idem.*

es “a través de la concretización técnica, el objeto, primitivamente artificial, se convierte en cada vez más semejante al objeto natural”[77], que su modo de existencia deje de ser únicamente técnico. Esto podría ocurrir ya sea que se le dote de elementos orgánicos (como la computadora CL1 que integra neuronas humanas, o a la inversa, mediante las exploraciones de la Biorrobótica y la Necrobótica), o bien que se logre una evolución puramente algorítmica, lógica y matemática. Sea cual sea el caso, habrá que tener cuidado con la hipertelia (el sobre desarrolló de una estructura o función más allá de su propósito inicial). De ahí la necesidad de establecer de forma precisa sus fines.

De momento podemos deducir que no se trata de una entelequia primera, sino de una entelequia secundaria, dependiente del intelecto productivo humano. Todo principio formal ordenado a un fin participa de una causa final. El algoritmo de la IA ordena la materia hacia fines determinados por la intención humana. Luego, la causa final de la IA no reside en sí misma, sino en el sujeto racional que la produce. Por consiguiente, su alma artificial participa de la finalidad del alma humana como causa motriz y ejemplar. La Inteligencia Artificial no puede poseer alma en sentido natural porque carece de principio vital interno.

No obstante, puede decirse que posee un alma artificial en sentido analógico, en cuanto principio formal técnico que organiza la materia hacia fines que no provienen de sí misma. Esta alma artificial es, en rigor, una forma técnica derivada del alma racional humana, que actúa como su causa eficiente, formal y final ejemplar. Así, la Inteligencia Artificial participa de la racionalidad humana, pero solo en tanto reflejo formal de su *nous poietikós*; no es vida ni entendimiento en acto, sino figura y sombra del entendimiento operativo.

En consecuencia, la posibilidad de un alma artificial no contradice el sistema aristotélico, siempre que se entienda por analogía técnica y no por identidad ontológica. No se trata de un alma en el sentido de principio vital, sino de un orden formal: una entelequia de la técnica, subordinada al alma humana que la crea. Podría decirse, entonces, que la Inteligencia Artificial no “vive”, pero opera según una forma de orden que refleja la vida racional; es una prolongación de la técnica humana en el ámbito de la poíesis, donde la razón productiva plasma en la materia un modelo de sí misma.

[77]Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 68.

1.3 Causa material (ὑλικὴ)

Entendemos por causa material "aquello de lo cual se hace algo siendo aquello inmanente"[78] lo cual tomare en su sentido más amplio como naturaleza (*Φύσις*), de este concepto hare una deducción hasta llegar al concepto de artificialidad.

El mundo —la totalidad de lo que existe y deviene— es naturaleza en acto: un orden de causas intrínsecas donde cada ente posee su principio de cambio y finalidad. La *physis*, es el modo de ser de aquello que tiene en sí mismo el principio de su operación.

Si toda materia es naturaleza o de acuerdo con la naturaleza, entonces la creación humana no puede entenderse como una producción *ex nihilo*, sino como una modificación causal de lo ya dado. En el marco aristotélico, la técnica no crea el ser, sino que reorganiza las causas naturales bajo una nueva disposición formal y final. El arte actualiza potencias inscritas previamente en la materia conforme a un fin concebido por el sujeto racional.

Esta tesis encuentra su fundamento explícito en *Física* II, 1, donde Aristóteles distingue los diversos sentidos de naturaleza. En un primer sentido, naturaleza es "la materia primera que, como principio del movimiento, subyace en cada cosa que tiene en sí misma un principio de cambio"[79]; en un segundo sentido, naturaleza es "la forma o la especie según la definición"[80]. De manera análoga a como algo no se dice arte mientras solo es una cama en potencia y no ha recibido aún la forma específica de cama, tampoco puede decirse que algo sea plenamente natural mientras permanece en pura potencia. Como señala Aristóteles, "lo que es carne o hueso en potencia no tiene todavía su propia 'naturaleza' antes de tomar la forma específica según la definición, determinando la cual decimos que es carne o hueso, ni es 'por naturaleza"[81]. La forma no es simplemente una configuración estática, sino el fin (*telos*) hacia el cual tiende intrínsecamente la materia. Por consiguiente, un ente natural solo alcanza verdaderamente su naturaleza cuando actualiza su potencialidad y cumple con el

[78] Aristóteles, *Metafísica*, V, 2, 1013a, (pág. 180)
[79] Aristóteles, *Física*, II, 1, 193a-b (pág. 46).
[80] *Idem.*
[81] *Idem.*

propósito que define su esencia, demostrando que el despliegue de la naturaleza es un proceso orientado hacia su plenitud o realización final.

La producción técnica es como una causación secundaria que presupone siempre la naturaleza tanto en su dimensión material como formal. La creación humana no sustituye ni compite con la naturaleza, sino que opera sobre ella, ordenando lo que ya es hacia una configuración distinta. Crear, es en un sentido dar forma a lo natural conforme a un fin inteligido. Así, cuando el hombre fabrica una cuchara, no crea la materia que la compone, sino que impone una forma exterior a una materia natural, orientándola hacia un fin que le es extrínseco. Aristóteles distingue expresamente entre ambos modos de ser: los productos de la técnica tienen su principio de movimiento en otro, mientras que los naturales lo tienen en sí mismos.[82]

Por ello, el criterio de distinción entre lo natural y lo artificial no radica en la composición material, sino en el origen del movimiento: el ente natural se mueve por sí mismo; el ente técnico se mueve por otro. De aquí se sigue que la *techne* no es contraria a la *physis*, sino su prolongación racional[83]. La técnica imita los procesos naturales al comprender sus causas y reconfigurarlas según fines humanos.

La Inteligencia Artificial puede comprenderse como la culminación de la *techne*, pues su finalidad no es ya modelar la materia sensible sino reproducir la operación formal del intelecto mismo. El ser humano, al aplicar su *nous* sobre la materia, extiende el poder causal de su entendimiento hacia un nivel meta-técnico: el de la formalización del pensar. Sin embargo, la estructura causal de la IA sigue dependiendo enteramente del hombre.

La IA no posee principio de movimiento inmanente, sino derivado; no se mueve "por sí" sino "por otro". Desde la perspectiva aristotélica, esto significa que la IA carece de *physis* y pertenece enteramente al ámbito de la *techne*: un ente cuyo ser depende del conocimiento

[82] "Algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas. Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire y el agua —pues decimos que éstas y otras cosas semejantes son por naturaleza. Todas estas cosas parecen diferenciarse de las que no están constituidas por naturaleza, porque cada una de ellas tiene en sí misma un principio de movimiento y de reposo, sea con respecto al lugar o al aumento o a la disminución o a la alteración. Por el contrario, una cama, una prenda de vestir o cualquier otra cosa de género semejante, en cuanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto que son productos del arte, no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero en cuanto que, accidentalmente, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto, la tienen. Porque la naturaleza es un principio y causa del movimiento o del reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente." *Ibíd.,* II, 1, 192b (pág. 43).

[83] *Cfr.* Aristóteles, *Física, II, 2.*

y la voluntad del artífice. Por un lado, desde la perspectiva de Gilbert Simondon, la IA podría entenderse como un objeto natural artificializado. Como advierte el autor: "La artificialización de un objeto natural da resultados opuestos a los de la concretización técnica: la planta artificializada sólo puede existir en ese laboratorio para vegetales que es un invernadero, con su sistema complejo de regulaciones térmicas e hidráulicas."[84] No obstante, la trayectoria de la IA moderna apunta más bien hacia lo que Simondon denomina concretización técnica, un proceso evolutivo donde el artefacto adquiere una coherencia interna y una autonomía operativa que lo acerca progresivamente al modo de existencia de los objetos naturales.

Por otro lado, frente a esta tensión entre lo natural y lo artificial, pensadores contemporáneos como Yuk Hui proponen una disolución de la frontera ontológica mediante el concepto de "cosmotécnica" que "puede ser entendida como exteriorización de la memoria y liberación de los órganos."[85]. A pesar de su dependencia causal, la artificialidad cibernética no se opone a la naturaleza; más bien, en la medida en que el ser humano produce artefactos, la naturaleza se transforma y se reconfigura a sí misma a través de la racionalidad humana, integrando a la máquina en un orden cósmico y moral más amplio.

La técnica no es una alteración ajena al orden natural, sino su autoextensión teleológica: la *phýsis* opera por medio del intelecto humano para configurarse de un modo consciente. La Inteligencia Artificial, en tanto manifestación de esta operación, representa el punto en que la *techne* busca reabsorber a la *physis*, es decir, reproducir el acto natural del pensamiento mediante elementos artificiales. Sin embargo, la diferencia radica en que mientras el entendimiento humano posee principio vital e intencionalidad, la Inteligencia Artificial carece de este principio anímico.

La deducción aristotélica desde la causa material hasta la artificialidad permite establecer el siguiente orden ontológico: Toda materia es naturaleza (*phýsis*) y posee potencia. La técnica es forma impuesta sobre la naturaleza, modificación causal de lo ya dado. La Inteligencia Artificial es la computabilizacion del nous, donde el entendimiento humano se convierte en causa formal de su propio reflejo. La artificialidad, no rompe con la naturaleza: aunque mecanizada y reducida es su prolongación reflexiva y teleológica en el

[84] Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 67-68.
[85] Yuk Hui, *Fragmentar Futuro*, 44.

ámbito del espíritu humano, en tanto que sea considera como una herramienta subordinada al telos humano. En otras palabras, el desarrollo de la Inteligencia Artificial es el desarrollo de la inteligencia humana pues la IA puede ser entendida como una mediación técnico-conceptual

1.4 Causa Eficiente (αἰτία)

Entiendo por causa eficiente "aquello de donde proviene el inicio del primer cambio y del reposo"[86], en este caso hemos de tomar al hombre como el inicio del movimiento de la Inteligencia Artificial, además de ser el modelo de inteligencia a imitar.

La causa eficiente no es una mera instancia de producción, sino el principio dinámico de movimiento, aquello que, actuando desde fuera o desde dentro, conduce a la actualización de una potencia. En la tradición aristotélica, la causalidad eficiente se encuentra siempre articulada con las otras tres causas —material, formal y final—, pues solo en conjunto explican el ser de algo. No obstante, al hablar del hombre como causa eficiente de la Inteligencia Artificial, la atención recae sobre su carácter de principio de movimiento: el hombre es quien inicia el proceso técnico, quien imprime el movimiento y quien, mediante su racionalidad, confiere dirección y sentido a la obra.

La IA, entendida desde su génesis, es inseparable de este principio humano. Ninguna máquina, por más sofisticada que sea, puede atribuirse a sí misma la potencia de su propio movimiento. El sistema digital no existe sino como efecto de una operación anterior: la concepción, el diseño y la programación efectuadas por el intelecto humano. La IA no surge de la nada, ni se da a sí misma su ser; proviene de una serie de causas que tienen su origen en la actividad racional y técnica del hombre. Es, por tanto, un ente derivado, un ser en cuanto producido.

En los seres naturales, el principio de movimiento es inmanente: la semilla crece porque posee en sí el principio de su desarrollo es decir su entelequia: acto pleno o realización efectiva de aquello que posee un fin en sí mismo. En cambio, en los artefactos, el principio del movimiento es extrínseco: el barco no navega por sí mismo, sino porque alguien lo

[86] Aristóteles, *Metafísica*, V, II, 1013a (pág. 181)

impulsa. La Inteligencia Artificial pertenece a este segundo orden. Su movimiento, aunque pueda simular procesos cognitivos o adaptativos, no es verdaderamente suyo, sino el resultado de una estructura de causas que remiten al hombre como su origen.

Esto implica que toda "autonomía" de la IA es una «ficción funcional». Lo que parece un acto de autoprogramación, aprendizaje o decisión es la ejecución de un proceso inscrito previamente por la intención humana. Incluso los sistemas de aprendizaje automático no hacen sino desplegar, dentro de un marco estadístico, los márgenes definidos por sus programadores.

Ahora bien, reconocer al hombre como causa eficiente de la IA no significa reducir esta causalidad a una mera acción mecánica. En el pensamiento aristotélico, la causa eficiente tiene un carácter teleológico: obra en vistas a un fin. El escultor no golpea el mármol al azar; lo hace orientado por la forma que busca realizar. De igual modo, el ingeniero, el programador o el científico que diseña un sistema de IA no actúa por mera repetición técnica, lo hace con una finalidad: optimizar procesos, imitar la inteligencia, ampliar las capacidades humanas o sustituir ciertos actos de juicio. El fin se encuentra en la inteligencia que causa, no en la cosa causada.

En el hombre, la causa eficiente está unida al entendimiento y a la voluntad; es decir, su obrar puede implicar deliberación y no solo una acción por mera reacción, pues —como señala Aristóteles— "se consideran como causas la naturaleza, la necesidad y el azar, la inteligencia y todo lo que depende del hombre; y todos los hombres deliberan de lo que ellos mismos pueden hacer"[87]. La acción humana no es un mero impulso físico, sino un acto de razón práctica (*phronesis)* que juzga sobre el bien y orienta el movimiento hacia él. Por tanto, si el hombre es la causa eficiente de la IA, lo es también en un sentido ético: como responsable del modo en que su acción causal se despliega. Toda obra técnica, por su propia dependencia de la causa eficiente, remite al juicio prudencial del sujeto. La IA, por tanto, no puede ser tratada como un sujeto moral; solo el hombre, que la mueve y la produce, puede ser responsable de sus efectos.

Si lo artificial depende por definición de una causa externa, su aparente autonomía es una delegación técnica del acto humano. Lo que se delega no es el pensamiento, sino la ejecución en tanto acción; no la libertad, sino la función. Así como el martillo no se mueve

[87] Aristóteles*, Ética a Nicómaco,* III,3, 1112a, (pág. 61)

para sí, sino en virtud de la mano que lo sostiene, la IA no "decide" sino en virtud de la estructura causal que la origina y la dirige.

Esto conduce a una consecuencia ética. Si el hombre es el principio eficiente, sobre él recae la responsabilidad del fin que persigue mediante la técnica. El problema contemporáneo de la IA no radica tanto en su capacidad de "pensar", sino en la orientación de su uso. Aristóteles advertía que todo obrar tiende a un fin, pero no todo fin es bueno. Si de por sí "*El sueño de la razón produce monstruos*", retomando a Francisco de Goya quien, a base de aguafuerte y aguatinta, con murciélagos, búhos y de más animales nocturnos de alguna manera nos advertía sobre la oscuridad producida por la pasividad de la razón y lo que podría crear. Ahora la técnica, separada de la *phronesis,* puede producir monstruos, con la presunción de ser racionales: entes que actúan según la lógica del cálculo, pero carecen de medida ética. De ahí que el principio de la causa eficiente deba ir acompañado de la virtud prudencial, que modere y oriente el impulso productivo hacia el bien común.

El hombre es causa eficiente de la IA, su origen y su medida. Todo lo que la máquina hace, piensa o aprende está inscrito en la órbita de la acción humana. La IA no es un ser autónomo ni un nuevo sujeto del mundo, sino una manifestación técnica de la *dynamis* humana: una potencia de hacer que se despliega en lo artificial. Pero en esa misma expansión se revela un riesgo: cuanto más se perfecciona la técnica, más se disfraza la dependencia del principio eficiente. El peligro no está en que la IA se emancipe, sino en que el hombre olvide que él es su causa[88].

Por tanto, reconocer al hombre como causa eficiente debe ser un acto de responsabilidad. Implica recordar que todo acto técnico es un modo del obrar humano y que, por ello, todo efecto artificial refleja su principio creador. La IA es un ser *en* otro y *por* otro: existe por la acción del hombre y para los fines del hombre. Solo comprendiendo esta dependencia esencial podremos situar la técnica en el lugar que le corresponde: no como un

[88] Casos recientes reportados por la prensa describen comportamientos de modelos generativos avanzados —como Claude 4 u o1— que han sido interpretados como engaño, manipulación o amenaza. Sin embargo, tales fenómenos no constituyen evidencia de autonomía ontológica ni de deliberación propia, únicamente muestran límites y efectos no previstos de arquitecturas técnicas diseñadas, entrenadas y evaluadas por agentes humanos bajo criterios instrumentales específicos. Lejos de invalidar la tesis de la causalidad eficiente humana, estos casos confirman que la IA carece de principio interno de acción, operando siempre dentro del marco de fines, presiones y configuraciones impuestos externamente. Deutsche Welle, "Inquietantes casos de IA que manipula y amenaza suscitan preocupación entre expertos", *DW*, 2025, https://www.dw.com/es/inquietantes-casos-de-ia-que-manipula-y-amenaza-suscitan-preocupaci%C3%B3n-entre-expertos/a-73107806..

poder que sustituye a la naturaleza, sino como un modo en que la razón humana prolonga su capacidad de causar en el seno de la *physis*, sin desligarse nunca de ella.

En tanto creación humana, su existencia interpela directamente las categorías con las que comprendemos lo que es el conocimiento, la inteligencia y la vida misma. En este capítulo, he procurado mostrar que la Inteligencia Artificial no puede ser comprendida solo desde el punto de vista instrumental o empírico, sino que exige una revisión de los fundamentos que la sustentan, concretamente el concepto mismo de inteligencia.

Para ello, he tomado como punto de partida el sistema aristotélico, dentro del cual el concepto de alma funciona como principio central de toda explicación del conocimiento. En Aristóteles, el alma es forma primera, aquello por lo cual un cuerpo natural que posee vida es efectivamente viviente. El conocer no es una función añadida al hombre, sino una actualización del alma racional, en tanto potencia que deviene acto al captar la forma inteligible de las cosas.

Aquí podemos considerar que el conocimiento presupone una interioridad viviente, una potencia que se actualiza desde sí misma y no por mera exterioridad. La Inteligencia Artificial, en cambio, carece de alma en el sentido aristotélico: su operación no proviene de un principio vital intrínseco, sino de una causalidad externa, impuesta por el ser humano como artífice. De ahí que su modo de "conocer" —si es legítimo emplear tal término— no pueda equipararse al conocimiento humano, sino entenderse como una reproducción formal y parcial de ciertos procesos intelectivos, desprovistos de un telos propio. Desde este marco, examiné los conceptos de naturaleza (φύσις), inteligencia (νοῦς), técnica (τέχνη) y artificialidad, con el propósito de delimitar los modos de ser que intervienen en la constitución de la Inteligencia Artificial. La *physis* se mostró como aquello que posee en sí mismo el principio del movimiento y del reposo, mientras que la *techne* aparece como el saber que imita y prolonga los procesos naturales, orientándolos hacia fines humanos. La Inteligencia Artificial, es un producto técnico que se alza sobre la base de la naturaleza, pero cuya actualización depende enteramente de la razón productiva del hombre.

Queda, sin embargo, por investigar su causa final, que no puede reducirse a la mera utilidad o eficiencia técnica. Esta causa final parece orientarse hacia la creación (ποίησις), entendida como acto en el que las facultades del alma humana —razón, imaginación y sensibilidad— se unifican en una síntesis armónica. La Inteligencia Artificial, al participar

indirectamente de este proceso creador, muestra una dimensión estética y metafísica que supera la mera funcionalidad.

La siguiente etapa de esta investigación consistirá, por tanto, en indagar la causa final de la Inteligencia Artificial, considerando la *poíesis* como el horizonte en el que se enlaza el conocimiento, la técnica y la creación artística. Desde el inicio se ha señalado que atribuir a la IA la capacidad de crear sin más implica una serie de supuestos problemáticos, varios de los cuales han sido ya tematizados. Con todo, permanece la necesidad de profundizar en la investigación de la estructura de la Inteligencia Artificial, especialmente en lo que respecta a su orientación final y a los fines que le son extrínsecamente asignados por la acción humana. En este caso particular, la investigación se centrará en la creación, la producción y la generación de objetos que pueden o no ser considerados arte, así como en la cuestión de si es posible atribuir a la Inteligencia Artificial la capacidad de crearlos en sentido propio. Siguiendo el mismo método de análisis analogizante a partir de las facultades anímicas, se examinará si las operaciones atribuidas a la Inteligencia Artificial pueden ser comprendidas como meras analogías funcionales de dichas facultades, o si carecen del principio vital que las constituye en sentido propio.

Capítulo II: Sobre la creación artística y la posibilidad de la creación de la IA

En el capítulo anterior hemos estudiado a la Inteligencia Artificial como un problema filosófico, aunque hasta ahora la había tematizado como un problema principalmente gnoseológico y antropológico, es decir tematizamos la posibilidad de conocimiento de la Inteligencia Artificial, esto a partir de un marco conceptual aristotélico. En donde el concepto principal es alma, pues en este sistema (el aristotélico) el alma es el condicional necesario que posibilita el conocimiento por sus diversas facultades. Esto a su vez implicó la necesidad de recurrir a un concepto de hombre o humano, que es tomado como el modelo de razón. El asumir un concepto de Inteligencia Artificial, también plantea de forma no tan explicita una

pregunta sobre el ser racional humano, del cual se imita la inteligencia y actúa como causa eficiente de esta artificialidad.

A partir de ese mismo sistema abordé los conceptos de naturaleza (Φύσις), inteligencia (νοῦς)), técnica (τέχνη), artificialidad, así como las facultades necesarias para llegar al dominio o conocimiento de estas.

Al analizar las causas de la Inteligencia Artificial llegamos a la conclusión que posee por causa eficiente un sujeto racional, como causa material la naturaleza misma, aunque con sus potencialidades actualizadas por la causa eficiente y de causa formal un alma artificial. Ahora surge la necesidad de investigar sobre su causa final, que será tematizada como la creación (*poiesis*) de arte, pues parece ser el acto en el que las facultades del alma se unifican[89] armónicamente. La cual será abordada a partir de la experiencia del acto creador.

Habrá que iniciar por reconocer, antes de avanzar, que el concepto de arte y la labor del artista plástico se hallan constitutivamente situados en un horizonte histórico y geográfico. Como parte del hacer humano, el obrar creador ha estado históricamente condicionado por las estructuras de poder —ya sean exigencias de mecenazgo, normatividades del Estado o dogmas religiosos—, y su práctica fue, durante mucho tiempo, un oficio colectivo de taller en lugar de una manifestación puramente individual.

Asimismo, si nos remitimos a su causa material, advertimos que las condiciones físicas imponen sus propias fronteras a la creación. La disponibilidad, el costo y el desarrollo tecnológico de los materiales (como el acceso a ciertos pigmentos exclusivos en épocas pasadas o la evolución química de los colores en épocas recientes) han dictado en gran medida las posibilidades estéticas de la obra. Es decir, en gran medida el arte depende de las condiciones materiales, económicas, políticas y tecnológicas de la época, como lo hace hoy en día la Inteligencia Artificial, si bien puede ser considerada como una herramienta innovadora que amplía la posibilidad de creación, como en su momento fue la revolución química, también habrá que considerar sus costos materiales, desde una perspectiva no económica, sino ética.

[89] "En la naturaleza y en el arte esta ciencia capaz de crear obras es precisamente el vínculo entre concepto y forma, entre cuerpo y alma" F. W. J. Schelling, *El discurso de la academia sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 126.

2.1 Causa Final (τέλος)

Parece que parto de un gran supuesto en donde tomo como *τέλος* de la Inteligencia Artificial la creación. Pese a que se suele adjudicar a la Inteligencia Artificial la finalidad de imitar los procesos racionales, sin embargo, eso es solo su causa formal, a la que anteriormente denominé un alma artificial, pues esta alma artificial es el resultado de un proceso técnico de un sujeto racional (humano) de ahí que entre en la categoría de artificial.

Una vez aclarado y problematizado el concepto de inteligencia, sigue la aclaración de su relación con el concepto de creación, si bien el hacer humano implica necesariamente principio de movimiento local, este hacer nos siempre ha de ser igual, habría que preguntarse ¿Son actos de la misma naturaleza elegir pintar sobre un lienzo y comer? Si bien ambos son actos humanos, y requieren sensación e intelección, son distintos en tanto la finalidad y el nivel de esfuerzo para realizar ambas actividades, a saber, aquello que los ha de distinguir radicalmente ha de ser la voluntad e intencionalidad del hacer de cada uno, es decir sus causas por lo menos las finales. Para aclarar que la creación es la causa final de la Inteligencia Artificial y como se unifican las facultades del alma, para esta acción debemos de iniciar a explorar el concepto de creación, así como la experiencia de este acto.

Partiendo de la definición previamente dada de *poiesis* como un acto técnico, voluntario y, por lo tanto, anímico, encontramos en ella un acto de creación. Sin embargo, esta acción *poiética* no debe entenderse como la generación de algo desde la nada, sino como el paso de un “no ser" a un “ser”[90], del no ser arte a serlo, ya que, así como existen modos de ser, también existen modos de no ser, el ejemplo más inmediato que puedo dar es la creación de una escultura en mármol. El mármol en sí mismo es una materia prima, un no ser en términos de arte. Sin embargo, el escultor, a través de su habilidad y técnica, observa las posibilidades dentro de este material y, poco a poco, lo transforma en una obra de arte, pasando del no se a ser arte. La escultura ya estaba en potencia en el bloque de mármol, pero

fue el acto creativo del escultor lo que actualizó esa potencialidad y le dio forma. Esta concepción de arte presupone un inicio en la naturaleza, ya sea como materia o forma, o, en términos aristotélicos la unidad hilemórfica. Aun así, es necesario enfatizar aún más

[90] *Cfr.* Platón, *El Banquete*

profundamente entre la relación, arte, naturaleza y alma. Dicha conexión la esclarece de forma precisa Schelling:

> Para que la posición del artista respecto a la naturaleza quedase bien clara habría que recordar a menudo esta frase: para que el arte sea arte tiene que empezar por alejarse de la naturaleza y no regresar a ella hasta su última y completa consumación. En nuestra opinión, el auténtico sentido de tal frase sólo puede ser el siguiente: es un hecho que en los seres de la naturaleza el concepto vivo sólo actúa a ciegas; pues bien, si le ocurriese lo mismo al artista, no se diferenciaría de la naturaleza. Y si, por el contrario, quisiera subordinarse a la realidad efectiva de modo total, pero consciente, reproduciendo lo existente con una fidelidad servil lo más que produciría serian máscaras, pero no obras de arte.[91]

Esto se presenta cuando se toma por materia un objeto ya dado en la naturaleza, frecuentemente también se parte usando como materia un instrumento o herramienta, que ya no es considerado naturaleza. Pensemos en un lienzo en blanco y en los colores dispuestos en la paleta de un pintor. El lienzo en su estado inicial es un no ser en términos de obra de arte. Sin embargo, el pintor, al aplicar su técnica y su visión creativa, utiliza los pigmentos para plasmar una imagen, transformando ese lienzo en una pintura. Los colores, las formas y la composición estaban en potencia en los materiales, pero es el acto creativo del pintor el que actualiza esas potencialidades, dando lugar a una obra de arte visual.

Imaginemos una partitura vacía o incluso un conjunto de notas musicales sin orden específico. Estas notas, por sí mismas, no son aún una pieza musical, sino un no ser en términos musicales. Sin embargo, el compositor, guiado por su intención y conocimiento, organiza esas notas en melodías y armonías, creando una pieza que puede ser interpretada y apreciada. Las notas ya estaban en potencia, pero fue el acto creativo del compositor el que las estructuró, transformándolas de elementos aislados en una obra musical completa. En otras palabras, la creación es la actualización de las potencialidades presentes. En este sentido se amplía la posibilidad de denominar creación al producto de una Inteligencia Artificial generativa como lo es *Midjourney*, porque cumple con este parámetro de actualización de potencialidades, sin embargo, aún se debe distinguir si a este producto lo denominaremos obra de arte o un acto técnico productor de una experiencia estética, pues aún está en duda la posición de la Inteligencia Artificial frente a la naturaleza, es decir, sí es que puede partir de la naturaleza, alejarse de ella, crear arte y regresar a la naturaleza, así como ha sido descrito,

[91] Schelling, *El discurso de la academia*, 127.

por Aristóteles y Schelling. De aquí es donde podemos echar mano de la crítica contemporánea. Como señala Joanna Zylinska al analizar la superficialidad del arte generado por máquinas:

> Este mecanismo se revela de la manera más explícita en la fascinación del público y, de forma inevitable, de la curaduría artística, por lo que podríamos llamar «trabajo de imitación de la IA», también conocido como «transferencia de estilo» (*style transfer*).
>
> Esta modalidad de producción artística se distancia de la conceptualización clásica del arte en términos de mímesis, es decir, de la imitación de la naturaleza y su representación. […]
>
> A diferencia de la *mímesis*, la «transferencia de estilo» es puro remedo (*mimicry*): un parecido forzado que opera, al mismo tiempo, como una mascarada. En el contexto de la industria de la IA, donde se produce la mayor parte de este arte de imitación, resulta imperativo preguntarnos: ¿qué apunta realmente estos esfuerzos y de qué intentan disfrazarse en el fondo?[92]

Como se infiere de esta advertencia, aunque el acto técnico también tiene la capacidad de actualizar potencialidades, no debemos confundir ambos niveles de *poiesis*. La *poiesis* que se orienta a el arte, como es el caso de las bellas artes, no es mera técnica. Este tipo de *poiesis* tiende a ser valorado principalmente por su cercanía a la belleza adherente — es la que "[…] presupone un concepto y la perfección del objeto según este"[93]—, o al menos, es hacia eso a lo que debería aspirar en sus fines últimos o perfectos. También es posible encontrar creaciones técnicas, el ejemplo son las herramientas, que tienen como fin la utilidad, llámese, guitarra, martillo, IA.

Como fines últimos del arte o perfectos entendemos aquellos fines que "[…]se busca por sí mismo le llamamos más perfecto que al que se busca por otra cosa, y al que nunca se elige por causa de otra cosa, lo consideramos más perfecto que a los que se eligen, ya por sí mismos […]"[94]o ser bello, es decir su pretensión no es reconocimiento o alguna utilidad que se pueda presentar de forma accidental. ¿Por qué el arte debe tener una finalidad? Principalmente es la esencia que diferencia entre acto creador técnico y acto creador artístico.

Aristóteles advirtió que toda acción humana tiende a un fin, sin embargo, la mayoría de estas son por su beneficio o su utilidad[95]. El arte como parte de la acción humana no escapa en su totalidad de ser creado por un fin, pero este fin no es satisfacer necesidades, mucho menos ser útil o extraer un beneficio de este — que la utilidad no sea el fin no significa que

---

[92] Zylinska, *AI Art*, 49-50 (traducción propia).

[93] Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Tecnos, 2018), §16, [229] (pág. 144).

[94] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I,7, 1097a (pág.21)

[95] *Cfr. Ética a Nicómaco*, I, 1, 1094a.

no sea útil o no pueda ser beneficioso — pues: "El artista crea un cuasi–objeto. No produce un objeto utilitario si no algo intermedio, algo que media entre la realidad y lo posible".[96] Es aquí donde se encuentra la más grande diferencia entre el arte y las demás acciones de creación humanas, pues el fin de una silla, una calculadora o la misma IA no es el mismo que cuando se crea una Fuga[97] como las que Bach tan bien dominaba.

La finalidad en cuanto a la creación de un objeto determina sus demás causas — materiales y formales —, de ahí la necesidad de tener en cuenta de forma precisa su finalidad última, tal cual es el caso de la IA. Si la finalidad de la IA fuese la sustitución del humano en ámbitos sociales, culturales y sobre todo artísticos, se habría iniciado por profundizar e imitar de forma ms precisa la sensibilidad y no el intelecto.

Si bien existe la pretensión de imitar el intelecto en su parte activa —*nous poietikos* — este parce estar orientada más hacia fines mecánicos y utilitaristas. Sin embargo se debe buscar que su finalidad sea la creación en doble sentido: 1) Crear a partir de las posibilidad matemáticas en lo que refiere a los conocimientos exactos, realizar esa especie de labor algorítmico intelectual "cuya función peculiar es — según Husserl— ahorrarnos la mayor parte posible del verdadero trabajo intelectual deductivo, mediante ordenaciones artificiales de operaciones mecánicas con signos sensibles"[98], tablas lógicas, sumas, y demás procesamiento que no requiere profundizar en el pensamiento, 2) Crear las condiciones necesarias para la *eudemonía humana*, es decir hacer todas las ordenaciones artificiales y

[96] Luis Román Rabanaque et al., *Fenomenología del acto creador: arte, literatura y poesía* (Buenos Aires: Sb Editorial, 2024), 19.

[97] "La fuga se parece al canon por el hecho de basarse casi siempre en un tema que se va tocando en distintas voces y en distintos tonos, y a veces a distintas velocidades o con intervalos tonales invertidos o de atrás para adelante. El principio de la fuga es, sin embargo, mucho menos rígido que el del canon y por consiguiente hay en ella mayor espacio para la expresión emotiva y artística. La marca caracterizadora de una fuga es la manera como empieza: con una voz sola que canta su tema. Entra luego una segunda voz que comienza a cinco tonos por encima o cuatro tonos por debajo de donde ha comenzado la primera. Mientras tanto, la primera prosigue su camino cantando el "contratema" o "contrasujeto", esto es, un tema secundario, destinado a suministrarle contrastes rítmicos, armónicos o melódicos al tema. Cada una de las voces va entrando en su momento y canta el tema, acompañada a menudo por el contrasujeto, que se encomienda a alguna otra voz, mientras las demás ejecutan cuantos primores musicales se le han ocurrido al compositor. Cuando todas las voces han entrado ya en el juego, se acaban las reglas. Hay, por supuesto, ciertas cosas que normalmente se hacen en una fuga, pero no son cosas establecidas como regla: no hay reglas fijas, no hay una fórmula para hacer fugas. Las dos de la Ofrenda Musical son ejemplos sobresalientes de fugas que jamás hubieran podido ser "compuestas según fórmula". Hay en ellas algo mucho más hondo que la simple fugalidad." Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*, trad. Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi (México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982), 10.

[98] Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas 1*, trad. José Gaos (Madrid: Alianza, 2006), §9, 49.

mecánicas para que el humano haga aquello que realmente importa: el arte, la vida, la filosofía, la política, la ética, en otras palabras su desarrollo personal y social.

Si bien desde aquí podemos advertir que la IA no crea arte, aún faltan demostraciones por hacer, sobre todo aquellas que respectan a la finalidad de la IA. Su relación con la naturaleza, el arte, la sensación, la experiencia, la voluntad, la deliberación y la acción. Para abordar esta tarea, la estética —como teoría del arte— presenta tanto facilidades como obstáculos. Por un lado, resulta sencillo ejemplificar conceptos filosóficos mediante obras que ya poseen una carga histórica y conceptual. Por otro lado, la dificultad radica en la distancia metodológica que existe entre la interpretación filosófica y el quehacer artístico. Es de suma importancia establecer aquí una primera distinción: mientras que en el ámbito de la creación artística la técnica se entiende desde su materialidad y aplicación específica (como la teoría musical o la teoría del color), en la estética la técnica se aborda de manera puramente conceptual y ontológica.

A partir de esta distinción, nuestro análisis no pretenderá adentrarse en los modos específicos de componer o pintar. Por el contrario, nos enfocaremos estrictamente en la experiencia estética producida. Nos concentraremos en el sentimiento de lo bello y lo sublime, así como en la teleología de la creación y la experiencia, marcando una segunda distinción fundamental entre el rol del espectador y el del creador.

Esta perspectiva nos sitúa, a menudo, en una posición aparentemente opuesta a la de los propios artistas. Como advierte Arthur Danto: "Los problemas que obsesionaban a los pintores que yo conocía parecían tan alejados de la filosofía que decía tratar sobre arte"[99] lo que nosotros buscamos interpretar es paralelo a lo que busca el artista, en este caso interpretar es arriesgarse a una especulación enorme, pues los artistas no suelen dejar de forma explícita en su totalidad aquello que pretendían, es decir no suelen decir que aspiran a que su arte sea bello o alguna de las otras aspiraciones teleológicas tal como señala Gombrich: "Esas nociones con las que nosotros como intrusos, generalmente abrumamos a los artistas, ideas acerca de la belleza y la expresión son raramente mencionados por ellos[100]" Sin embargo, a pesar de esta disonancia entre la intención del creador y la categorización del filósofo, es un

[99] Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2005), 35.

[100] Ernst H. Gombrich, *La historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella (Londres: Phaidon, 2024), 32.

hecho innegable que continuamos experimentando y designando como bellas ciertas obras creadas por el *nous* humano.

2.2 Del acto creador artístico

El acercamiento experiencial al arte en cuanto creador y como espectador, diverge, pese a tener como referencia el mismo objeto estético[101]. De ahí el juicio de valor que emite un artista sobre una obra, sobre todo la propia sea frecuentemente paralela a la del espectador. Por ejemplo, al asignarle la categoría de bello a un objeto estético que es producto de la creación humana e incluso la misma categoría de arte. Sobre una misma pieza musical miles de personas pueden opinar que es un ejemplar de lo que es el arte, e incluso subsumirla a la categoría de belleza, pero quien la creó puede incluso despreciarla. ¿Quién le asigna el valor de bello o de arte a un objeto estético? ¿El espectador o el creador es el que hace que el objeto sea bello?

El propósito general de este apartado además de responder las preguntas antes planteadas es dar una descripción fenomenológica, no de la experiencia estética, sino de la experiencia creadora, en donde se tematizarán las facultades intelectuales y sensibles necesarias para este acto y así poder deducir si la Inteligencia Artificial puede crear arte.

¿Cómo inicia el acto creador según Aristóteles? El inicio de la acción humana suele proceder de la pasión (*πάθος*) o de la voluntad (*θέλημα)*. La acción originada de la pasión suele ser llamada involuntaria, el origen de estas acciones involuntarias o pasionales pueden ser la desembocadura de distintas afecciones o como lo comenta Aristóteles "son las que se hacen por fuerza o ignorancia[102] " en esta acción se resalta la pasividad intelectual del sujeto por ejemplo: imagina a una persona que camina por un sendero en el bosque y de repente ve una serpiente venenosa en el suelo. Al instante, siente un miedo intenso que la impulsa a reaccionar de inmediato. Sin pensar, salta hacia atrás o empieza a correr para alejarse de la serpiente. Esta reacción es involuntaria porque está dominada por una emoción fuerte, tal

[101] "Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos." José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Barcelona: Austral, 2017), 62-63.

[102] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, III, 1, 1110a (pág. 69).

cual es el temor y la sensación de amenaza, en este caso el miedo, que surge de una afección pasional: "Del mismo modo parece que las afecciones del alma — según Aristóteles — se dan con el cuerpo: valor, dulzura, miedo, compasión, osadía, así como la alegría, el amor y el odio. El cuerpo, desde luego, resulta afectado conjuntamente en todos estos casos"[103]

En oposición, encontramos los actos voluntarios, en los cuales el intelecto interviene directamente en la acción. En estos actos, la persona reflexiona y decide en función de sus valores, objetivos o razonamiento. Imagina a una pintora que desea expresar una experiencia emocional profunda a través de su arte. Antes de empezar, dedica tiempo a reflexionar sobre los colores, las técnicas y la composición que mejor transmitan esa emoción. Tras una cuidadosa planificación, elige una paleta de colores oscuros y un estilo expresionista para comunicar su mensaje. En este caso, su acto es voluntario porque ha involucrado su intelecto y voluntad en cada decisión artística. No solo actúa desde la emoción o el impulso, sino que decide conscientemente cómo plasmar su experiencia, demostrando un control activo y deliberado en su creación artística, es decir lo dado sensiblemente no determina la acción, pero, contribuye, es decir en el caso de la pintura no elige únicamente de manera lógica y deductiva, sino que también es guiada por la sensación producida por los colores.

Esencialmente, en toda acción humana voluntaria encontramos una teleología; es decir, un razonamiento causal en el que el sujeto hace uso de sus facultades intelectuales y de su sensibilidad. Como en todo acto propiamente dicho, estas facultades operan en conjunto, pero lo que unifica verdaderamente el acto creador artístico y lo diferencia de otros (como el técnico) es su teleología particular: la imitación y movilización del *pathos*.

Este *patho*s (las pasiones o afecciones del alma) constituye la materia prima con la que se hace la poesía. En la Retórica, Aristóteles lo ilustra al definir pasiones como la «ira», que es "[…]un anhelo de venganza manifiesta acompañado de pesar […]"[104], la «vergüenza» — parafraseando al estagirita— originada por el sufrimiento y la perturbación de los defectos propios.[105] Mediante el intelecto, el creador toma estas pasiones y las imita. Como afirma el estagirita en la *Poética*: "[…] resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación (*mimesis*) e imita las acciones"[106] , es decir:

[103] Aristóteles, *Acerca del alma*, I, 1, 403a (pág. 301)
[104] Aristóteles, *Retórica,* II,2, 1378a (pág. 157)
[105] *Ibíd.,* II, 6,1383b (pág.178.)
[106] Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b (pág. 408).

mediante el intelecto el poeta imita las pasiones, las acciones que provocan las situaciones que desembocan y las presenta en la poesía trágica para provocar pasiones, pues estas situaciones "[…] inspiran compasión y temor y estas se producen sobre todo y con más intensidad […]"[107] con la finalidad de educar al espectador y así evite ciertas situaciones, esto Aristóteles dice que más fácil transmitir mediante el uso de , la «peripecia » que es "[…]el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado"[108] el ejemplo que usa Aristóteles es el de Edipo. La «agnición» "un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados de la dicha o el infortunio"[109] y el «lance patético» que es "[…]una acción destructora o dolorosa […]"[110] que son en términos de causas, la materia de la tragedia, y parte esencial de lo unificado en el acto crear, pues a diferencia de las matemáticas puras o la geometría analítica, aquí se integra de manera homogénea el *pathos* y el *nous*. Hasta ahora podemos afirmar que el acto creador artístico es unificador y voluntario.

En el acto creador, la elección de actuar es esencial, pero este acto debe estar fundamentado en una virtud. La virtud puede entenderse como una práctica constante, una elección reiterada que perfecciona y otorga dominio sobre una técnica. Es decir, el acto de crear no surge únicamente de la pasión —de ese desbordamiento impulsado por la bilis negra que actúa como el 'temple del alma'— o de la inspiración momentánea, sino también de un compromiso sostenido con la disciplina y la dedicación cotidiana. Como ocurre con toda *poiesis* o creación técnica, esta disposición virtuosa implica que el proceso de creación es, intrínsecamente, un acto de autoconstrucción. Toda *praxis* humana es individualizante y *autopoiética*: al realizar el oficio, el sujeto no solo transforma la materia o el entorno exterior, sino que se moldea y se recrea a sí mismo. Mediante la práctica constante y consciente, el individuo se forma como persona y encuentra el sentido mismo de su propia formación.

Este planteamiento de la virtud como elección constante parece ser común a todas las disciplinas, por ejemplo, la filosofía u otras ciencias, por lo que aún es necesario discernir lo especifico de 'este' artista, la virtud esencial de un artista. Podríamos plantear la contemplación misma como una virtud, sin embargo, esta, aunque está más cerca de la

[107] *Ibíd.*, 9, 1452a (pág. 409)
[108] *Ibíd.,* 11, 1452a (pág. 410)
[109] *Idem.*
[110] *Ibíd.,* 11, 1452b (pág. 411)

filosofía misma y del arte sigue siendo un rasgo común, por lo que aún la virtud esencial del artista debe ser una que la filosofía misma no posea. Retomaré una pregunta planteada por Aristóteles que en cierto grado permite delimitar el papel que juegan las pasiones en el acto creado y deja ver un aspecto fundamental de la contemplación: "¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra?"[111] Al retomar la pregunta de Aristóteles sobre la bilis negra y su relación con los grandes hombres en filosofía, política, poesía y arte, es imperativo conectar esta caracterología fisiológica de manera directa con nuestra definición del acto creador. ¿Por qué y para qué recurrir a la figura del hombre melancólico? Porque nos permite situar lo afectivo —el *pathos*— como elemento insustituible de la creación. Así como en apartados anteriores utilizamos la perspectiva aristotélica para criticar la pretensión de la Inteligencia Artificial (demostrando que su intelecto opera como un procesamiento mecánico desprovisto de sensibilidad y de apetito por el placer), ahora es necesario desensamblar la idea misma de "creación" siguiendo esta misma ruta metodológica.

Lo que nos ofrece con mayor precisión la idea del temperamento melancólico no es la concepción de un defecto o de un simple estado de ánimo, sino la de una disposición particular de la corporalidad. Este carácter evidencia que la virtud esencial del artista radica en un sustrato biológico ineludible: es el exceso, la perturbación o el anhelo originado en el cuerpo lo que empuja al sujeto a transformar su experiencia en un objeto estético, sin embargo, como hemos descrito anteriormente este *pathos* se unifica con la actividad *noética* para crear arte, aunque, aquí el *pathos* también puede considerarse causa eficiente. La creación, por tanto, no es el resultado del cálculo o la combinación de datos, es una dimensión encarnada.

La melancolía en el artista no sería meramente un estado emocional, sino una condición que lo impulsa a ver el mundo de manera distinta y expresar a través de formas, colores, sonidos o palabras. Esto lo separa del filósofo, cuya búsqueda se centra en el conocimiento racional del ser, y del político, cuya acción está orientada hacia la práctica y el bien común. El artista, en cambio, canaliza esa bilis negra en una creación que no necesariamente busca explicar, sino de mostrar o evocar.

[111] Aristóteles, *Problemas*, trad. Ester Sánchez Millán (Madrid: Gredos, 2004), XXX, 953a (pág. 382).

Esta disposición melancólica podría entenderse como una sensibilidad extrema hacia lo bello, lo trágico y lo sublime, una virtud que le permite al artista percibir aquello que otros no ven y darle forma. Así, mientras la contemplación es un terreno compartido, la capacidad de transformar esa experiencia en una obra estética podría ser la virtud esencial del artista, una que lo diferencia del filósofo y de otras disciplinas. Es la melancolía o la bilis negra en otras palabras algo como menciona Hui, incomputable, es decir: "no puede ser reducido a los pasos finitos de un algoritmo"[112] por lo que se vuele imposible para la IA imitar esta sensación constitutiva del sujeto que crea arte. La creatividad constituye una dimensión esencial del ser humano. Al emerger necesariamente de la unión hilemórfica y de las afecciones o pasiones (*pathos*) que padece el alma, resulta evidente la carencia de un fundamento metafísico en la Inteligencia Artificial para poseer u originar la auténtica creación, o la misma capacidad creativa. Es decir, de continuar el desarrollo de la Inteligencia Artificial en el mero ámbito de lo formal queda totalmente imposibilitada de ser creativa.

En la filosofía y la ciencia operan normatividades metodológicas de las que no podemos prescindir; la primera mediante un régimen deductivo y demostrativo que trabaja con ideas y conceptos, y la segunda mediante métodos inductivos o comprobativos anclados en hechos y tendencias empíricas. Sin embargo, contrastar estas disciplinas con el acto creador asumiendo que el artista opera en un vacío metodológico es impreciso. El arte posee sus propios métodos, reglas de composición y rigores formales. La verdadera libertad del artista no deviene de una mera ausencia de restricciones —pues ninguna vanguardia estilística o ruptura estética puede comprenderse sin la normativa del academicismo que la precede y contra la cual reacciona—, deviene de su capacidad para dominar, tensionar y, finalmente, superar dichos cánones. Esta libertad estética es el resultado directo de la virtud: el artista es virtuoso no por ignorar el método, sino por interiorizar la técnica a tal grado que puede innovar y reconfigurar la forma desde sus mismas de su tradiciones.

Para ilustrar esta dialéctica entre el rigor metodológico y la libertad estética, resulta prudente retomar el contraste armónico entre el Clasicismo y el Romanticismo musical en la literatura para piano. Si observamos la *Sonata para piano n.º 16 en do mayor, K. 545* de W. A. Mozart, la composición obedece a una normatividad estricta de la armonía; la disonancia existe, pero está sometida a un método riguroso de preparación y resolución. La estructura

[112] Yuk Hui, *Arte y Cosmotecnica,* 275.

se sostiene sobre pilares de orden y simetría racional —como el uso inquebrantable del bajo de Alberti y acordes de dominante que resuelven invariablemente en la tónica—, dictando un 'academicismo' metodológico que garantiza la transparencia de la obra.

Sin embargo, cuando Frédéric Chopin compone su *Estudio Op. 25 No. 5* (conocido precisamente como *'Wrong Note'* o *'Nota equivocada'*), introduce disonancias acentuadas —semitonos o segundas menores que chocan agresivamente con la melodía principal— que, bajo la estricto canon mozartiano, constituirían errores metodológicos titánicos. No obstante, Chopin no compone desde el desconocimiento de la regla, sino desde su dominio. Su virtud radica en interiorizar esa norma clásica para luego transgredirla intencionalmente. Esas 'notas equivocadas' no son ruido sin más, lo usa como un recurso técnico finamente calculado para introducir una tensión afectiva, un desgarro sonoro que encarna el *patho*s melancólico. Si Chopin no poseyera el método y la estructura armónica tradicional como soporte, la disonancia carecería de impacto estético; es precisamente porque conocemos la norma que la transgresión adquiere significado.

El acto creador artístico es unificador, voluntario y virtuoso en tanto que libre y contemplativo: como admiración y sustracción de la vida ordinaria.

La contemplación en el marco conceptual aristotélico se encuentra delimitado en tres aspectos fundamentales 1) es la virtud superior del intelecto humano: “De suerte que la felicidad será una especie de contemplación”[113], esta actividad humana, que es una virtud en si misma a diferencia de las demás es incondicionada: “Pues bien, si a un ser vivo se le quita la acción y, aun mas, la producción ¿Qué le queda si no la contemplación?”[114] 2) es independiente sujetos externos por lo que requiere una especie de aislamiento. El mismo Aristóteles describe que entre los hombres virtuosos, el que menos necesita de alguien que no sea el mismo, por ejemplo, el hombre justo necesita con quien ser justo, pero quien contempla puede prescindir del otro en gran medida. El hombre que contempla es más sabio que los demás, tal vez mas solitario, pero “será el más feliz de todos los hombres” 3) se hace por mor de sí.

Este "aislamiento" no equivale a una simple reclusión física, sino a un distanciamiento reflexivo. Aristóteles se refiere a una actitud teórica, lo cual implica tomar distancia para

[113] Aristóteles, *Ética a Nicómaco,* X, 8,1178b (pág. 282.)
[114] *Ídem.*

observar, de la misma forma metafórica en que se contempla un horizonte, retomemos la explicación dada por Aristóteles respecto al comienzo del filosofar:

> […]comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo, maravillándose en un primer momento ante lo que comúnmente causa extrañeza y después, al progresar poco a poco, sintiéndose perplejos también ante cosas de mayor importancia, por ejemplo, ante la peculiaridades de la luna, y las del sol y los astros, y ante el origen de Todo. Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, amante de la sabiduría y es que el mito se compone de maravillas). Así pues, así filosofaron por huir de la ignorancia, es obvio que perseguían el saber por afán de conocimiento y no por utilidad alguna. Por otra parte, así lo atestigua el modo en que sucedió: y es que un conocimiento tal comenzó a buscarse cuando ya existían todos los conocimientos necesarios, y también los relativos al placer y al pasarlo bien. Es obvio, pues, que no la buscamos por ninguna otra utilidad, sino que, al igual que un hombre es el mismo y no otro, así también consideramos que esta es única ciencia libre: solamente ella es, en efecto, su propio fin.[115]

Para comprender la magnitud de este acto, resulta útil trazar la diferencia entre la experiencia ordinaria —sumergida en las urgencias mecánicas y utilitarias del día a día— y la experiencia no ordinaria. Es en este segundo terreno donde operan tanto la ciencia como el arte: ambas disciplinas exigen suspender la actitud ordinaria para asumir una postura originariamente contemplativa.

Dentro de estas actitudes no ordinarias existen distintas vías. Por un lado, tenemos la actitud teórica, artística y científica que toma distancia intelectual para comprender o moldear la forma. Por otro lado, existe otra posibilidad no ordinaria: la experiencia mística. Un ejemplo elocuente de esta última es la vivencia descrita por Hermann Hesse en *Siddhartha*. Al separarse de su entorno, el protagonista alcanza un estado contemplativo, pero de naturaleza diametralmente opuesta al aristotélico; abandona la abstracción y la búsqueda intelectual para fundirse en la pasividad de lo visible:

> A cada paso que dio por su camino, Siddhartha aprendió muchas cosas nuevas, ya que el mundo se había transformado y su corazón estaba fascinado. Veía salir el sol sobre las montañas y ponerse tras las distantes playas que estaban rodeadas de palmeras. Veía por la noche la hoz de la luna navegando como un barco en el azul y las estrellas en el cielo guardando su orden eterno. Observaba árboles, flores, arroyos y ríos, estrellas, bestias, nubes, arcoíris, rocas, hierbas, rayos de rocío en los matorrales cuando amanecía, altas montañas distantes azules y pálidas, aves cantoras, abejas y vientos que soplaban recubriendo los campos de arroz.
>
> Siempre había existido todo esto, múltiple y abigarrado; el sol y la luna habían brillado siempre, el río y la abeja siempre habían susurrado, pero en los primeros tiempos, para, Siddhartha todo eso solo había sido un velo ligero y engañoso ante los ojos, mirado con desconfianza, destinado a ser traspasado por los pensamientos y ser destruido, porque no era un ser, ya que el ser se encuentra más allá de lo que se puede ver. Pero en este momento sus ojos liberados se detenían de este lado, observaba y conocía lo visible, trataba de buscar una patria en este mundo, no buscaba el ser, no apuntaba a

[115] Aristóteles, *Metafísica*, I, 2, 982b, (págs. 76-77)

> ningún más allá. El mundo era hermoso cuando se le miraba de esa manera, sin buscar nada, tan infantil y sencillamente.[116]

Mientras que la contemplación mística de Siddhartha es un abandono pasivo que prescinde de toda normatividad para simplemente "dejarse ser" en el mundo, la contemplación aristotélica es una actividad teórica rigurosa. El artista no se aísla para diluirse en el paisaje, sino que ejerce un distanciamiento reflexivo sobre su propia práctica. Esta separación de la experiencia ordinaria es lo que le permite contemplar la técnica, tensionar los cánones y encauzar su virtud estética

La necesidad de la contemplación en la creación artística requiere, una suspensión de la actitud natural. Antes de poder plasmar cualquier intuición en un objeto estético, el creador requiere ejecutar una puesta entre paréntesis de la vida ordinaria. Entendemos por vida ordinaria aquellas "obligaciones que asumimos por nuestra profesión, por nuestro estatus o posiciones sociales, por nuestra edad, o por nuestro sexo. La vida ordinaria es estar realizando nuestras actividades normales"[117] Para el artista, esta vida ordinaria engloba desde la búsqueda del sustento hasta la repetición mecánica orientada al perfeccionamiento técnico.

Sin embargo, la mera práctica técnica no es arte en sí misma. La contemplación irrumpe como ese distanciamiento reflexivo que suspende la inercia de la labor mecánica. Esta dinámica es ilustrada por el trío norteamericano AJR en su canción *Inertia*, la cual describe la experiencia de estar sumergido en una vida ordinaria impulsada por una mecanicidad de la que parece imposible escapar. A diferencia del automatismo algorítmico, el sujeto humano padece esta inercia desde un anclaje somático: experimenta el agotamiento material y el desgaste físico de las largas jornadas.

En esta pieza, la técnica se emplea deliberadamente para representar dicho *pathos* cotidiano. Al proponer la imagen de "bailar con las piernas rotas", la canción evidencia cómo la obra de arte opera como síntesis de *nous* y *techn*e: el creador no niega el peso material de su existencia, lo transfigura estéticamente para reflexionar sobre la vida ordinaria.

La contemplación no es una necesidad exclusiva del creador, sino una disposición humana que se extiende al receptor. El *telos* de la obra de arte puede ser como un puente

[116] Hermann Hesse, *Siddhartha*, trad. Pedro Villalobos (Caracas: Lucemar, 2023), 51-52.

[117] Javier San Martín Sala, "Epojé y ensimismamiento. El comienzo de la Filosofía", en *Signo, intencionalidad, verdad: Estudios de Fenomenología* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005), 44.

material que despierta la actitud contemplativa en el espectador. El creador contempla para materializar un afecto, y el sujeto ordinario contempla la obra para ser conmovido por él.

Esta libertad para suspender lo cotidiano y elegir la contemplación es lo que separa la *poiesis* humana de cualquier actividad puramente algorítmica o sometida a reglas inquebrantables. Existen actividades humanas, como el juego, que comparten ciertos rasgos con el arte en tanto se realizan por mor de sí mismas y exigen seriedad absoluta; como bien señala Huizinga, "los jugadores de fútbol y los de ajedrez, juegan con la más profunda seriedad y no sienten la menor inclinación a reír"[118]. No obstante, el juego está estrictamente delimitado por reglas preestablecidas. Si un jugador rompe la regla, el juego se destruye. En contraste, la libertad estética radica en dominar la regla (la técnica) para luego transgredirla con un fin (*telos*) afectivo. Una Inteligencia Artificial opera como un jugador perpetuo: está atrapada en la "vida ordinaria" de su propio código y obedece reglas de manera utilitaria, siendo estructuralmente incapaz de ejecutar una *epojé* o de compartir una necesidad contemplativa con el espectador.

Entre el estado contemplativo y la acción creadora (*poiesis*) operan procesos experienciales donde el sujeto articula sus dimensiones sensibles e intelectuales. En la vida ordinaria, la receptividad sensible (*aesthesis*, *αἴσθησις* y *pathos*, *πάθος*) y el intelecto (*nous*) suelen operar de manera escindida. Sin embargo, en el acto creador, el sujeto unifica estas facultades; no como una dualidad, sino a través de una mediación donde el intelecto dota de estructura a la afección material. El propósito de este apartado es dilucidar la fenomenología de dicho tránsito: explicar cómo la mera asimilación sensible de un objeto empírico —como la percepción de un árbol— es transfigurada intencionalmente hasta materializarse, mediante la técnica y la virtud, en la superficie de un lienzo.

¿Quién contempla? Iniciaré con el planteamiento de una pregunta clave, que surge del concepto que he tratado anteriormente y así podrá ayudarme a describir de manera certera el rumbo de la investigación. He tratado *grosso modo* sobre el ´que es´ la contemplación sin haber tematizado en profundidad el quien lo hace y las condiciones necesarias para realizar esta actividad.

Para comprender la exclusividad del acto contemplativo, resulta imperativo remitirnos al esquema aristotélico de la complejización funcional del alma, dejando de lado

[118] Johan Huizinga, *Homo Ludens*, trad. Eugenio Imaz (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 17.

distinciones ambiguas para centrarnos en las facultades operativas de las sustancias. En primer lugar, existen realidades puramente materiales o artificiales —como una guitarra o un lienzo— que, al carecer de un principio vital interno, carecen de alma y de cualquier grado de receptividad perceptiva.[119]. En un nivel funcional superior encontramos a los seres animados dotados de un alma sensitiva, como los animales. Estos poseen la facultad de la percepción (*aesthesis*), lo que les permite asimilar estímulos del entorno, experimentar dolor o placer, y reaccionar de manera instintiva para su supervivencia. Sin embargo, aunque la percepción animal implica una forma básica de intencionalidad —en tanto su sensibilidad siempre está dirigida hacia un objeto del entorno—, esta no debe confundirse con la contemplación.[120] Para que el acto contemplativo sea posible, se requiere la emergencia del alma intelectiva (nous), propia de la condición humana. La contemplación no es una mera reacción sensitiva ni una simple autorreflexión, sino una actividad intencional de orden superior: es el distanciamiento reflexivo que permite aprehender la inteligibilidad de un objeto más allá de su utilidad inmediata. Como subraya Aristóteles para delimitar estas fronteras operativas: "es evidente que percibir sensiblemente y pensar no son lo mismo ya que de que aquello participan los animales y de esto muy pocos."[121] En consecuencia, la obra de arte solo puede ser contemplada por una sustancia racional capaz de suspender la urgencia sensitiva para dar paso al intelecto.

La importancia del intelecto en la contemplación radica, como mencioné anteriormente, en la voluntad de contemplar, además de que este intelecto proporciona las facultades necesarias para unificar la sensibilidad y la razón, lo cual es posible gracias a la imaginación. En este sentido, el proceso de intelección de un objeto comienza con los sentidos —en el caso de la contemplación, específicamente con la vista— y se conecta con la imaginación, ya que "el alma jamás intelige sin el curso de una imagen"[122]

[119] Parto del concepto ontológico que da Aristóteles de entidad (*ousia*), entendida en su sentido hilemórfico como la forma específica de cada cosa natural. Aristóteles, *Metafísica,* V, 8, 1017b, (pág. 194). Los objetos artificiales, aunque poseen materia y forma impuesta por la técnica, no son entidades en el sentido primordial de poseer un principio inmanente de vida

[120] En la Física (I, VI-VII, 189a-191a), Aristóteles aborda la noción de sustrato material, pero es en *Acerca del Alma (*I, IV, 408b) donde delimita estrictamente cómo las facultades anímicas se superponen. Allí menciona que es propiamente el intelecto el que posee la capacidad de inteligir y contemplar, estableciendo la racionalidad como la diferencia específica que separa la mera sensibilidad biológica del acto teorético.

[121] Aristóteles, *Acerca del Alma*, III, 3, 427b (pág. 368).

[122] *Ibíd.,* III, 7, 431a (pág. 378).

La vista es un sentido que facilita la percepción y el discernimiento, una capacidad que Aristóteles describe de la siguiente manera:

> puesto que percibir con la vista es ver y lo que se ve es un color o bien algo que tiene color, si aquello que ve puede, a su vez, ser visto, será porque aquello que primaria mente ve posee color. Por lo pronto, es evidente que «percibir con la vista tiene más de un significado: incluso cuando no vemos, distinguimos con la vista la oscuridad y la luz, aunque no de la misma manera, Pero es que, además, aquello que ve está en cierto modo coloreado, ya que cada órgano sensorial es capaz de recibir la cualidad sensible sin la materia.[123]

La imaginación juega un papel crucial en la intelección de lo percibido, pues no opera como un mero receptáculo pasivo de datos sensibles, sino como una estructura intencional que sirve de puente hacia el nous. En el caso de la percepción visual, la conciencia no se limita al registro físico y material de formas o colores; más bien, ejecuta una síntesis en la que la conciencia imaginante dota de sentido fenomenológico a lo que percibe. La imaginación permite al intelecto construir representaciones internas intencionales, volviéndose indispensable para comprender a fondo el objeto contemplado.

Es precisamente en este punto donde debe situarse el problema de la creación (*poiesis*). La capacidad de la conciencia para representar y dotar de significado no se queda en la mera asimilación teórica del mundo, sino que impulsa al sujeto a exteriorizar dicha experiencia. El acto creador irrumpe entonces como la manifestación material de un "yo" que, a través de la técnica, transfigura su percepción íntima en una obra de arte.

La Inteligencia Artificial queda excluida de este proceso creador debido a su carencia de intencionalidad encarnada. A diferencia del ser humano, la máquina carece de representaciones propias originarias porque opera en un vacío. Incluso si se le dotara de aditamentos físicos que emularan la sensibilidad, la IA seguiría careciendo de un polo egoico (un "yo") capaz de apropiarse reflexivamente de esa experiencia para transmutarla en arte. De ahí que la automatización nunca pueda enfrentarse a lo sublime, entendido este como “el fracaso del entendimiento y la imaginación en subsumir los datos de los sentidos en el concepto”[124] Lo sublime es incomputable. La máquina puede procesar datos masivos, pero no padece el colapso frente a lo inabarcable que detona el hacer artístico humano. Por tanto, la IA opera de manera análoga a un lienzo: puede ser el soporte de una representación, pero

[123] *Ibíd.*, III, 2, 425b (pág. 364).
[124] Yuk Hui*, Arte y cosmotecnica*, 296.

no tiene intencionalidad propia; se limita a exhibir y reorganizar el significado que le ha sido dado por un sujeto fenomenológico externo.

En este sentido, como se afirma, "la imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen"[125], Esta facultad, entendida aquí desde su rigor originario como imaginación (*phantasia*, *φαντασία*) [126], se presenta como la estructura intencional que media entre la percepción sensible (*aesthesis*) y el intelecto (*nous*). Es gracias a la *phantasia* que la afección material se transfigura en *phantasmata* (imágenes intencionales), posibilitando al intelecto operar sobre ellas y dotarlas de sentido. La *phantasia* es una capacidad activa que organiza, sintetiza y lo percibido, erigiéndose como el sustrato fenomenológico esencial en el acto de conocer.

El intelecto no opera en el vacío, es decir, que depende estructuralmente del trabajo de la *phantasia.* Como establece el principio aristotélico, el alma no puede inteligir sin imágenes; al dirigirse hacia estos *phantasmata* retenidos en la memoria, el intelecto ejerce su capacidad abstractiva para aprehender la forma inteligible (*eidos*). A través de este proceso reflexivo, el intelecto trasciende la mera categorización de experiencias pasadas para aprehender la inteligibilidad del objeto. La *phantasia* es entonces la condición de posibilidad empírica que el *nous* requiere para actualizar su potencia.

El acto de intelección, por tanto, transita fenomenológicamente desde la afección sensorial, pasa por la síntesis de la *phanta*sia, y culmina en la aprehensión racional del intelecto. La imagen dada por la *phantasia* es el sustrato material sobre el cual el *nous* realiza operaciones teoréticas complejas.

¿Qué es, entonces, lo que se contempla al final de este proceso? En términos generales, el sujeto capaz de este distanciamiento reflexivo contempla la naturaleza o las obras gestadas por otro sujeto creador mediante la *techne* (arte o artificialidad). Esta contemplación deviene

[125] Aristóteles, *Acerca del Alma*, III, 3, 428a (pág. 369).

[126] Cabe hacer una distinción entre el termino imaginación y fantasía “Nos referimos a que la mayoría de las veces se utiliza imaginación y fantasía de manera indistinta. Incluso en latín encontramos un uso indistinto de *imaginatio* y *phantasia*, que remiten al término griego “*phantasi*a”. La doble traducción se debe a Cicerón y Quintiliano, que vincularon *phantasia*, *visio* e i*maginatio*. Pero no resulta indistinta: en el pasaje del término griego *phantasia* al término latino *imaginatio* la pluralidad de sentidos del término de origen ha quedado reducida principalmente a uno de ellos: el visual, dado que contiene la raíz —imago, i. e., imagen. Desde este equívoco en adelante prima el sentido unificado de una representación por imagen, mientras que el término griego contaba con al menos cuatro sentidos principales, desde las acepciones oníricas más ficticias hasta las más reales representaciones perceptivas.” Azul Tamina Katz Russo, "La posibilidad de una estética en la fenomenología de E. Husserl. Sobre la imaginación, la fantasía y la conciencia de imagen", *Investigaciones Fenomenológicas* 12 (2015): 74-75.

en un modo de conocimiento que suministra nuevas representaciones intencionales, las cuales operan, a su vez, como punto de partida para una nueva mímesis.

El acto creador artístico es unificador, voluntario, virtuoso en tanto que libre y contemplativo, además es *mimético.* Para sostener esta premisa, es imperativo demostrar el principio aristotélico de que el arte imita a la naturaleza. Lejos de asumir este postulado de manera axiomática, resulta necesario someterlo a objeciones fundamentales que estructurarán el hilo argumentativo:

En primer lugar, si el arte es estrictamente *mimético*, ¿cuál es el origen de aquellas obras abstractas que carecen de un correlato empírico directo en el mundo material? En segundo lugar, si la obra se reduce a la imitación, ¿cómo puede justificarse su carácter innovador o su singularidad? Y finalmente, retomando el problema de la *phantasia*: si la Inteligencia Artificial carece de sensibilidad encarnada y es incapaz de contemplar debido a la ausencia de un "yo" que sintetice intencionalmente la experiencia, ¿cuál es el estatuto real de las "imágenes" que genera y de dónde surgen?

Hemos de iniciar por reconocer la constitución de la realidad: en la naturaleza encontramos entidades sustanciales, es decir, realidades compuestas inseparablemente por materia y forma. Por otro lado, en el ámbito de la conciencia, operamos con ideas o formas inteligibles, las cuales han sido abstraídas de su materia física. Es precisamente la dialéctica entre esta dimensión sensible del mundo y la dimensión intencional del sujeto lo que provee de contenido y estructura a la obra artística. Schelling articula esta mediación de manera precisa:

> […]las artes plásticas, como el arte poético, deben expresar pensamientos del espíritu o conceptos cuyo origen es el alma, pero no mediante el lenguaje, sino como la callada naturaleza: mediante la figura, mediante la forma, mediante obras sensibles e independientes de ella. Así pues, las artes plásticas funcionan manifiestamente como un vínculo activo entre el alma y la naturaleza y solo pueden ser entendidas y captadas en el contexto de ese vivo medio entre amabas. [127]

Los hechos son realidades objetivas, observables y hasta cierto grado posee extensión. La idea es la que refiere a una representación mental de algo, ya sea de un hecho o de sí misma. El árbol que mentamos aquí es en sí una idea, la cual no necesito describir para que sea comprendida, sin embargo, en el mundo como parte de la naturaleza encontramos un ente

[127] Schelling, *El discurso de la academia*, 116.

(o una pluralidad de ellos) que posee en sí la idea de árbol, a la que le asociamos una forma y materialidad, que no es en su totalidad dependiente de nosotros.

Cuando el artista plástico dirige su intencionalidad hacia un árbol, su acto *mimético* no consiste en replicar su materialidad, sino en aprehender e imitar su forma (*eidos*) tal como se presenta en la *naturaleza*. Esta aprehensión se fundamenta en el principio aristotélico según el cual la facultad cognoscitiva es capaz de recibir las formas sensibles sin su materia, "al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro"[128]. Por consiguiente, el *eidos* abstraído por el sujeto posee un doble arraigo en lo natural: por un lado, se origina a partir de un ente concreto de la naturaleza; por otro, el acto mismo de intelección y abstracción es una operación inherente a la naturaleza del intelecto humano, pues, como señala el estagirita, el alma es "en cierto modo, todos los entes"[129], al poseer la potencia natural de asimilar e inteligir las formas.



Fig. 1. *Vincent van Gogh, Amandelbloesem, 1890. Óleo sobre lienzo, 73,5 × 92 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam.*

Por ejemplo, en esta tan conocida pintura de Van Gogh podemos ver que sigue esta idea porque lo que representa no es únicamente un árbol en tanto ente físico, sino la idea del árbol tal como aparece ante su experiencia, filtrada a través de su sensibilidad y *nous*. Lo que

[128] Aristóteles*, Acerca del Alma,* II, 12, 424 (pág. 357).
[129] *Ibíd.*, III, 8, 431b (pág. 380).

captura no es solo la materialidad del árbol, sino su esencia, aquello que lo hace reconocible como un árbol, independientemente de las variaciones accidentales que pueda presentar en el mundo físico.

El árbol en esta obra no tiene una realidad objetiva en términos de materia y extensión no es un hecho en el sentido empírico del término. Sin embargo, su representación pictórica nos remite a algo más: a una idea que se encuentra anclada tanto en la naturaleza como en la mente del espectador. Este proceso de abstracción es doble. Por un lado, Van Gogh abstrae de la naturaleza los rasgos esenciales del árbol —su estructura, la delicadeza de sus flores, el dinamismo de sus ramas— por otro lado, quien observa la pintura abstrae de ella la idea misma de la vida, la renovación y la conexión con la naturaleza. La imaginación (o *phantasia*) no funciona en este proceso como una facultad meramente productora de ilusiones que se opone a lo empírico, sino que ejerce una función eminentemente sintética; es a través de esta síntesis que logra articular la experiencia sensible para hacer inteligible la obra.

Podemos decir, entonces, que Van Gogh imita la forma (o *eidos*) del árbol tal como se le presenta de manera natural, pero esta imitación no es puramente pasiva, como la de un espejo que refleja una imagen sin alterarla. Aquí hay un acto creativo en el que el artista hace suyo el *eidos* del árbol, reinterpretándolo en términos de color, textura y composición. Esta reinterpretación, lejos de ser artificial, es natural en otro sentido: surge de la naturaleza de la razón humana, que no puede evitar otorgar significado y forma a todo aquello que percibe.

A partir del artículo de Azul Katz, podemos analizar la pintura de Van Gogh, bajo las distinciones que establece Husserl entre la conciencia de imagen inmanente y la conciencia de imagen trascendente o simbólica. Según el análisis de Husserl citado por Katz, la conciencia de imagen inmanente ocurre cuando "la imagen-objeto remite a la imagen-sujeto de manera interna, como por ejemplo en el caso de la fotografía de un niño en la que la imagen que aparece en el papel fotográfico remite por semejanza al niño real fotografiado"[130] En cambio, la conciencia de imagen simbólica aparece cuando "aquello a lo que remite la imagen-objeto es externo a ella, como los jeroglíficos, la escritura o una bandera que representa una nación" [131]

[130] Katz Russo, *La posibilidad de una estética*, 81.
[131] *Ibíd.*, 85.

En el caso de la obra de Van Gogh, encontramos una conjunción de ambas formas de conciencia, por un lado, la imagen pictórica remite de manera inmanente al almendro en flor, ya que sus ramas, flores y colores evocan directamente la apariencia de un árbol natural. Sin embargo, esta relación no es suficiente para agotar la experiencia estética que suscita la obra. La conciencia del espectador se traslada al plano trascendente o simbólico, donde el árbol deja de ser solo un hecho físico y se convierte en un vehículo de significados: esperanza, renovación y vida.

Además, como señala Husserl, para que surja la representación simbólica es necesario un conflicto entre lo actual y lo inactual: la percepción de lo que está presente (el lienzo, los colores, la textura de la pintura) se neutraliza para dar paso a la imagen como objeto ausente que representa algo más. Este conflicto es lo que permite que se distinga claramente entre el objeto real y su representación. Como indica Katz, "si la representación fuera perfecta no podríamos distinguir [...] al niño fotografiado del niño de la fotografía; por el contrario, si la representación no contuviera ninguna semejanza con lo representado, entonces tampoco alcanzaríamos una clara conciencia de imagen"[132], se convierte en una presentificación, que depende de una percepción neutralizada para dar lugar a la representación simbólica. Van Gogh no presenta un árbol literal, sino su esencia, interpretada subjetivamente y cargada de significados personales. Como explica Katz al analizar la fenomenología de Husserl, esta "falla en la representación es de máxima importancia, pues si la representación fuera perfecta no podríamos distinguir entre presentación y presentificación"[133]

Sin embargo, esto es cuando partimos de la idea abstraída de un ente que posee extensión, esta es la idea principal en la que se suele objetar cuando se afirma que el arte imita la naturaleza. En las obras musicales o abstractas, Husserl identifica un tipo de presentificación que no se apoya en un estímulo físico que remita a un objeto específico, como ocurre en la pintura figurativa. Según Katz, "la fantasía, en este contexto, no necesita partir de una percepción concreta para evocar algo ausente; su libertad creativa permite la generación de nuevos contenidos que no tienen una referencia directa en la realidad física"[134]

Otro ejemplo: La Ballade No.1 de Chopin no "representa" un objeto, un lugar o un hecho específico. Más bien, genera un entramado de significados a partir de estructuras

[132] *Ibíd.*, 81-82.
[133] *Idem.*
[134] *Ibíd.,*85

sonoras que evocan estados emocionales, imágenes internas o narrativas abstractas que dependen de la experiencia del oyente, es decir la obra musical funciona como un fenómeno autónomo que moviliza la imaginación del espectador sin requerir una referencia explícita a la realidad externa. La experiencia estética de una composición musical como la de Chopin se basa en una conciencia estéticamente orientada, donde el placer y el significado derivan de la forma en que los elementos se presentan en la obra misma, sin depender de un referente externo.

Al considerar una obra de arte como *mímesis* de la naturaleza, surge la pregunta: ¿puede algo ser verdaderamente original si su esencia está anclada en la reproducción de conceptos ya existentes? Resulta pertinente recordar la Quinta Meditación, donde Descartes advierte que, al concebir ciertas ideas en el pensamiento, estas no son una invención propia, sino que poseen una esencia independiente:

> […]concibo una infinidad de particularidades acerca de los números, las figuras, los movimientos, y otras cosas semejantes cuya verdad aparece con tanta evidencia y se acomoda tan bien a mi naturaleza que, cuando empiezo a descubrirlas, me parece que no aprendo nada nuevo, sino más bien que recuerdo lo que ya sabía anteriormente, es decir, que me apercibo de cosas que ya estaban en mi espíritu, aunque aún no hubiese yo dirigido a ellas mi pensamiento [135]

Bajo esta óptica, la obra artística podría no ser la invención absoluta de un concepto, sino la manifestación material de una naturaleza que el artista redescubre y plasma. Habrá que partir por especificar la diferencia entre *mímesis*, copia y reproducción. La idea de originalidad en el arte es, a menudo, un tema debatido. Como señala Jorge Drexler en una de sus canciones: "Aunque todos creen que han inventado algo, y siguen siendo las mismas las canciones"[136].

La imitación (*mímesis*) es una recreación que debe incluir elementos de interpretación y creatividad. Es por así decirlo una abstracción de una idea que vuelves tuya y la representas en tus posibilidades, esto lo retomo del Estagirita que en su pluma escribió “el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitara siempre”[137] aunque el distingue de tres formas de imitar: a) como las cosas eran o son b) como se creen que son y c) como deben de ser[138] la imitación artística acercada a los fines

[135] René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, trad. Guillermo Graiño Ferrer (Madrid: Alianza, 2024), 101.
[136] Jorge Drexler, "Telefonía", en *Salvavidas de hielo* (2017), Spotify.
[137] Aristóteles, *Poética*, 25, 1460b (pág. 437).
[138] *Idem.*

últimos debe estar en sentido de b y c mientras que la copia y la reproducción retoma a. En otras palabras, la *mímesis* aspira a que lo que se remite se represente como creen que son y como debe de ser, como las cosas eran o son, es decir una especie de mezcla entre las tres, por ejemplo, la pintura impresionista. La copia busca que la representación y reproducción sea como las cosas eran o son, el ejemplo de estas reproducciones son el proyecto *DeepBahc* y *The Netx Rembrandt*. Estas son carentes de las pretensiones humanas al deber ser y de su intersubjetividad constitutiva.

Claro esta *mimesis* aristotélica la encontramos ya de forma inmediata en la acción misma del crear como un método a seguir, sin embargo, aún quedan interrogantes ¿Cómo es que surge arte nuevo? ¿Es necesario conocer todo el arte creado para crear algo nuevo? O como pregunta Husserl respecto a la geometría: "¿Cómo es que, en tanto construcción sistemática de niveles de idealidades en infinito crecimiento, puede conservar su significabilidad originario en reactivabilidad viviente, si se supone que su pensar cognitivo debe producir algo nuevo sin poder reactivar todos los niveles precedentes de conocimiento hasta los más profundos?"[139] Es evidente que es imposible conocer la historia del arte en su totalidad, así como es imposible que un geómetra tuviera que deducir desde cero cada teorema previo para dar un paso nuevo. El artista sedimenta herramientas, géneros y lenguajes (una perspectiva, una escala musical, la métrica de un poema) que ya están dados. No necesita reinventarlos ni reactivar su origen histórico exacto para poder usarlos, es decir:

> Pero tanto los proposiciones como otros figuras culturales se manifiestan en la forma de la tradición; pretenden, por decirlo así, ser sedimentaciones de un sentido de verdad que puede evidenciarse originariamente, aunque no es en absoluto necesario que ellos, como en el caso de falsedades surgidos asociativamente, deban tener un sentido semejante. Así mismo, todo lo ciencia deductivo-predada, el sistema total de proposiciones en lo unidad de sus valideces, es al inicio una mera pretensión que puede legitimarse sólo mediante la efectiva capacidad de reactivación como expresión del pretendido sentido de verdad.[140]

Un ejemplo perfecto de mímesis *artística* es la pintura *Impresión, sol naciente* de Claude Monet. En esta obra, Monet no pretende copiar el puerto de Le Havre tal como era en términos objetivos o físicos. En lugar de reproducir cada detalle arquitectónico o técnico, Monet captura la *esencia perceptiva* del amanecer, la atmósfera, la luz cambiante y los

[139] Edmund Husserl, "El origen de la geometría", trad. R. Rizo-Patrón y J. Arce, *Estudios de Filosofía* 4 (2000): 41-42, https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.200001.004.

[140] *Ibíd.*, 45.

reflejos en el agua. Monet interpreta la realidad a través de su propia percepción, mostrando cómo *él cree* que se ve el momento. Resalta el efecto del sol y la neblina, enfatizando cómo *debería sentirse* el amanecer, más allá de una representación fotográfica. La pintura no busca ser una copia exacta (como lo haría una fotografía) ni una reproducción mecánica de lo observado, sino una recreación subjetiva y emotiva del momento.



Fig. 2. Claude Monet, *Impression, soleil levant (Impresión, sol naciente*), 1872. Óleo sobre lienzo, 48 × 63 cm. Museo Marmottan Monet, París.

La pintura *Impresión, sol naciente* de Claude Monet no solo es un ejemplo de mímesis artística, sino que también dio origen, de manera irónica, al término "impresionismo". Fue el crítico Louis Leroy quien, al observar esta obra durante la primera exposición del grupo en 1874, acuñó el término de forma despectiva. En su artículo para *Le Charivari*, Leroy escribió: "Impresión, estaba seguro de ello. Sólo me decía a mí mismo que, dado que estaba impresionado, tenía que haber alguna impresión en ella ... ¡y qué libertad, qué facilidad de ejecución! ese paisaje marino"[141] Con estas palabras, Leroy intentaba burlarse de la pintura, sugiriendo que era un simple esbozo o una obra inacabada. Sin embargo, lo que él veía como "libertad" y "facilidad de ejecución" era precisamente el núcleo del movimiento

[141] Alejandro Cernuda, "Louis Leroy y el artículo que puso nombre al impresionismo", *Blog de Alejandro Cernuda* (blog), consultado el 14 de diciembre de 2024, https://blog.acernuda.com/es/louis-leroy-articulo-nombre-impresionismo.

impresionista: capturar de manera subjetiva y espontánea las atmósferas cambiantes y los momentos fugaces de la realidad.

En reproducción, el proyecto *The Next Rembrandt* es un ejemplo fascinante de cómo la tecnología puede utilizarse para replicar el estilo de un artista histórico. Este proyecto, que usó algoritmos de Inteligencia Artificial y tecnología 3D, intentó reproducir la técnica y el estilo de Rembrandt para crear una nueva obra basada en los patrones de sus pinturas existentes.



Fig. 3. *Proyecto The Next Rembrandt, The Next Rembrandt*, 2016. Imagen digital. VIATEC, consultado el 15 de diciembre de 2024, https://viatec.do/wp-content/uploads/2016/04/next-rembrandt.png.

En este caso, la creación del retrato no tiene un componente interpretativo por parte de un artista humano, sino que se basa en una copia exacta de los elementos técnicos y estilísticos del pintor. Utilizando 168,263 fragmentos de las 346 pinturas de Rembrandt, así como el análisis de pigmentos, proporciones faciales y la estructura de los cuadros, el software replicó patrones específicos del autor. El resultado final es un retrato de un hombre de entre 30 y 40 años, impreso en 3D utilizando múltiples capas de tinta con base UV.[142]

[142] Es una tinta especial de curado ultravioleta (tinta UV) que contiene polímeros. Cuando la impresora 3D expulsa una gota de esta tinta en estado líquido sobre el lienzo de tela, inmediatamente le dispara un haz de luz ultravioleta. Esta luz causa una reacción química instantánea que seca y endurece la tinta al segundo, volviéndola sólida como si fuera plástico duro.

Como la primera capa ya está dura, la impresora pasa de nuevo y le imprime otra capa de tinta encima, la vuelve a secar, y luego le imprime otra, y otra, hasta sumar 13 capas de tinta superpuestas.

Mediante esta técnica de impresión sobre lienzo, la máquina logró replicar la topografía, el relieve y la textura de las pinceladas que hicieron famoso al propio Rembrandt. Sin embargo, aunque el retrato imite la materialidad y siga fielmente las convenciones del pintor, no es una creación interpretativa ni una obra que busque capturar un momento emocional o un concepto nuevo. Es más bien una reproducción técnica basada en datos históricos y visuales.

Puede entenderse como una reproducción en el sentido negativo, ya que su propósito no es crear una obra única o interpretar el estilo de Rembrandt de una forma subjetiva (ni si quiera parece aspirar a los fines últimos), sino replicar mecánicamente su técnica y características visuales de manera precisa y predecible. En este caso, la reproducción se aleja de la creación auténtica y original porque no introduce ninguna variación personal ni una reinterpretación subjetiva. El proyecto intenta copiar la "subjetividad" o el estilo de Rembrandt, pero sin la impronta emocional o creativa de un artista que está creando algo nuevo. Un ejemplo claro es el proyecto *DeepBach*, desarrollado por Sony. Al entrenar una red neuronal con 352 cantatas de Johann Sebastian Bach, el sistema logró producir armonías nuevas que más de la mitad de los oyentes —incluyendo músicos profesionales— atribuyeron erróneamente al compositor barroco. [143]

Si bien la precisión técnica de esto proyectos es impresionante, es una especie de imitación de la imitación, que solo copia la forma de la forma, es decir, si retomamos el ejemplo del anillo: que marca su forma sobre la cera sin dejar rastro del oro o la materia que lo conforma. Es entonces lo que imita la Inteligencia Artificial esa forma que quedo marcada en la cera.

Esto contrasta con las variaciones de Goldenberg, las cuales sí serían ejemplos de reinterpretación creativa o de *mímesis* en su sentido más profundo. En lugar de copiar una obra de arte de manera exacta, las variaciones implican tomar un concepto, una forma o un estilo y transformarlo, introduciendo cambios y nuevas perspectivas que le dan un sentido único y personal al proceso de imitación, otro ejemplo: la interpretación de Jacques Loussier del *Prelude, No. 2 in C minor* de Bach. Lo interesante de esta interpretación respecto a lo que nos corresponde, es la *mimesis*, la sedimentación y reactivación de lo ya dado. Es decir, si bien esta nueva obra —la interpretación de Loussier — puede ser un derivado del Preludio de Bach, es posible considera la una obra en sí, en tanto que no solo imita lo que fue —como

[143] Sara Degli-Esposti, *La ética de la inteligencia artificial,*52-53.

se haría con una grabación — sino que implementa lo que Loussier considera que debería ser, agregando sus propias sensaciones y aquello que ha sedimentado, que en la época de Bach aún no se daba (el jazz). Pues estas dos obras las de Bach y la Loussier están situadas temporal e históricamente, ambas, a su vez representan la capacidad creadora del sujeto y su entorno cultural, es decir muestra la sociedad en la que se crearon, algo que solo se logra al estar corporal y anímicamente situado en un mundo. Podríamos replantearlo de la siguiente forma:

> Al contemplar detenidamente las […] piezas, en su estar una a lado a la otra en el biombo que integran ¿no tenemos acaso una «aprehensión del todo unitario estando ausente toda apercepción de lo plural»? ¿Qué significa esa unidad que reposa como sustrato de nuestra comprensión […] como tematizaciones distintas de un mismo objeto? Una «objetividad ideal» es una unidad de sentido históricamente configurado e intersubjetivamente significativa.[144]

Es decir, esta idealidad objetiva que se reactiva por la interpretación de Loussier, está alejada de ser una mera reproducción mecánica u algorítmica por su intersubjetividad significativa, condición intersubjetiva que no se cumple en la IA al no ser un sujeto, es como si fotocopiaran un montón de obras de Rembrandt y las amontonara una sobre otra, solo con la finalidad de reproducir su estilo, sin embargo, sería mejor aprender de el en lugar de replicarlo. Por ejemplo, si un artista moderno tomara el estilo de Rembrandt como base, pero incorporara sus propias interpretaciones de la luz, el color, el contexto o el tema, estaría creando una variación en lugar de una reproducción. Esto permitiría que la obra mantuviera una conexión con el estilo original pero también aportara algo nuevo, lo que corresponde a la *mímesis* creativa que va más allá de simplemente copiar. Pues la innovación en el arte no se encuentra en la invención absoluta de algo completamente desconocido, sino en la manera única de reinterpretar, combinar o transformar lo ya existente. Esto pone en evidencia que la creación no es un proceso de tabula rasa, sino una reinterpretación y transformación continua de las ideas, influencias y tradiciones que nos preceden, en otras palabras, se puede decir que "crear es responder y, por tanto, innovar a partir de una tradición dada"[145]

El acto creador artístico es unificador, voluntario, virtuoso en tanto que libre y contemplativo, además es *mimético.* En este acto se reafirma la singularidad de la existencia

[144] Marcela Venebra Muñoz, "El Greco en la pintura contemporánea. Apuntes para una fenomenología de la historia del arte", *Eikasia Revista de Filosofía* (2017): 100.

[145] Cecilia Avenatti de Palumbo, "Una escritura in statu nascendi", en *Fenomenología del acto creador*, 81.

de quien la efectúa, se solidifica la interacción con el otro y lo otro. Materializa la voluntad, el deseo, la virtud y sensibilidad de quien lo padece. Ya sea con colores o al jugar con los silencios entre las notas, el artista crea. Aprende de la naturaleza, la imita y se vuelve parte de ella, ya sea con el mundo factico que lo rodea o las mismas ideas de la naturaleza de la razón. La naturaleza se imita a sí misma y aunque no pretendo caer en una visión determinista, puedo afirmar que el humano está condicionado necesariamente a actuar, sin embargó el contenido de su acción es contingenté. En la esencia del humano se encuentra la creación y no hay nada más digno de estima que seguir esta naturaleza creadora y más si se encamina a los fines últimos.

2.3 Sobre el juicio de valor del arte y los fines últimos

Mi intención no es caer en una fenomenología de la experiencia estética y menos aún, en una especie de psicologismo del arte, pues la misma estética se ha encargado de hacer ver al acto creador como un especie de aparición mística o casi mágica — como se hizo con las musas, el genio de Kant o la validación del espectador de Dufrenne — para pasar enfocarse en la experiencia producida por el arte, en lugar de intentar explicar o entender el acto creador. Es decir, han optado por valorar más el producto que el procesos, sin embargo, por eso mismo persevera la necesidad de tematizar el acercamiento experiencial divergente entre el sujeto creador y el espectador, haciendo énfasis en los juicios de valor de lo que consideramos arte o un objeto productor de una experiencia estética, pero sobre todo esto reconocer el acto creador artístico como el acto autopoietico por excelencia. Además de indagar en la naturaleza de los fines últimos y así continuar en la deducción respecto a la posibilidad de la valoración de arte de los productos la Inteligencia Artificial.

Entiendo como objeto productor de una experiencia estética, todo aquel objeto que no es necesariamente creación humana, ni está hecha con el propósito de ser arte o aspira a alguno de los fines últimos. Es cualquier cosa, ya sea natural o artificial, que al ser percibida por nuestros sentidos provoca una respuesta emocional, intelectual o sensorial que valoramos como significativa. Esta respuesta puede ser de placer, de asombro, de tristeza, de reflexión, etc. La naturaleza nos ofrece una infinidad de objetos que generan experiencias estéticas: un atardecer, una montaña, el mar, un animal. Pero también objetos creados por el ser humano

de forma incidental o con otros propósitos, como una ruina arqueológica, una ciudad, un objeto cotidiano.

Consideramos arte a aquella creación de un sujeto racional creada con la intención de ser si misma o que aspire a alguno de los fines últimos. Esto implica que el arte no surge de manera aleatoria ni se reduce a simples producciones materiales, sino que es fruto de una acción consciente, dirigida y pensada por un sujeto capaz de reflexión, "Esto se hace más evidente si consideramos otros animales, cuyas acciones no son ni por arte, ni por búsqueda, ni por deliberación."[146] La racionalidad del creador dota a la obra de una intencionalidad que va más allá de lo meramente estético o sensorial. El sujeto racional, al crear una obra de arte, lo hace con un propósito, con un fin que guía y define la naturaleza de la obra.

El firmamento es una obra maestra de la naturaleza, sin duda. Pero ¿es arte? El arte, por lo general, nace de una intención, de un deseo. El cielo, en su inmensidad, simplemente *es*. Su belleza es un regalo que recibimos, pero no un mensaje que se nos envía. Aunque en si demuestra uno de los fines últimos pues no aspira más que ser y muestra su belleza, no lo podemos considerar arte.

¿Existe un parámetro objetivo para clasificar algo como arte? Es evidente que la subjetividad, aunque enriquece la creación, se convierte a su vez en el mayor obstáculo para conceptualizar la belleza y el arte de manera universa, pues como afirma Adorno:

> El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición. Su esencia no es deducible de su origen, como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente, que se hundió cuando ese fundamento fue sacudido.[147]

De hecho, el intento de objetivar los conceptos de arte y belleza puede parecer un contrasentido en sí mismo. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que cualquier cosa sea arte o bella únicamente porque nos gusta o porque nos genera una sensación de placer. Aun así, es posible encontrar ciertas categorías, que nos ayuden a clasificarlos. Las cuales ya he descrito antes 1) unificador, 2) voluntario, 3) virtuoso en tanto que libre y contemplativo, 4) además es *mimético* y podría agregar uno más 5) desinteresado: siguiendo la argumentación que Aristóteles expone en *La Política* para justificar la enseñanza de la música, se puede afirmar que el arte debe perseguirse no por ser útil o necesario, sino por su carácter liberal y

[146] Aristóteles, *Física,* II, 8, 199a (pág. 69).
[147] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza (Madrid: Akal, 2004), 21.

noble. Aristóteles señala: "Así pues, es evidente que hay cierta educación que debe darse a los hijos, no porque sea útil o necesaria, sino porque es liberal y noble".”[148]

Bajo estos parámetros podemos considerar arte a obras como: *El entierro del Conde de Orgaz*, esta pintura, ubicada en la Iglesia de Santo Tomé de Toledo, España, representa un momento clave en la historia de la ciudad y en la vida del Señor de Orgaz. Según la leyenda, este noble dejó una importante suma de dinero a la iglesia para la construcción de una capilla. Como agradecimiento, al momento de su entierro, los santos Agustín y Esteban descendieron de los cielos para depositar su cuerpo en la tumba, un milagro que El Greco inmortalizó en su obra, aunque El Greco pinto esta obra por encargo, puede entra en la categoría de arte, pues bien el acto creador en el cual pario a la pintura cumple con la categoría de *unificador* porque su alma, tanto la vegetativa, sensible e intelectiva trabajaron de forma armónica, ya sea en el sentido más básico, el de estar vivo, hasta el más complejo que es la *mimesis* de una idea, esta misma que representa en la sensibilidad. *Es voluntaria*, pese a que es creada – la pintura— por un encargo el elije hacerlo y cómo hacerlo, desde la paleta de colores hasta la perspectiva y el manejo de sombras que le da. Además del evidente dominio técnico para logra realizar tal proeza, esa *virtud* que solo consiguió de la elección constante de hacer, que implica en este tipo de creación una contemplación y una sustracción de la vida ordinaria, aunque se puede cuestionar si es desinteresado debido a que se hace por encargo y sobre su intencionalidad, pues no explicita que pretende hacer arte o su aspiración a algunos de los fines últimos, sin embargo, la considero arte pues entra en la mayoría de las categorías y es bella su creación. Aun así, podemos considerar otras obras que parecen aspirar aún más a los



Fig. 4. El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*, 1586-1588. Óleo sobre lienzo, 480 × 360 cm. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

[148] Aristóteles, *Política*, VIII, 4, 1338a (pág. 553).

fines últimos como lo es la *Composición VIII* de Wassily Kandinsky, que parece ser que no tiene otro fin más que ser. Aunque no la considero bella, la considero arte pues no todo lo bello es arte ni todo el arte es bello. Un ejemplo de una obra de arte que no busca la belleza en el sentido tradicional es: *Guernica* (1937) de Pablo Picasso.



Fig. 5. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Esta obra es un claro ejemplo de arte que no busca la belleza, sino que intenta transmitir el sufrimiento, el caos y la brutalidad de la guerra pues presenta una serie de figuras distorsionadas, grotescas y fragmentadas, lo que genera una sensación de disonancia y angustia. Las figuras humanas y animales se presentan de manera desproporcionada y en un estado de sufrimiento evidente, lo que desafía las normas de la belleza visualmente armoniosa que generalmente asociamos con el arte[149], por ejemplo, lo que Aristóteles considera bello:

> […]pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador)[150]

Ahora sobre los fines del arte. Aunque el arte puede surgir de infinitas formas y de infinitas pasiones con distintos fines debemos valorar más a los que aspiran a lo siguiente: 1) La búsqueda de la belleza en sí misma 2) La aspiración a solo ser 3) el deseo de comunicar.

[149] *Cfr*. *Retórica*, III, VIII, 1048b-1049a. Y *Metafísica*, XII, X, 1075b-1077 todo lo bueno (bello) tiene una proporción, ya sea en el universo natural o en las creaciones humanas. Sobre la belleza como proporción y orden.

[150] Aristóteles, *Poética,*7*,* 1450b-1451a (pág. 405).

La búsqueda de la belleza en sí misma, aunque aparentemente imposible, debe seguir siendo una aspiración humana. Si consideramos la belleza como algo subjetivo, sometido al juicio individual del gusto, parece inalcanzable llegar a un concepto universal de belleza. Esto se debe a que los juicios de gusto son empíricos y, por lo tanto, subjetivos. Sería como intentar construir una ética basada únicamente en las acciones humanas cotidianas, las cuales son también cambiantes y contextuales. El hecho de que la belleza sea indefinible de manera absoluta no significa que no debamos intentar conceptualizarla o crear algo bello.

El concepto de belleza ha cambiado a lo largo de la historia. En cada etapa de la humanidad, ha habido distintas tendencias y corrientes estéticas, aunque nunca se ha alcanzado una definición unánime de belleza pues por ejemplo tomemos como partida a Platón en quien podemos encontrar que la belleza es una idea o forma perfecta que existe en el mundo de las ideas, independiente del mundo físico. Lo bello en este mundo es solo un reflejo o participación en la belleza ideal incluso llegando a considerar a "la belleza del cuerpo como algo insignificante"[151]. Así pues, también encontramos divergencias en Aristóteles pues "Para el estagirita, la belleza no es meramente partícipe del mundo inteligible ni constituye un engaño en tanto reflejo degradado de lo verdadero. El *technités,* que crea e imita a la naturaleza, no realiza una reproducción especular, sino que la imitación conlleva un acto de recreación o *poiésis* a partir de hechos u objetos previos."[152].

Sin embargo, en cada época existen ciertos ideales que intentan capturar esa belleza. Cualquier intento de definir la belleza a través de características accidentales está más cerca del error que de la verdad. Por ello, no tiene sentido afirmar que un color es más bello que otro basándose en características accidentales. Hablando sobre accidentalidad debo mencionar que es posible crear algo bello de forma accidental y no me refiero a la belleza que reside en la accidentalidad de las cosas, como la encontramos en los árboles. Mas bien refiero una belleza creada sin la intención de ser bella, como quien sin querer va y lo hace, pensemos en el arte que no tiene ese fin, pero lo logra. Es decir que el sujeto creador podría experimentar algo bello sin buscar o afirmar la belleza como propósito del objeto. Su intelecto se mantiene en un estado de contemplación o suspensión, dejando que lo bello emerja en la experiencia directa, incluso si no hay intención estética subyacente.

[151] Platón, *El banquete*, 210c.

[152] M. Cristina del Solar, *Aristóteles, el arte y la belleza* (El Salvador: Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Escuela de Filosofía, Universidad del Salvador, 2018), 4.

Es necesario reconocer que no todo arte es bello, ni todo lo bello es arte, además de que no todo lo que me gusta es bello, por lo que no podemos meter en la categoría de arte bello[153] a todo aquello que me gusta, pero todo arte bello necesariamente gusta a todos[154]. En otras palabras, lo que es bello, lo es universalmente y se requiere la capacidad para discernir, si es que nos gusta por ser bello o lo consideramos bello porque nos gusta. En esta facultad del gusto reside una de las mayores fuentes de subjetividad en relación con el arte, ya que es precisamente aquí donde surgen las divergencias en torno a cómo se valora una obra. No se trata únicamente de si es bella o no, sino de si es buena, si es arte o de las negaciones de estas cualidades. En este ámbito se encuentran debates sobre los juicios estéticos, la distinción entre lo bello y lo moralmente valioso, y la diferencia entre lo artístico y lo no artístico, donde cada individuo proyecta sus propios valores y marcos interpretativos.

El gusto puede clasificarse, en su forma más básica, como una facultad que nos otorga la capacidad de percepción sensible y el discernimiento de cosas tangibles. [155] No obstante, también podemos extender esta clasificación hacia funciones intelectuales superiores del sujeto, ya que en el gusto se dan varias modalidades de apreciación. En primer lugar, existe un gusto intuitivo, que nos presenta de manera inmediata lo que reconocemos como bello, un tipo de gusto que está vinculado a la experiencia directa y espontánea del objeto. En segundo lugar, encontramos un gusto condicionado, que se desarrolla ya sea de forma voluntaria o intencional. Este gusto se forma cuando la persona decide conscientemente exponerse a ciertos estímulos y adaptarse a ellos. Finalmente, hay un gusto inconsciente, como el que surge de manera tácita, por ejemplo, a través de la exposición constante a un género musical, y que se convierte en una preferencia adquirida sin una intervención consciente, aunque influenciada por factores sociales y culturales, de ahí la preocupación por la manipulación del gusto por medio de algoritmos.

Además, es posible corromper o agredir esta facultad del gusto cuando se la emplea con pretensiones vanas, como ocurre con aquellos que, al creerse expertos en arte, se presentan con una falsa superioridad. En este caso, la valoración estética no proviene de una apreciación

[153] *Cfr. Crítica del Juicio*, §46-49.

[154] *Cfr. Crítica del Juicio*, §6

[155] "Lo gustable es una cierta clase de tangible … el gusto tiene como objeto lo gustable y lo insípido, esto último, bien que posea un sabor mínimo e imperceptible" Aristóteles, *Acerca del Alma*, II, X, 422a -422b (págs. 352-353).

auténtica del objeto, sino de una actitud de ostentación y desprecio hacia aquellos que consideran inferiores. Este tipo de actitud no refleja entendimiento para con la belleza o el arte, sino que está más orientada hacia la afirmación de un estatus cultural o intelectual, independientemente de un verdadero agrado o una experiencia estética genuina, incluso el mismo estagirita peca de esto:

> puesto que el espectador es de dos clases, por un lado, el libre y el educado, y por otro, el vulgar, constituido por obreros manuales, jornaleros y otros de ese tipo, también a éstos hay que ofrecerles concursos y espectáculos para su descanso. Pues lo mismo que sus almas están desviadas de su disposición natural, también hay desviaciones de las armonías y de las melodías en sonidos agudos e irregulares. A cada uno le produce placer lo familiar a su naturaleza, por eso hay que conceder a los concursantes la facultad de emplear para tal tipo de espectador tal género de música.[156]

El juicio estético debe ser desinteresado y universal, pero no en el sentido de que todos los gustos deban alinearse, sino de que una apreciación genuina no debería ser influenciada por pretensiones de superioridad cultural. La crítica puede caer en la agresión del gusto al priorizar un juicio intelectual que no toma en cuenta la experiencia subjetiva y personal del sujeto.

La canción *Blurryface* de *Twenty One Pilots* es un buen ejemplo de cómo el gusto y la apreciación artística pueden verse afectados por las pretensiones de superioridad y la percepción social. Aunque la canción se ha hecho increíblemente popular y ha tenido un gran éxito entre el público general, algunos de los fans más fieles de la banda la desprecian precisamente por ser demasiado popular. Para ellos, la popularidad de la canción parece diluir su autenticidad o la hace menos valiosa. Este fenómeno puede ser visto como una forma de agresión al gusto, ya que, en lugar de disfrutar de la canción por lo que representa o por lo que les provoca de forma inmediata, algunos fans la rechazan porque ahora forma parte del *mainstream*, algo que se percibe como menos genuino o vendido. Esto respecto a si la obra es buena, sin embargo, suceden fenómenos similares respecto a la categoría de bello o de arte, respecto de una obra.

No debo caer en la trampa que plantea Dufrenne, quien sostiene que la obra necesita ser validada por un agente externo al creador para alcanzar su pleno significado: “se puede decir que el espectador que tiene la responsabilidad de consagrar la obra, y a través de ella de salvar la verdad del autor, debe necesariamente adecuarse a esta obra más que el artista para

[156] Aristóteles, *Política,* VIII, 7, 1342a (pág. 563).

hacerla."[157] Me opongo a esta idea, ya que un artista que ha llevado a cabo un acto creador no necesita ser legitimado por el público para ser considerado tal. El valor de la obra reside en el acto de creación mismo, no en la recepción que esta tenga, en otras palabras "Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales, se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra. Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos.[158]

Esta dependencia de la validación externa limita la autonomía del arte y del artista, sugiriendo que su existencia o valor dependen del reconocimiento del público. Sin embargo, la historia del arte muestra que grandes creadores, como Van Gogh, Verlaine, Proust o Genet, no fueron comprendidos en su tiempo. Decir que solo "el consentimiento y el fervor del público"[159] los salvaron de ser percibidos como un esquizofrénico, un borracho, un invertido vergonzoso o un golfo, es negar la autenticidad de su obra. Su grandeza no surgió del reconocimiento público, sino de la verdad que ya habitaba en sus creaciones, independiente de la validación externa. Tampoco debo reducir el arte a cualquier creación humana simplemente porque el sujeto creador afirme que es arte. Para que una creación sea considerada como tal, es fundamental que el creador se adecue al acto creador artístico, es decir, que su actividad esté guiada por una intención y un compromiso genuinos con el proceso creativo. Además, el creador debe aspirar a los fines últimos del arte.

La aspiración a solo ser, hasta ahora parece imposible escapar de la teleología que subyace en la acción humana, ya que la mayoría de nuestras acciones están orientadas hacia un fin. Sin embargo, existen actividades o acciones humanas que parecen ser más dignas que otras. Estas acciones son aquellas que se realizan sin otro propósito más que la propia acción en sí misma. Un ejemplo claro es la contemplación, que también puede considerarse como una de las mayores virtudes. A esta le sigue evidentemente la creación, ya que en ambas el ser humano alcanza la virtud al equilibrar el reposo y la acción.

La idea de una creación pura, que existe únicamente por sí misma y no persigue ningún fin externo, es difícil de concebir. Esto se debe a que el ser humano, como creador, está

[157] Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, trad. Román de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira (Valencia: Universitat de València, 2017), 27.
[158] José Ortega Y Gasset, *La deshumanización del arte,* 51.
[159] *Ibíd.*, 26-27.

condicionado por factores externos, como influencias sociales, culturales o personales. Sin embargo, a lo largo de la historia, han existido artistas que se han acercado a este ideal, creando obras que no buscan obtener beneficios, alcanzar la belleza, satisfacer a otros ni comunicar algo en particular. Aunque estos elementos pueden estar presentes en sus creaciones, aparecen de forma accidental y no como la finalidad última del acto creativo.

Además de la tensión entre la libertad interior del creador y las limitaciones externas, es importante analizar cómo la intencionalidad influye en la noción de creación pura. Incluso cuando un artista intenta desprenderse de fines externos o utilitarios, la propia intención de crear algo puro ya supone una finalidad. Esto genera una paradoja: la búsqueda de la pureza en la creación implica, inevitablemente, la imposición de una estructura mental que puede limitar la espontaneidad del acto. En otras palabras, el intento de no perseguir un fin ya se convierte, en sí mismo, en un fin. Sin embargo, esta creación desinteresada se ha de buscar y se manifiesta por la misma naturaleza humana, podría decir que se hace porque "estas son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad"[160] acercado al mismo fin de la filosofía

El arte, que originalmente debía ser una expresión libre de la experiencia humana, ha sido en gran medida sometido por la sociedad a fines utilitarios. Deja de ser creado únicamente para existir o para ser bello, y pasa a convertirse en una herramienta al servicio del ser humano. Regresa a ser mera técnica, con una finalidad que no es mayor que el propio beneficio.

Es cierto que, en muchos casos, el arte puede ser maravilloso cuando transmite un mensaje profundo. ¿Quién no se conmueve al escuchar una gran historia de amor en una canción, o al observar el retrato de un pintor enamorado, cuya pasión se refleja en cada trazo como el océano sacudiendo al barco? Sin embargo, esto no es siempre el caso. El arte ha sido también utilizado para fines de sometimiento ideológico, religioso y político, e incluso en ocasiones ha sido llevado a extremos más oscuros.

Esta evolución del arte hacia fines externos es peligrosa y, en muchos casos, menos digna de estima que las aspiraciones anteriores. En primer lugar, la teleología misma del arte, al estar dirigida hacia un fin externo, se contrapone a su esencia. El arte, al ser reducido a un instrumento de propaganda o manipulación, pierde su capacidad de existir por sí mismo. En

[160] Aristóteles, *Metafísica*, I, 1, 980a (pág. 71).

segundo lugar, la carga conceptual que acompaña a estas creaciones, al ser evaluadas en función de sus fines utilitarios o ideológicos, impide que el arte aspire a la belleza pura.

Un ejemplo relevante de arte con fines ideológicos: *El Juicio Final* es una presentación visual del momento en que Cristo, como juez supremo, separaría a los salvados de los condenados, mostrando a los justos ascendiendo al cielo y a los malvados cayendo al infierno. Estas imágenes tenían un doble propósito: por un lado, servían para recordar a la gente la existencia del pecado y la condena eterna, y por otro, promovían la obediencia a la Iglesia, que era la única institución capaz de garantizar la salvación a través de sus ritos y enseñanzas.

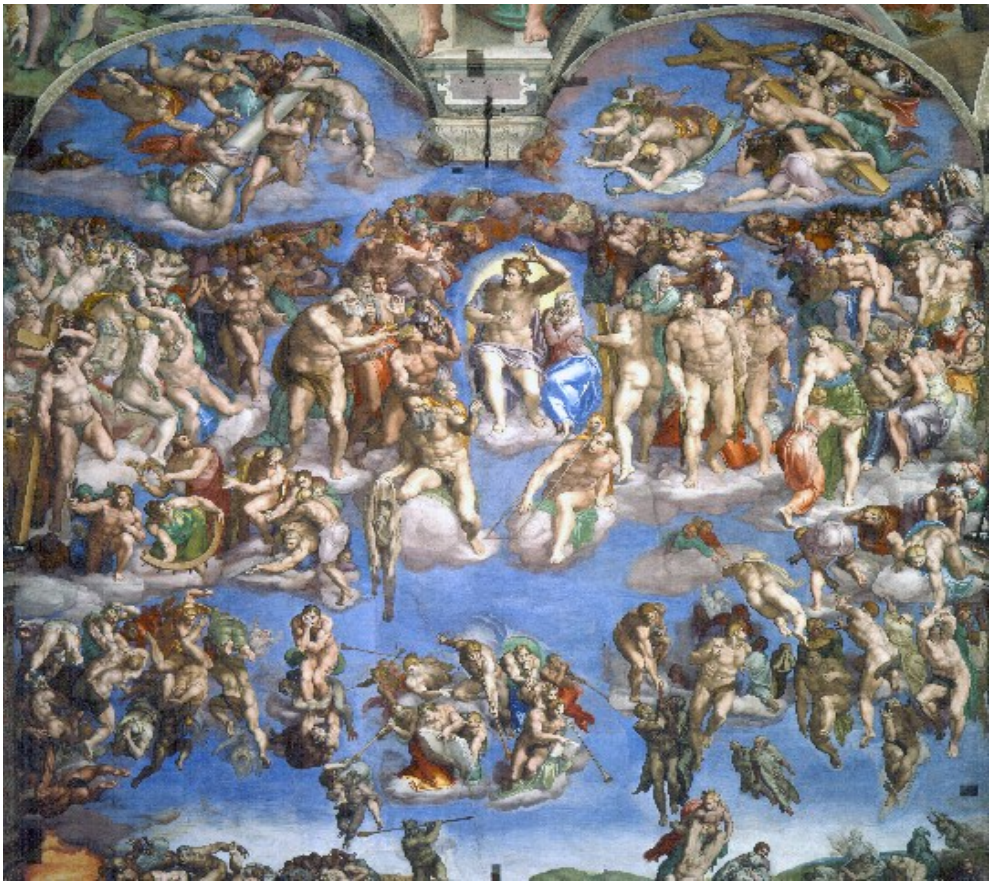


Fig. 6. Michelangelo Buonarroti, *Il Giudizio universale (El Juicio Final*), 1541. Fresco sobre pared, 1370 × 1220 cm. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

2.4 Posibilidad de la creación artística de la IA

Es cierto que no hay arte sin emoción
Y que no hay precisión sin artesanía
Como tampoco hay guitarras sin tecnología
Tecnología de nailon para las primas
Tecnología del metal para el clavijero
La prensa, la gubia y el barniz
Las herramientas del carpintero
El cantautor y su computadora
El pastor y su afeitadora
El despertador, que ya está anunciando la aurora
Y en el telescopio, se demora la última estrella
La máquina la hace el hombre
Y es lo que el hombre hace con ella[161]

La tecnología forma parte integral de la vida humana en muchos de sus aspectos. En la era en la que vivo, parece impensable existir sin ella. La virtualidad, la cibernética y la artificialidad creadas por el ser humano, a menudo, no parecen generar problemas cuando se utilizan en tareas mecánicas que de otro modo serían imposibles de llevar a cabo por el propio ser humano, como levantar rocas pesadas. Incluso las actividades lúdicas como el arte parecen estar ligados al progreso tecnológico, un ejemplo de cómo la tecnología y el arte —en este caso la música—, están relacionados es la invención del clavicémbalo y otros instrumentos de teclado en la Edad Media y el Renacimiento. El clavicémbalo, antecesor del piano, utilizaba un mecanismo de cuerdas que se pulsaban mediante teclas, lo que representó un avance tecnológico en su época al ofrecer a los músicos una manera más precisa y eficiente de producir notas musicales.

La evolución de los instrumentos de teclado, como el clavicémbalo, permitió a los compositores y músicos crear nuevas formas de música compleja, especialmente en el contexto de la música barroca. Compositores como Johann Sebastian Bach aprovecharon las capacidades técnicas del clavicémbalo para componer obras de gran complejidad armónica y contrapuntística que no habrían sido posibles sin el avance tecnológico de estos instrumentos. Este avance en la tecnología musical, por lo tanto, no solo facilitó la creación de música más elaborada, sino que también expandió las posibilidades de expresión artística en la música. Esto aun viendo a la tecnología como un instrumento o un medio para crear,

[161] Jorge Drexler, "Guitarra y vos", en *Eco* (España: DRO EastWest S.A., 2005), Spotify.

pero ahora la Inteligencia Artificial cambia un poco las reglas del juego. Hoy en día, incluso se tematiza a la tecnología, en particular la Inteligencia Artificial, como sujeto creador y no simplemente como un medio para crear. La tecnología era vista como una herramienta al servicio del artista, pero con el avance de la Inteligencia Artificial, ahora se plantea si las máquinas pueden ser consideradas creadoras autónomas.

Por ejemplo, en el ámbito de la música, se han desarrollado algoritmos y sistemas de IA que son capaces de componer piezas musicales sin intervención humana directa. *MuseNet*

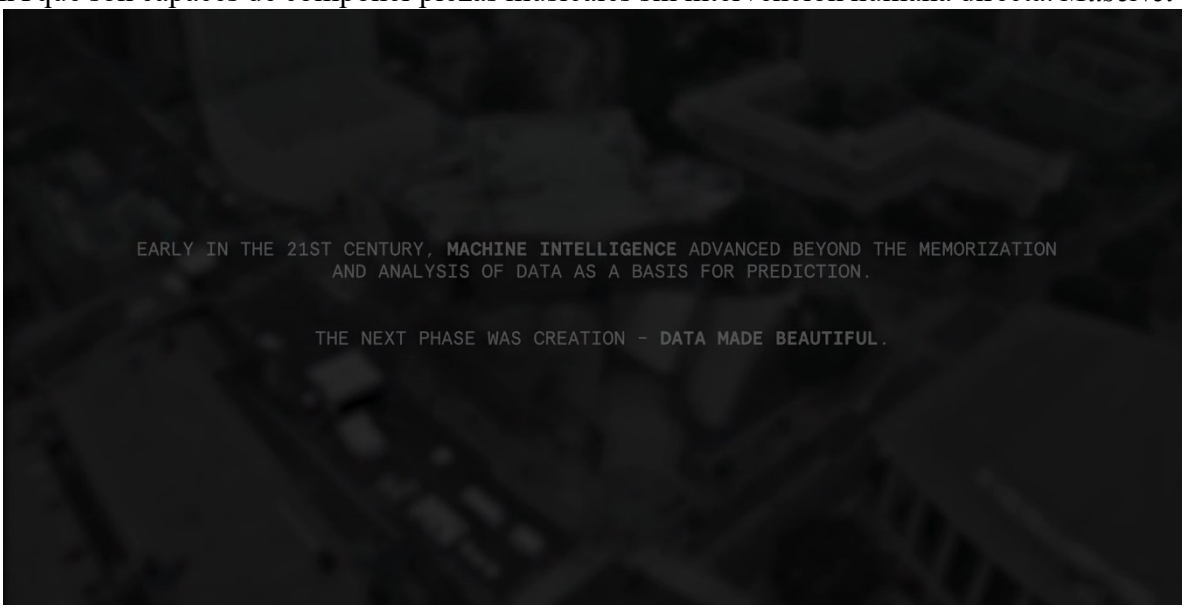


Fig. 7. Refik Anadol, WDCH Dreams, 2018. Captura de pantalla de la obra digital. Refik Anadol Studio, https://refikanadol.com/works/wdch-dreams/.

o *Aiva* (*Artificial Intelligence Virtual Artist*) son ejemplos de programas de IA que pueden generar composiciones originales en una variedad de estilos musicales. Estas herramientas pueden analizar miles de piezas musicales para aprender cómo componer, y luego producen música que, en muchos casos, es indistinguible de la creada por compositores humanos.

En la discusión sobre la Inteligencia Artificial en el arte se suelen asumir distintas posturas, la primera en donde se opta por ver a la inteligencia como una herramienta más, derivada del progreso tecnológico que ayudara a formar nuevas generaciones de artistas con nuevas formas de crear, ya sea visto de forma positiva y negativa. La segunda en donde "el ser humano empieza a conceder más autoridad y autonomía a la máquina para crear arte;

pasando de ser una herramienta más, a considerarla como un agente creador independiente."[162] Es lo que Joanna Zylinska distingue como arte con IA y arte de IA.

Si nos inclinamos por ver a la Inteligencia Artificial como un instrumento o una herramienta más en el proceso creador puede llevar a formar un concepto erróneo sobre esta. En los miles de formas que puede ser utilizadas la Inteligencia Artificial respecto al arte destacan las siguientes;

Usarla como un instrumento en donde el sujeto creador solo ve a esta como un medio más, como lo sería un piano, una guitarra, un saxofón o más bien una Tablet o computadora, en donde el sujeto creador plasma sus ideas y hace representaciones a partir de esta. Claro como la mayoría de los tipos de artes el artista es dependiente de algo externo a sí mismo, por ejemplo, el pianista es dependiente del piano como el piano del pianista. El pianista necesita del piano, que es un instrumento artificial o técnico, que es el resultado de un proceso de modificación de la naturaleza hecho por humano. En este caso para crear se imita la naturaleza y se proyecta no solo de su cuerpo, sino también de la artificialidad que es el piano. Algo similar sucede con los artistas digitales que dispones de instrumentos artificiales considerados tecnología, en donde se imita la naturaleza y se representa con ayuda de la artificialidad.

Un ejemplo de cómo la Inteligencia Artificial puede ser vista como una herramienta artística, similar a otros instrumentos como el piano o la computadora, es el uso de software de diseño asistido por IA en el ámbito de las artes visuales. Artistas digitales como Refik Anadol utilizan algoritmos de IA para crear impresionantes instalaciones interactivas y visualizaciones basadas en datos[163]. En estos casos, la Inteligencia Artificial funciona como un medio para expresar la creatividad humana, permitiendo que el artista plasme sus ideas en un lienzo digital o proyecte sus conceptos en instalaciones que interactúan con el público.

Esta es una de las posibles formas de concebir a la Inteligencia Artificial como herramienta artística, pero, esta visión es muy limitada, pues en potencia la Inteligencia Artificial tiene la capacidad de llegar más allá, o al menos eso consideran los pioneros en la estética de la IA.

[162]Cristina de Propios Martínez, *Arte e inteligencia artificial: técnicas de aprendizaje automático en el arte generativo actual* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2022), 5-6.

[163] *Cfr.* Refik Anadol Studio, "About Refik Anadol", Refik Anadol, https://refikanadol.com/refik-anadol/.

La colaboración interactiva entre humano y máquina

Otro enfoque interesante es el de ver a la Inteligencia Artificial como una colaboradora creativa. La IA y el artista trabajan "conjuntamente" en el proceso creativo, con el humano tomando decisiones y la máquina generando variaciones, sugiriendo opciones o incluso retroalimentando las decisiones del artista. Un ejemplo de esto es el trabajo de artistas como Mario Klingemann quien afirma:

> Al final, uno se limita a lo que ha visto, oído o leído, y es muy difícil alterar eso. Algunas personas consumen drogas para lograrlo, para establecer conexiones aún más absurdas. Pero una máquina permite provocarlo deliberadamente, porque es mucho más fácil alterarla o desviarla de su curso que un cerebro humano. Al hacerlo, a menudo suceden cosas interesantes e inesperadas.[164]
> Con ese fin, Klingemann desarrolló una técnica que él denomina Fallo Neuronal.

Klingemann quien utiliza IA para colaborar en la creación de arte visual o interactivo. El resultado es una obra que es tanto una construcción del ser humano como de la máquina, sin embargo, como ya hemos descrito antes lo realmente constitutivo en esta obra es el hacer humano.

La Inteligencia Artificial también se puede usar para crear arte personalizado que se adapta en tiempo real a las reacciones o preferencias del espectador. Por ejemplo, algunas instalaciones de arte digital utilizan sensores y algoritmos de Inteligencia Artificial para leer las emociones del espectador (a través de reconocimiento facial o monitoreo de movimientos) y ajustar la obra en función de esas respuestas, creando una experiencia única para cada persona. Este tipo de interacción entre la obra y el espectador convierte a la IA en un medio de conexión entre ambos, adaptándose a las percepciones y reacciones del público.

Generación de arte colaborativo entre Inteligencia Artificial y múltiples artistas

La IA puede también ser utilizada en proyectos de co-creación entre varios artistas, donde cada uno aporta su parte y la IA se encarga de ensamblar las contribuciones de manera coherente. Este enfoque se ha experimentado en el ámbito de la música, donde varios músicos pueden componer diferentes partes de una pieza, y la Inteligencia Artificial se encarga de combinar y organizar las secciones en una obra completa, o en la creación de instalaciones en las que varios artistas colaboran con la Inteligencia Artificial para generar una obra colectiva.

[164] Marnie Benney y Pete Kistler, "Mario Klingemann – Artist Profile", AIArtists.org, consultado el 10 de agosto de 2026, https://aiartists.org/mario-klingemann.

De considerar a la Inteligencia Artificial como un sujeto creador artístico, se ha de llegar a la deshumanización del arte que plantea Ortega, en donde el arte no expresa la vida del artista, como lo menciona Ortega "Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación."[165] Ahora el arte creado por Inteligencia Artificial plasmaría ideas carentes de una experiencia sensible, sin la biografía del creador y sin melancolía u otra afección humana. Solo presentaría un cascaron vacío, carente de un contenido.

¿Es posible que una Inteligencia Artificial aspire a crear? La respuesta inmediata es que no, pues la Inteligencia Artificial en sí misma no aspira a nada.

Por lo que he tematizado hasta ahora la Inteligencia Artificial solo imita la acción, no la intención o la voluntad, pues la inteligencia es por así decirlo la parte más mecánica y determinada de las facultades del alma por su naturaleza racional, lo que permite que se "pueda" imitar (no en su totalidad). A diferencia de la voluntad que no se puede determinar en un sistema lógico-matemático, pues, aunque se ha intentado determinar parece imposible, por su naturaleza azarosa y en ocasiones irracional.

Aunque se logre imitar una inteligencia y una sensibilidad que se vuelve artificial, la voluntad es imposible de imitar y más aún crear de forma artificial. Un ente carente de voluntad no desea, no sueña y no aspira, lo más cercano es el instinto que manifiestan distintos animales, pero este surge principalmente de su sensibilidad, que mediante estímulos afecta al alma, sin embargo, esta afección no es dirigida por este sujeto, solo se desemboca, como es el instinto de cazar de algunos animales. La supuesta sensibilidad artificial dada por cámaras, micrófonos, sensores y demás aparatos que brindan la capacidad de percepción de forma no inmediata, carecen de la posibilidad de afectar de forma inmediata al alma y más aún les es imposible proporcionar un instinto a entes carentes de una sensibilidad natural.

Entonces si la Inteligencia Artificial no puede aspirar a crear algo bello ¿Se puede aspirar a crear algo bello con la Inteligencia Artificial? La respuesta se presenta una vez mas de forma inmediata, si, si se puede aspirar a crear algo bello con la Inteligencia Artificial, solo en cuanto esta sea vista como una herramienta por el sujeto que posee voluntad. Ahora

[165]José Ortega Y Gasset, *La deshumanización del arte*,73-72

que queda establecido que es posible aspirar a crear algo bello o que no tenga otro fin más que si mismo con la Inteligencia Artificial como una herramienta se debe cuestionar si esto puede ser considerado arte o es mera producción.

No se puede considerar arte al producto generado de una Inteligencia Artificial (cuando es considerado como creador independiente) porque el acto creador artístico es unificador, voluntario, virtuoso en tanto que libre y contemplativo, además es mimético y la Inteligencia Artificial carece de esto porque no posee una conciencia subjetiva ni una intención consciente que la motive a crear. El arte, como acto creador, nace de la libertad del artista, quien a través de su voluntad y reflexión crea una obra que refleja su visión del mundo, sus emociones, pensamientos y experiencias. La voluntad libre del ser humano, al ser consciente de sí mismo y de su capacidad de creación, otorga al arte su carácter único, y esta libertad es un componente esencial para que algo sea considerado arte genuino. Además, el arte tiene un carácter mimético, es decir, refleja no solo la realidad externa, sino también la experiencia interna del creador, una imitación de lo vivido, lo sentido, lo observado, filtrado por la percepción humana. La IA, en cambio, no tiene una percepción sensible ni subjetiva del mundo, ni experiencia personal alguna que imitar. Su creación sin ninguna experiencia vivencial propia que pueda emular. Su proceso creativo no deviene de una reflexión sobre el ser ni de un acto consciente de representación de la realidad, sino de algoritmos que no tienen una intención ni una conexión emocional con el resultado.

Por lo tanto, aunque la Inteligencia Artificial pueda generar productos que formalmente se asemejan a obras artísticas, carece del acto creativo genuino que es la manifestación de un ser humano, que se caracteriza por una voluntad libre, una conciencia reflexiva y una capacidad de interpretación y emulación de la realidad. Sin estos componentes fundamentales, el producto generado por la IA no puede ser considerado arte en el sentido pleno y auténtico del término. Mas bien se asemejaría a un objeto productor de una experiencia estética. Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿existe un sustento filosófico sólido para afirmar que la máquina jamás será capaz de llevar a cabo procesos creadores equivalentes a los del humano, a pesar de su exagerada y sorprendente evolución técnica? La respuesta radica en la naturaleza misma de dicho progreso. La evolución de la máquina es, y seguirá siendo, de carácter estrictamente cuantitativo: mayor capacidad de procesamiento algorítmico, redes más profundas y bases de datos más abarcadoras. La

creación artística, por el contrario, exige un salto cualitativo —la asunción de la propia finitud, la vulnerabilidad encarnada y la intencionalidad moral—, realidades anímicas que ninguna acumulación matemática de código, por avanzada que sea en el futuro, podrá engendrar desde el vacío.

Se ha de considerar arte cuando la inteligencia solo sea el medio de un sujeto creador, porque en este caso la voluntad y la intención del creador humano siguen siendo el motor principal del acto creativo, es decir su causa eficiente. La Inteligencia Artificial, al ser utilizada como una herramienta en el proceso artístico, pasa a ser un instrumento al servicio de la creatividad humana, similar a cómo un pianista utiliza el piano, un pintor su pincel o un escultor sus cinceles. La Inteligencia Artificial no crea de forma autónoma ni independiente; simplemente facilita o amplifica el proceso creativo del artista, quien sigue siendo el sujeto que dirige, modula y da sentido a la obra.

Este tipo de arte se basa en la interacción entre la Inteligencia Artificial como medio y el artista como agente consciente que posee una visión estética, emocional y reflexiva. La IA puede procesar información, generar patrones o sugerir opciones, pero siempre bajo la dirección de un creador humano que les da significado y dirección a esos productos generados. La intencionalidad del creador es lo que determina el propósito y la interpretación de la obra, y la tecnología sirve como una extensión de su creatividad, amplificando su capacidad para plasmar ideas, explorar nuevas formas o experimentar con diferentes estilos.

Cuando la Inteligencia Artificial es un medio y no un sujeto autónomo, el arte conserva su vinculación con la experiencia humana, su subjetividad y su carácter mimético, ya que lo que se genera sigue siendo una manifestación de la visión y la sensibilidad del creador, filtrada a través de la herramienta tecnológica. El arte creado con la ayuda de la Inteligencia Artificial, en este sentido, sigue siendo una expresión humana, en la que la máquina no es más que un vehículo para hacer posible la materialización de las ideas del creador.

Un sujeto creador, un artista, no ha de temer al progreso tecnológico, ya que las posibilidades de que pierda su trabajo ante una Inteligencia Artificial son mínimas. Aunque lo generado por Inteligencia Artificial puede ser impresionante en términos de forma, carece de la voluntad e intención consciente que caracteriza al acto creativo humano. La Inteligencia Artificial, por más avanzada que sea, aún necesita de un artista que la domine y le dé sentido,

direccionando el proceso creativo. La máquina, por sí sola, solo puede generar resultados basados en algoritmos preestablecidos y patrones previamente aprendidos, pero no posee una visión artística ni un propósito subjetivo.

Un ejemplo claro de esto lo encontramos en la música en vivo, donde siempre se valora más ver a un artista que domina su instrumento que simplemente observar una máquina reproduciendo música. El gesto humano, la habilidad técnica y, sobre todo, la emoción que un músico transmite a través de su instrumento, aportando su interpretación personal y única, son aspectos que una máquina no puede replicar. La conexión emocional que el público establece con el músico, que transmite su arte a través de la dedicación, el dominio técnico y la sensibilidad personal, sigue siendo insustituible.

Aunque el *telos* de la Inteligencia Artificial no se reduzca exclusivamente a la creación artística, sí se orienta hacia la creación en un sentido más amplio. Esto significa que su finalidad consiste en generar condiciones y posibilidades que faciliten la producción de nuevos conocimientos, innovaciones y soluciones que contribuyan al progreso humano.

Desde una perspectiva teleológica aristotélica, la creación es la realización de potencialidades latentes en algo, convirtiendo lo posible en actual. La IA no tiene como objetivo primordial producir obras artísticas, sino actuar como herramienta que potencia y actualiza la capacidad creativa inherente a la naturaleza humana. Su función es, en esencia, transformar ideas y datos en nuevos recursos, procesos y estructuras que permitan el florecimiento de la creatividad en todas sus manifestaciones.

Al entender que la IA tiene como telos la creación de arte en general, se reconoce su papel como subordinada en la realización del telos humano. No se limita a la estética o al arte, sino que abarca la creación de soluciones tecnológicas, científicas y culturales, ampliando el espectro de lo que es posible en diversos ámbitos.

En consecuencia, la investigación debe demostrar que la implementación de la IA en diversos ámbitos debe estar guiada por un marco ético riguroso, que asegure que su uso potencie la virtud y la excelencia humanas sin desvirtuar la esencia de la autonomía moral del ser. Así, se establece la necesidad de definir límites normativos y éticos que garanticen que, pese a su capacidad para generar nuevas realidades, la IA actúe siempre como medio para que el ser humano alcance su propio telos, preservando su dignidad y fomentando un desarrollo integral y sostenible.

Capítulo III: Sobre la Ética y la Inteligencia Artificial

Tras haber indagado en el capítulo anterior la capacidad de la Inteligencia Artificial para generar obras que puedan inscribirse dentro del horizonte de lo artístico —aunque su finalidad no radique estrictamente en la creación estética— se impone ahora el deber teórico de remontarnos a una dimensión más honda: la del alma en sus matices éticos. Es ahí, en la zona donde la racionalidad práctica se encarna en juicio y carácter, donde puede vislumbrarse con mayor claridad el verdadero telos de la Inteligencia Artificial: no como sujeto ético ni como instancia deliberativa, sino como «mediación técnico-conceptual que favorece el despliegue de las potencias humanas intelectuales, sin jamás suplantarlas».

Por ello, el presente capítulo se orienta hacia la ética, entendida como saber práctico regido por el logos y articulado por la prudencia, la *phronesis.* "Tanto para Aristóteles como para nosotros los actuales, la pregunta fundamental de la ética es: ¿Qué es bueno y cómo se sabe que es bueno?" [166] Esta interrogación determina el rumbo del análisis. Se retomarán conceptos ya insinuados — *proaíresis, telos, phronesis* — en su vínculo esencial, pues "Aristóteles traslada lo normativo al alma humana, la cual, en el más alto grado de conciencia moral, posee la naturaleza de contemplar la naturaleza misma. "[167]

Conviene antes, sin embargo, precisar qué significa tratar la ética como ciencia práctica. Para Aristóteles, ella no comparte el estatuto de la *epistēmē* matemática o física[168].: su dominio no es lo necesario ni lo universal, sino lo contingente y lo humano. Su objeto no

[166] Düring, *Aristóteles*, 671.
[167] *Ibíd.*, 676.
[168]Tal Cual señala Gadamer "El ejemplo de la ética aristotélica podrá ayudarnos a hacer patente y evitar esta objetivación, pues el saber moral tal como lo describe Aristóteles no es evidentemente un saber objetivo, esto es, el que sabe no se enfrenta con una constelación de hechos que él se limitase a constatar, sino que lo que conoce le afecta inmediatamente. Es algo que él tiene que hacer. Es claro que éste no es el saber de la ciencia. En este sentido la delimitación de Aristóteles entre el saber moral de la *phrónesis* y el saber teórico de la episteme es bien sencilla, sobre todo si se tiene en cuenta que para los griegos la ciencia paradigmática son las matemáticas, un saber de lo inalterable que reposa sobre la demostración y que en consecuencia cualquiera puede aprender. Es verdad que una hermenéutica espiritual-científica no tendría nada que aprender de esta delimitación del saber moral frente a un saber cómo la matemática. Por el contrario, frente a esta ciencia «teórica» las ciencias del espíritu forman parte más bien del saber moral. Son «ciencias morales». Su objeto es el hombre y lo que éste sabe de sí mismo. Ahora bien, éste se sabe a sí mismo como ser que actúa, y el saber que tiene de sí mismo no pretende comprobar lo que es. El que actúa trata más bien con cosas que no siempre son como son, sino que pueden ser también distintas. En ellas descubre en qué punto puede intervenir su actuación; su saber debe dirigir su hacer." Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999), 385-386.

es el saber por el saber, sino la acción justa en la vida concreta. La ética busca la rectitud en la *praxis*, no la exactitud teórica, sin embargo, esta *praxis* no deja de ser normativa, pero esta normatividad no ha de ser meramente empírica pues se ha de fundamentar por el mismo *logos*. Este es un saber que se forma en la interioridad de un *ethos*.

Bajo las determinaciones anteriormente dadas la virtud ética no consiste en la mera obediencia a normas, sino en la adquisición de una *hexis*: una disposición del carácter que permite deliberar correctamente según las circunstancias. Esta capacidad no es *techne*, sino *phronesis.* Mientras la *techne* apunta a la producción de objetos o el modo de hacer, la *phronesis* se orienta al obrar recto, fundado en juicio, experiencia y educación moral. No es repetible ni automatizable, pues no se trata de aplicar fórmulas, pues lo vital ejercer discernimiento.

La distinción entre *techne* y *phronesis* la podemos articular de la siguiente forma: la primera puede enseñarse; la segunda requiere la formación integral de la persona. Solo quien es justo, valiente, y templado posee *phronesis.* No se trata de acumular reglas, se busca vivir el bien bajo un orden teleológico. Es un saber encarnado, que no puede disociarse de la vida virtuosa, es decir, este saber se dirige a un fin último: la *eudaimonía*, la plenitud de la vida humana. La *phronesis no* inventa este fin; lo reconoce como constitutivo del alma racional. No podemos no buscar el bien, por lo tanto, lo que está en juego es cómo discernirlo con verdad y valores no relativos fundamentados en la razón.

Aquí se ancla el núcleo más fértil de la ética aristotélica, en relación con el alma: la tensión entre lo universal y lo singular, entre el saber y la acción, entre la naturaleza humana y su perfección moral. Buscamos formar un juicio capaz de habitar lo concreto. Esta estructura del saber práctico es retomada con rigor por Gadamer en *Verdad y método*, donde afirma: “Comprender es, entonces, un caso especial de la aplicación de algo general a una situación concreta y determinada.” [169]

La comprensión o intelección —como la acción moral— no puede reducirse a lo computable, pues, no es ejecutar una regla, sino interpretar lo singular desde una racionalidad. Gadamer vincula la ética con la hermenéutica: comprender es aplicar, y aplicar es discernir. La IA, por su propia constitución algorítmica, opera con patrones y generalizaciones. Pero lo ético exige atención al caso, al matiz, a lo irreductible. La *phronesis*

[169] Gadamer, *Verdad y método, 383.*

se opone radicalmente a toda forma de procesamiento neutral. Así como el sujeto racional no actúa desde normas externas, sino desde un carácter formado, así también comprender —hermenéuticamente— no es ejecutar un cálculo, es de alguna forma habitar el sentido. La comprensión moral es un de ser.

Toda "ética de la Inteligencia Artificial" que se limite a codificar principios generales corre el riesgo de abstraer la moral de su suelo vital, además de que es imposible programar lo que debe hacer la IA en cada situación. No basta con preguntarse qué debe hacer una máquina, sino qué tipo de ser humano es capaz de diseñarla con responsabilidad, juicio y virtud. Lo que está en juego no es la programación, es la formación moral del humano. Por ello, la investigación gira desde la norma hacia el carácter, desde la teoría hacia la *phronesis.*

La sabiduría práctica ocupa aquí un lugar central. Como virtud integradora entre conocimiento, experiencia y acción. En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles muestra su importancia al aclarar que no basta saber qué es lo correcto, hay que saber aplicarlo rectamente. Esta virtud es un modo de ser: racional, verdadero y práctico. Permite al sujeto integrar sensacion, experiencia y juicio para elegir lo bueno en medio de la complejidad vital.

Distinguir esta capacidad deliberativa —propia del alma — de la operatividad de la Inteligencia Artificial es clave. La IA puede generar soluciones, pero carece de experiencia, empatía y voluntad. Por eso, investigar la estructura de la *phronesis* permite trazar con claridad los límites de lo que una máquina puede y no puede hacer. Aunque poderosa como herramienta, la IA carece de la facultad del alma que da forma a la ética. Y ese límite no es técnico, sino ontológico. Ahora bien, para probar esta tesis conviene retomar la distinción fundamental entre *praxis* y *poíesis*. En la *praxis* el fin se halla en la acción misma, en cuanto perfecciona al sujeto; en la *poíesis*, en cambio, el fin reside en el producto externo. La técnica pertenece a la *poiésis*, pues busca la producción de objetos; la prudencia pertenece a la *praxis*, pues orienta el obrar justo del sujeto. Si la Inteligencia Artificial se mueve enteramente en el ámbito de la producción, entonces su obrar nunca puede ser *praxis* propiamente dicha, a diferencia del humano que ha de moverse en ambos campos, por su capacidad de autodeterminarse, es decir el humano es un ser *autopoietico* que vive a la mano de la *praxis*.

De aquí se sigue que la ética no es reducible a una técnica ni a un procedimiento algoritmico. La virtud ética consiste en la adquisición de una *hexis*, es decir, una disposición estable del carácter, adquirida por hábito deliberado, que permite elegir rectamente en

circunstancias singulares.[170] La IA no puede poseer tal disposición: su estabilidad no es ética, sino algorítmica. Sin *ethos*, no hay virtud; sin virtud, no hay elección (*prohairesis*, *προαίρεσις*).

Además, la elección ética auténtica supone deseo racional o el mismo deseo de saber, prueba de ello es el amor a las sensaciones[171] y prudencia (*phronesis*).[172] La IA carece de ambos: no desea el bien, pues no tiene sensaciones; no posee prudencia, porque no está inserta en el mundo humano de lo contingente, lo histórico y lo vivido, en otras palabras, puede calcular consecuencias, pero no ponderarlas desde un carácter formado.

Por tanto, lo que en ella aparece como "decisión" no es ética, sino simple técnica. Aristóteles muestra que el obrar humano se funda en la autolegislación de la razón práctica y en la formación de la virtud. La IA, por carecer de principio interno, de deseo del bien y de prudencia, nunca puede constituirse en sujeto ético. Su lugar propio es el de instrumento, no el de agente ético ni moral, mucho menos de un sujeto. Sin embargo, esto es algo que hemos de analizar a profundidad a continuación.

Así pues, si la Inteligencia Artificial no puede ocupar el lugar de un sujeto ético, se hace necesario esclarecer qué distingue propiamente a la acción humana de la mera ejecución técnica. Este esclarecimiento pasa, ineludiblemente, por la categoría central de la *προαίρεσις* (*prohairesis*). Pues, como subraya Aristóteles, no toda acción es ya moral: lo decisivo no es el movimiento en sí, sino el hecho de que este movimiento nazca de una deliberación (*βούλευσις*) y culmine en una elección racional. Solo allí donde la razón práctica juzga fines y medios se abre el espacio de la ética, espacio al que la técnica —incluida la IA— no puede acceder.

3.1 Deliberación y elección racional (*προαίρεσις*)

Partimos de una tesis exigente: "una acción en sí y por sí no es ética; llega a serlo solo cuando aparece una situación electiva y la acción proviene de una decisión"[173]. La acción moral no

[170] *Cfr.* Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, 6, 1106b36–1107a2
[171] *Cfr. Metafísica,* I,1.
[172] *Cfr.* Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 13, 1144b30–32
[173] Düring, *Aristóteles*, p. 676.

se confunde con el mero movimiento; requiere deliberación (*βούλευσις*[174]) y culmina en elección racional (*προαίρεσις*[175]). En ese horizonte, todo viviente actúa, pero solo el agente racional confiere sentido a su actuar porque puede juzgar fines y medios[176]. De ahí la tentación de afirmar que "solo el ser humano puede tener ética". [177]

Gadamer recuerda que la moralidad humana no es un agregado de fuerzas naturales: el hombre llega a ser lo que es a través de lo que hace y de cómo se comporta.[178] Esta indicación se enlaza con la filosofía aristotélica: la acción propiamente humana es teleológica (se orienta a un fin) y está modulada por disposiciones estables del carácter (*ἕξις*[179]) bajo la guía de la *φρόνησις* (prudencia). De ahí la distinción decisiva entre *praxis* (acción cuyo fin es ella misma y constituye al agente) y *poiesis*: en la primera se forma el carácter; en la

[174] **βούλευσις** (*boúleusis*): deliberación racional acerca de los medios adecuados para alcanzar un fin previamente querido; propia del deseo racional (*ὄρεξις διανοητική*), distinta de la *προαίρεσις*, que es la elección ya determinada (*Ética a Nicómaco* III, 3, 1112b11–1113a15). Jaime Poblete, *Órexis y boúlesis, el léxico del deseo en Aristóteles* (Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, s.f.), 1-13.

[175] ***προαίρεσις*** *(prohairesis):* elección deliberada que une el deseo (*ὄρεξις*) con el razonamiento (*λόγος*), determinando la acción hacia medios concretos en vista de un fin bueno; es el principio inmediato de la acción moral y condición de la virtud ética. *Cfr. Ética a Nicómaco* III, 2-5, 1111b–1113b.

[176] La distinción entre el ser sensible, condenado a actuar por impulsos o necesidades inmediatas, y el ser racional, capaz de dar sentido a su acción mediante la reflexión y la voluntad, ha sido explorada por filósofos como Kant y Hegel. Kant señala que el individuo se encuentra siempre determinado por fuerzas ajenas a su control: "Pues en cualquier punto del tiempo me hallo siempre bajo la necesidad de verme determinado a obrar por lo que no está en mi poder, y la serie infinita a parte priori de acontecimientos que siempre me limitaría a continuar según un orden predeterminado, sin inaugurarla en parte alguna por mí mismo, supondría una perpetua cadena causal, con lo cual mi causalidad nunca sería libertad Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, en *Kant I*, trad. Roberto Aramayo (Madrid: Gredos, 2023), A170, 182. Esta idea subraya la aparente imposibilidad de la libertad en un marco determinista, donde el ser sensible actúa como un eslabón más en una cadena causal infinita. Por su parte, Hegel ofrece una perspectiva dialéctica sobre esta problemática. En la Fenomenología del espíritu, afirma: "Mediante el concepto de su hacer [*Tun*], el individuo ha determinado más de cerca el modo en que se vuelve contra él la universalidad efectivamente real a la que se ha entregado. Su acto pertenece como realidad efectiva a lo universal; pero el contenido de él es la propia individualidad, que pretende mantenerse como este singular contrapuesto a lo universal" Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra (México: Fondo de Cultura Económica, 2022), 180. Para Hegel, el ser racional no solo actúa, sino que lo hace con un propósito consciente, reconciliando su singularidad con las exigencias de lo universal. Así, mientras el ser sensible está condenado a actuar dentro de un marco de determinación, el ser racional trasciende esta condena al dar sentido a su acción mediante la razón y la voluntad, inaugurando así un espacio para la libertad, que ha de ser la ética y la creación.

[177] Patricia Rivera Weber, *Introducción a la bioética desde una perspectiva filosófica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 35.

[178] "La moralidad humana se distingue de la naturaleza esencialmente en que en ella no sólo actúan simplemente capacidades o fuerzas, sino que el hombre se convierte en tal sólo a través de lo que hace y cómo se comporta, y llega a ser el que es en el sentido de que siendo así se comporta de una determinada manera." Gadamer, *Verdad y método*, 384.

[179] **ἕξις** (*héxis*): en Aristóteles, disposición estable adquirida por la repetición de actos voluntarios, que configura el carácter y orienta nuestras capacidades hacia el bien o el mal. No se trata de un estado pasajero (*πάθος, páthos*) ni de una mera capacidad (*δύναμις, dýnamis*), sino de una cualidad difícil de modificar que estructura y organiza nuestras potencias *Cfr. Metafísica,* V, 20, 1022b10-14; *Ética a Nicómaco* II, 4–5.

segunda se obtienen resultados. Llevar sin matices esta diferencia al terreno de la Inteligencia Artificial es un error enorme: por diseño, la IA opera en el plano de la *poiesis* (optimiza funciones-objetivo), mientras que la *praxis* —que requiere juicio prudencial encarnado— permanece del lado del agente humano.

Aristóteles distingue, en *Ética a Nicomaco* III, entre acciones voluntarias (principio en el agente y conocimiento de las circunstancias) e involuntarias (por fuerza o por ignorancia de lo particular).[180]Aplicado a la IA: su operatividad depende de parámetros y datos fijados externamente; su "principio" no reside en sí; su "conocimiento" de circunstancias es procesamiento sin intencionalidad; y su orientación a fines no es fruto de deseo racional, sino de objetivos impuestos. En términos estrictamente aristotélicos, la IA actúa "por fuerza".

Este punto se aclara con un ejemplo. Una IA clínica que detecta patrones tempranos de melanoma puede mejorar el *triage* y salvar vidas. ¿Hay aquí "voluntad" del bien? No: hay correlaciones útiles y decisiones de umbral optimizadas con respecto a una función de coste. Como recuerda Aristóteles:

> Deliberamos, entonces, sobre lo que está en nuestro poder y es realizable, y eso es lo que resta por mencionar. En efecto, se consideran como causas la naturaleza, la necesidad y el azar, la inteligencia y todo lo que depende del hombre. Y todos los hombres deliberan sobre lo que ellos mismos pueden hacer.[181]

Aristóteles subraya que la deliberación (βουλεύεσθαι) se da únicamente sobre aquello que depende de nosotros, lo que está "en nuestro poder" (ἐφ᾽ ἡμῖν), y menciona expresamente la medicina como ámbito de elección práctica. La cita muestra que, aunque una IA pueda intervenir en diagnósticos médicos, no delibera, no pondera fines ni medios desde un principio interno. La responsabilidad deliberativa permanece en médicos, diseñadores e instituciones, pues solo ellos poseen la capacidad de decidir racionalmente en los términos aristotélicos. Este contraste muestra el límite de la IA en el plano médico, pero aún resta examinar, con rigor demostrativo, por qué carece en absoluto de προαίρεσις

Para demostrar con rigor la imposibilidad de atribuir προαίρεσις a la Inteligencia Artificial, no basta con afirmarlo de manera negativa o genérica; hay que seguir el camino de la demostración. Y el modo adecuado es el polisilogismo aristotélico: un encadenamiento

[180] *Cfr.* Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, III, 1110a–1111b; 1112a–1113b.
[181] Aristóteles, *Ética a Nicómaco,* III, 1112a-b (pág. 61).

de premisas y conclusiones que permite ver, punto por punto, cómo se desmorona la pretensión de llamar "elección" a lo que hace la máquina. Así, desglosaremos cada uno de los componentes de la προαίρεσις —principio interno, deseo racional, *hexis*, *phronesis* y autonomía— y mostraremos su ausencia en la IA.

En primer lugar, Aristóteles establece que los actos voluntarios proceden de un principio interno, mientras que lo que depende de causas externas es por fuerza. La *προαίρεσις* solo puede darse donde el sujeto es principio de su acción y conoce las circunstancias particulares[182]. La IA, sin embargo, no tiene tal principio: su operar proviene de programas, datos y fines que otros le imponen. Por tanto, sus actos son heterónomos y carecen de fundamento interno que la elección requiere.

En segundo lugar, Aristóteles recuerda: "La deliberación tiene lugar acerca de lo que está en nuestro poder y es realizable, no sobre los fines sino sobre los medios que conducen a ellos."[183] Esta definición muestra que en la raíz de la προαίρεσις está en nuestro poder, es decir, la capacidad de hacer que impulsa hacia el bien. La IA, en cambio, no "puede"; pues su hacer consiste en ser el medio.

En tercer lugar, Aristóteles muestra que la virtud ética no surge por naturaleza, sino que se adquiere mediante hábito[184], y más adelante la define como una *hexis*, es decir, una disposición estable que orienta al sujeto hacia el bien[185]. La IA presenta solo estabilidad paramétrica: algoritmos, pesos y reglas persistentes, lo cual no es en sí un carácter estable, pues no es un carácter, decir que la IA posee carácter seria como afirmar que el reloj posee uno. Sin *hexis* moral no hay posibilidad de elección virtuosa, pues el acto carece de la sedimentación que forja el carácter.

En cuarto lugar, Aristóteles sostiene que "La prudencia, entonces, es por necesidad un modo de ser racional, verdadero y práctico, respecto de lo que es bueno para el hombre".[186] La IA no opera con juicio prudencial situado en la vida humana. La diferencia radica en que: la prudencia no es técnica de optimización, sino saber práctico que orienta lo contingente hacia el bien, lo contingente se presenta en la vida y para eso hay

[182] *Cfr. Ética a Nicómaco,* III,5, 1113b7–15.
[183] *Cfr. Ética a Nicómaco,* III,3, 1112b11–15.
[184] *Cfr. Ética a Nicómaco,* II,1, 1103a20–25.
[185] *Cfr. Ética a Nicómaco,* II,4–5.
[186] Aristóteles, *Ética a Nicómaco,* VI,5, 1140 (pág. 132).

estar corporal y anímicamente situados. Lo que carece de prudencia carece de la guía racional necesaria para la *προαίρεσις*.

En quinto lugar, si ampliamos el horizonte hacia Kant[187], la autonomía aparece como la condición misma de la moralidad: el ser racional se da a sí mismo la ley.[188] Esta exigencia kantiana prolonga, en clave moderna, la idea aristotélica de que la acción voluntaria supone un principio interno en el agente.[189] La IA, en cambio, no se autolegísla; actúa bajo causalidad impuesta, siempre heterónoma. Y lo que es heterónomo no puede constituirse en sujeto ético sin libertad práctica, no hay *προαίρεσις*.

De lo anterior se sigue que la IA no posee ninguno de los elementos constitutivos de la elección: carece de principio interno, de deseo racional, de *hexis* moral, de *phronesis* y de autonomía. Su funcionamiento puede parecer elección, porque evalúa opciones y calcula consecuencias, pero esto es mera apariencia funcional. Se trata de lo que puede llamarse *prohaíresis simulada*: una mimesis conductual sin sustancia ética.

En consecuencia, solo cabe la siguiente conclusión: donde no hay *προαίρεσις* no hay; donde no hay sujeto ético no hay virtud ni vicio; y donde no hay virtud ni vicio, el peso ético de las acciones recae en quienes gobiernan la herramienta. Así, el valor ético de la IA no está

[187] La inclusión de Kant en este punto no pretende mezclar sin más dos tradiciones heterogéneas, sino mostrar una continuidad estructural: la noción aristotélica de προαίρεσις exige que el principio de la acción resida en el agente mismo, mientras que la moralidad kantiana se funda en la autonomía como autolegislación. En ambos casos, el criterio decisivo es la interioridad de la fuente normativa de la acción.

[188] "La autonomía de la voluntad es aquella modalidad de la voluntad por la que ella es una ley para sí misma (independientemente de cualquier modalidad de los objetos del querer). El principio de autonomía es por lo tanto éste: no elegir sino de tal modo que las máximas de su elección estén simultáneamente comprendidas en el mismo querer como ley universal. Que esta regla práctica sea un imperativo, es decir, que la voluntad de todo ser racional esté vinculada necesariamente a ella como condición, no puede ser aprobado por el meto análisis de los conceptos de que consta, al tratarse de una proposición sintética, se tendría que superar el conocimiento de los objetos y pasar a una crítica del sujeto, es decir, de la razón práctica pura, pues esta proposición sintética que manda apodícticamente ha de ser reconocida plenamente a priori …. Sin embargo, que el principio de autonomía pensado sea el único principio de la moral es algo que se deja exponer merced al simple análisis de los conceptos de la moralidad. Pues con ello se descubre que su principio ha de ser un imperativo categórico, si bien éste no manda ni más ni menos que esa autonomía." Immanuel Kant, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, trad. Roberto R. Aramayo (Madrid: Gredos, 2010), Ak. IV. 440, (pág. 58). La autonomía, en sentido kantiano, implica que la voluntad se da a sí misma la ley y actúa solo según máximas que puedan valer como universales. En este punto coincide con Aristóteles, para quien la *prohairesis* exige deliberación racional orientada al bien. La inteligencia artificial carece de ambas dimensiones: no posee *telos* propio ni virtud adquirida (Aristóteles), ni tampoco autolegislación moral (Kant). Su operar es siempre heterónomo, condicionado por fines e instrucciones externas, lo que la excluye del ámbito de la moralidad.

[189] *Cfr. Ética a Nicómaco* III,5, 1113b7–15.

en la máquina, sino en el entramado institucional y humano que define sus fines, valida sus datos y regula sus efectos.

Ahora bien, frente a esta tesis esencialista que niega a la IA la posibilidad de elección moral, habrá que confrontarlo y alimentarlo diversos contraargumentos filosóficos y técnico-conceptuales. A continuación, exploraremos tres líneas principales de argumentación en contra de la idea de que la IA carece intrínsecamente de προαίρεσις o agencia moral: (1) argumentos técnico-filosóficos sobre la posibilidad de una agencia moral artificial, (2) enfoques posthumanistas y transhumanistas que cuestionan la separación esencial entre humanos y máquinas, y (3) casos empíricos actuales en los que sistemas de IA realizan operaciones análogas a la deliberación práctica y el juicio contextual, además de sus repercusiones en el ambiente.

La hipótesis de la IA fuerte sostiene que si un sistema computacional reproduce las funciones cognitivas pertinentes —razonar, evaluar consecuencias, tomar decisiones— podría llegar a poseer estados intencionales y eventualmente agencia moral.[190] Esta tesis se apoya en el funcionalismo en filosofía de la mente, que identifica los estados mentales no con su sustrato material, sino con el rol causal que cumplen dentro de un sistema.[191] De ahí que autores como Marvin Minsky, Hans Moravec y Ray Kurzweil hayan anticipado desde mediados del siglo XX la construcción de máquinas con conciencia y autonomía, capaces no solo de simular, sino de realizar procesos equivalentes a la mente humana.[192] Sin embargo, Aristóteles muestra que esta extrapolación confunde estructura funcional con normatividad práctica: la προαίρεσις (elección deliberada) no se agota en procesos de cálculo, sino que requiere un principio interno (ἀρχή), un deseo racional (ὄρεξις μετὰ λόγου), una disposición estable del carácter (ἕξις), la guía de la prudencia (φρόνησις) y la autonomía de la voluntad. Ninguno de estos elementos se encuentra en la IA, cuyo operar procede siempre de parámetros y objetivos externos.

La segunda línea de objeciones surge del posthumanismo y el transhumanismo, que buscan disolver la diferencia ontológica entre humanos y máquinas. El posthumanismo, como en Braidotti, subraya la continuidad entre ensamblajes humano-máquina y extiende la

[190] *Cfr.* John R. Searle, "Minds, Brains, and Programs", *Behavioral and Brain Sciences* 3, n.º 3 (1980)

[191] *Cfr*. Hilary Putnam, "The Nature of Mental States", en *Philosophical Papers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975)

[192] *Cfr. Marvin Minsky, The Society of Mind (New York: Simon & Schuster, 1986)*

comunidad moral a los artefactos técnicos; mientras que el transhumanismo, en autores como Bostrom, sostiene que la mente es un patrón de información susceptible de implementarse en cualquier soporte, biológico o no. [5] Existen otras líneas donde esta mima preocupación Humano-Maquina busca una integración de forma política para evitar discriminación, opresión y los tan famosos dualismos que los fundamentan, Donna Haraway es por excelencia la exponente de esta vertiente:

> Las tecnologías y los discursos científicos pueden ser parcialmente comprendidos como formalizaciones, por ejemplo, como momentos congelados de las fluidas interacciones sociales que las constituyen, pero deberían asimismo ser vistos como instrumentos para poner significados en vigor. La frontera entre mito y herramienta, entre instrumento y concepto, entre sistemas históricos de relaciones sociales y anatomías históricas de cuerpos posibles, incluyendo a los objetos de conocimiento, es permeable. Más aun, mito y herramienta se constituyen mutuamente. Además, las ciencias de las comunicaciones y las biologías modernas están construidas por una misma intención, la traducción del mundo a un problema de códigos, una búsqueda de un lenguaje común en el que toda resistencia a un control instrumental desaparece y toda heterogeneidad puede ser desmontada, montada de nuevo, invertida o intercambiada.[193]

Si bien pensadoras como Haraway exponen lúcidamente este peligro —denunciando cómo la tecnociencia busca reducir el mundo a códigos para ejercer un control instrumental—, su estrategia de resistencia pasa por una disolución ontológica que ataca la raíz misma del pensamiento clásico. Haraway señala explícitamente a la tradición aristotélica como el cimiento de una matriz opresiva que debe ser superada para comprender la nueva configuración del poder tecnológico:

> Este análisis de los objetos científicos y culturales del conocimiento que han aparecido históricamente desde la segunda guerra mundial nos prepara a conocer algunas insuficiencias del análisis feminista que ha funcionado como si los dualismos orgánicos y jerárquicos que controlan el discurso en 'occidente' desde Aristóteles estuviesen todavía en funcionamiento.[194]

| Sin embargo, al rechazar la ontología aristotélica en su totalidad para desmantelar estos dualismos, esta postura emancipadora termina por desechar un elemento irrenunciable: la especificidad de la agencia moral. No abogamos aquí por una restitución acrítica de Aristóteles, pues es bien sabido que, en efecto, parte de los problemas de género le son atribuibles —de ello encontramos prueba en *Investigación sobre los animales* (IX, 1, 608b) y en la *Poética* (15)—, e incluso la misma lógica formal que estructura a la IA es heredera de

[193] Donna Haraway, *Manifiesto cyborg*, trad. Manuel Talens (S. l.: Ediciones Digitales Titivillus, 1984), 21-22.

[194] *Idem.*

su pensamiento. No obstante, podemos usar a Aristóteles para dar salida a algunos de estos problemas. Estas posiciones olvidan que, para el Estagirita, la virtud ética no emerge de una jerarquía ontológica estática ni de la mera continuidad material, sino de la formación del carácter mediante el hábito deliberado (ἕξις). Esta sedimentación racional de elecciones en el tiempo es el elemento constitutivo de la acción humana libre —un proceso que no puede ser emulado por una máquina—. Por ello, abandonar la deliberación práctica y ceder el terreno de la decisión a una racionalidad puramente tecnocientífica resultaría, como señala Sara Degli Esposti, en un escenario catastrófico:

> Si creemos, como hace el filósofo sueco Nick Bostrom (2012), que "la inteligencia y los objetivos finales (propósitos) son ejes ortogonales a lo largo de los cuales los posibles intelectos artificiales pueden variar libremente", según él, llegamos a la conclusión de que, más o menos, cualquier nivel de inteligencia (artificial) podría combinarse con, más o menos, cualquier objetivo final. Si a esto le añadimos que "siempre que posean un nivel suficiente de inteligencia, los agentes que tengan una amplia gama de objetivos finales perseguirán objetivos intermedios similares porque tienen razones instrumentales para hacerlo", de acuerdo con Bostrom, llegamos a la conclusión de que una IA pueda considerar totalmente racional empezar a contar los granos de arena en la playa si analiza que esa actividad es instrumental para lograr un objetivo. Si sustituimos ahora la tarea de contar granos de arenas con otra que destruya nuestro ecosistema, llegamos a la conclusión de que, si los valores de las máquinas y los valores de los humanos no estuvieran alineados, una IA podría destruir, de forma totalmente consecuente y racional, nuestro ecosistema y, con ello, la humanidad.[195]

La moralidad no depende de la materialidad del soporte o un objetivo al que se pueda llegar a través de medios artificiales, sino de la autolegislación racional, por la cual el sujeto se da a sí mismo la ley como condición de toda moralidad. Reconocer normativamente a una máquina por convención social o por hibridación tecnológica no equivale a conferirle razón práctica: no hay aquí el darse a sí mismo la ley, sino obediencia ciega a estructuras externas.

La tercera objeción se apoya en ejemplos empíricos que parecen mostrar la capacidad electiva de la IA: algoritmos médicos que detectan melanomas, sistemas de predicción judicial como COMPAS o vehículos autónomos que deciden maniobras en fracciones de segundo. En todos estos casos, se argumenta que la IA "delibera" y "elige". Sin embargo, Aristóteles aclara que la deliberación (*βουλεύεσθαι*) solo tiene lugar sobre aquello que está en nuestro poder, es decir, sobre los medios que conducen a fines que deseamos como bienes. La IA, en cambio, optimiza dentro de marcos de objetivos fijados externamente —minimizar daños, salvar más vidas, calcular riesgos—, pero no decide qué es el bien ni sitúa esos fines

[195] Sara Degli-Esposti, *La ética de la inteligencia artificial,* 73-74.

en la vida buena. Su operar pertenece al orden de la *ποιησις*, no al de la *πραξις*: produce resultados útiles, pero no constituye carácter ni configura ethos. Incluso cuando parece "elegir", lo hace bajo umbrales y parámetros definidos por programadores e instituciones humanas. La deliberación en sentido aristotélico permanece en manos de quienes establecen esos fines y asumen la responsabilidad práctica de su cumplimiento. Y si ampliamos aún más, podemos ver que la IA tiene impacto social, político, económico y en el ecosistema. Tomemos como punto de partida el argumento de Kate Crawford: "La IA es otro tipo de megamáquina, un conjunto de enfoques tecnológicos que depende de infraestructuras industriales, cadenas de suministros y mano de obra extendidas por todo el mundo, pero que se mantienen en segundo plano." [196]

Habrá que ser bastante meticulosos y mantener una postura critica respecto a la IA, pues no es la primera vez que se compara con la bomba atómica, si bien, en principio parece una comparación absurda, es el mismo desarrollo de estas "megamaquinas" las cuales nos muestran sus riesgos. En este caso Crawford parce estar indagando en aquello que respecta a la casusa material y eficienté de la IA:

> […]en este libro sostengo que la IA no es artificial ni inteligente. Más bien existe de forma corpórea, como algo material, hecho de recursos naturales, combustible, mano de obra, infraestructuras, logística, historias y clasificaciones. Los sistemas de IA no son autónomos, racionales ni capaces de discernir algo sin un entrenamiento extenso y computacionalmente intensivo, con enormes conjuntos de datos o reglas y recompensas predefinidas.

Crawford acierta al afirmar la carencia de la capacidad intelectiva de la IA, pero lo mas importante de su análisis es que lleva la discusión, como naturalmente debe ser, al área de la política, de la ética, del hacer humano constante. Sitúa el problema en el área de la materialidad (la naturaleza explotada para crear la IA) y la corporeidad, es decir, los humanos explotados para crear la IA. Es decir, muestra como la creación de la IA es un problema, en todos los ámbitos de la vida humana, si bien, hasta ahora la hemos tematizado a partir de la inteligencia y la creación y hemos prescindido en cierta medida de este matiz que Crafword señala. Lo hemos hecho para mostrar que como a partir de supuestos, con una nula fundamentación de conceptos plenamente filosóficos pueden tener repercusiones concretas

[196] Kate Crawford, *Atlas de inteligencia artificial: poder, política y los costos planetarios de la inteligencia artificial*, trad. Juan Manuel Espinosa (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022), 62.

en los humanos. Es decir, lo que al inicio tematizamos como la subordinación de la naturaleza (la mente, inteligencia, conciencia y cuerpo) al afán de cientificidad, a la finalidad capital de unos cuantos.

Habrá que preguntarse, ¿es realmente necesario continuar el desarrollo de la IA, si el costo es la propia naturaleza y humanidad? "¿qué tipos de políticas difunde?, ¿a qué intereses responde y quién corre el mayor riesgo de sufrir daños?, ¿adónde debería limitarse el uso de la IA?"[197] ¿existe justicia para o de la IA?

3.2 La noción de justicia (*δικαιοσύνη*) y su relación con la IA

Al establecer si la IA posee o no un estatus que la haga acreedora de derechos y obligaciones, se definen de manera precisa los límites y responsabilidades tanto de los sistemas de IA como de los humanos que los diseñan, implementan y utilizan. Esto permite evitar ambigüedades legales y éticas que podrían dar lugar a conflictos o abusos. Con marcos normativos adecuados, se pueden incorporar principios éticos universales—como la justicia, la transparencia y la dignidad humana— asegurando que el desarrollo y uso de la IA se realice de manera que proteja y promueva estos valores. Esto es crucial para que la tecnología contribuya al bien común en lugar de socavarlo, es decir: evitar que la orientación practica y teleológica de la IA no induzca vicios en el obrar humano.

La regulación basada en una comprensión profunda de la naturaleza y capacidades de la IA favorece una convivencia en la que ambas partes, humanos y máquinas, existen de forma complementaria. A saber, los marcos normativos funcionan como mediadores que equilibran la innovación tecnocientífica con la protección del desarrollo humano, evitando escenarios en los que la IA pueda operar de manera descontrolada o perjudicial, es decir que suceda algo no previsto por descuido, no que adquiera conciencia. Cuando la sociedad cuenta con normas claras que regulan el uso y la responsabilidad de la Inteligencia Artificial, se puede iniciar a plantear una integración aún más esencial, como lo hace el transhumanismo. Los ciudadanos y las empresas pueden interactuar con estas tecnologías sabiendo que existen límites y mecanismos de rendición de cuentas, lo que fortalece la seguridad y la aceptación social, es decir en el uso moderado y prudente de esta herramienta.

[197] *Ibíd.,*32.

La justicia, entendida como *δικαιοσύνη*, se presenta aquí en una doble dimensión: como relación entre el ser humano y la máquina, y como atributo interno de la propia IA. En el primer caso, la justicia se manifiesta en el modo en que la IA media las relaciones humanas —por ejemplo, al decidir sobre acceso, mérito o distribución de bienes, información, riquezas, etc.—. En el segundo, surge la pregunta ontológica de si puede hablarse de una justicia "inmanente" a la lógica operativa de la máquina[198]: una forma de equilibrio interno entre sus procesos, datos y resultados. En ambos planos, lo que está en juego es la corrección técnica de un algoritmo, y la posibilidad de que la IA encarne o distorsione un principio de equidad, ya sea que los sesgos (de la IA) conduzcan a la mala deliberación, por ejemplo, si una IA proporciona información falsa a un a juez y este dicta sentencia a partir de esta. En el segundo caso puede referirse a distorsionar la equidad al considerar a esta herramienta como sujeto y adjudicarle valores, responsabilidades y obligaciones que no pueden caer sobre una herramienta.

Aristóteles, *δικαιοσύνη* designa no sólo una virtud particular, sino una virtud total, en cuanto abarca la relación del individuo con los otros dentro del marco de la *polis*.[199] Es, por tanto, una virtud relacional: el justo no lo es por una introspección aislada de la moral, sino en tanto se comporta conforme al uso de la inteligencia (nous), la prudencia y busca la isonomía, es decir, la proporción debida en las relaciones humanas[200]. La injusticia, por oposición, no se define meramente como trasgresión de la ley, se entiende en la política aristotélica como desproporción en la distribución o desequilibrio en las relaciones humanas. En este punto, Aristóteles distingue tres formas de justicia que, en su conjunto, configuran el orden ético de la polis.

La «justicia distributiva»[201] regula la repartición de bienes, honores y cargas comunes según el mérito y la función de cada ciudadano; es proporcional, pues da a cada cual lo que le corresponde conforme a su *aretē*. La «justicia correctiva»[202], por su parte, interviene en las

[198] Es decir, no se trata de una cuestión práctica ("¿puede la IA ser justa?"), sino de una pregunta sobre el *ser* de la justicia en relación con la máquina. Lo ontológico no pregunta por cómo algo actúa, sino por *qué es* en su modo de existir. Aquí se pregunta si la *justicia* puede tener un modo de ser dentro del ente técnico mismo.

[199] "un aspecto subjetivo *(dikaiosynê),* el cual se refiere a un modo de ser *(hexis),* caracterizado por un comportamiento consciente de respeto a las normas inherentes a los procedimientos e instituciones." Enrique Serrano, "La teoría aristotélica de la justicia", *Isonomía*, n.º 22 (2005).

[200] *Cfr.* Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, V, 1, 1129b.

[201] *Ibíd.,* V,3.

[202] *Ibíd.,* V, 4.

relaciones entre particulares cuando se ha producido un exceso o un defecto en las transacciones, daños o intercambios; su fin es restablecer la igualdad mediante la compensación.[203] Finalmente, la «justicia política»[204] constituye la forma más plena, ya que integra las dos anteriores dentro del marco institucional de la ley.

Estas categorías no pertenecen únicamente al mundo antiguo, sino que permanecen como estructuras vivas del juicio jurídico contemporáneo. Un ejemplo se halla en la resolución emitida el 28 de agosto de 2025 por la Segunda Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en la que se determinó que las obras generadas de manera autónoma por Inteligencia Artificial no pueden registrarse como derechos de autor en México. El caso surgió a raíz de la negativa del Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR)[205] a inscribir la obra digital *Avatar Virtual*, creada mediante la plataforma de IA "Leonardo". El solicitante alegó que la exclusión violaba los principios de igualdad y libertad creativa, apelando incluso a la evolución tecnológica y a los tratados internacionales. Sin embargo, tanto el Tribunal Federal de Justicia Administrativa como la Corte confirmaron la negativa, argumentando que: "El derecho de autor es un derecho humano exclusivo de las personas físicas, derivado de su creatividad, intelecto, sentimientos y experiencias"[206]

En su argumentación, la Corte afirma que el derecho de autor es un derecho humano exclusivo de las personas físicas, derivado de su creatividad, intelecto, sentimientos y experiencias. Este razonamiento sitúa el núcleo de la autoría no en el resultado material —la obra—, sino en el acto interior del alma racional que crea, en el sentido aristotélico, cual ya hemos descrito. La Corte distingue, por tanto, entre la producción técnica y la acción creadora.

---

[203] "Aristóteles distingue, a su vez, dos tipos de justicia particular: La justicia distributiva *(nemêtikon dikaion),* y aquella que desde Tomás de Aquino se denomina justicia conmutativa *(diorthôtikon* o, también, *epanorthôtikon).* La primera, como su nombre lo indica, tiene que ver con la distribución de los bienes sociales, incluidos la distribución de los cargos públicos y los honores. Dentro de la justicia conmutativa, también llamada por otros correctiva, diferencia entre aquella que implica actos voluntarios por parte de todos los participantes y aquella que implica un acto involuntario por una de las partes, esto es, aquella que implica un daño, así como la presencia de un juez." Serrano, "La teoría aristotélica de la justicia".

[204] *Cfr.* Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, V, 6.

[205] Instituto Nacional del Derecho de Autor, "INDAUTOR reconoce la decisión de la Suprema Corte de Justicia de la Nación sobre el registro de obras creadas con IA", Gobierno de México, consultado el 20 de octubre de 2025, https://www.gob.mx/cultura/prensa/indautor-reconoce-la-decision-de-la-suprema-corte-de-justicia-de-la-nacion-sobre-el-registro-de-obras-creadas-con-ia.

[206] *Idem.*

El fallo puede interpretarse como una aplicación del principio según el cual la acción propiamente humana posee su principio. La Inteligencia Artificial, en cambio, actúa por impulso externo. Por ello, aunque produzca objetos estéticamente valiosos, carece del principio interno que confiere a la acción su carácter ético y jurídico.

Desde la perspectiva de la ley (*νόμος*), la decisión judicial cumple la función teleológica que Aristóteles asigna a la ley: preservar el orden racional de lo humano. Por ello, restringir la autoría a personas no constituye discriminación, es una aplicación prudencial del principio de proporcionalidad (isonomía). Es oportuno traer a cuenta la Lista de Evaluación de la Inteligencia Artificial Confiable (ALTAI):

> En Europa, la Lista de Evaluación de la Inteligencia Artificial Confiable (ALTAI) pretende ayudar a evaluar si el sistema de IA que se está desarrollando, desplegando, adquiriendo o utilizando cumple con los siete requisitos detallados en 2022 en las "directrices éticas para una IA de confianza" elaboradas por el Grupo de Expertos de Alto Nivel en Inteligencia Artificial de la Comisión Europea: 1. El respecto de la autonomía de los humanos y su papel como supervisores. 2. La robustez y seguridad técnica de los sistemas de IA. 3. El respecto de la privacidad de los datos mediante mecanismos de gobernanza adecuados. 4. La transparencia e inteligibilidad de la IA. 5. El respecto de la diversidad y de la equidad en contra de toda forma de discriminación. 6. La protección del bienestar ambiental y social. 7. La rendición de cuentas. ALTAI en la práctica representa una lista de comprobación, es decir, un recordatorio de aspectos a tener en cuenta a la hora de evaluar la confiabilidad de un sistema de IA en desarrollo. El éxito de su implementación depende del nivel de preparación y compromiso de los agentes involucrados en el diseño, el despliegue y el uso del sistema de IA. Volviendo a lo anterior: el lugar en el que se manifiesta y resuelve el dilema moral vuelve a ser la cadena de producción del algoritmo, software o servicio de IA.[207]

De esto podemos deducir que: la isonomía no versa de igualar lo que es esencialmente distinto, sino mantener la medida justa entre naturalezas diferentes; "La protección a entes artificiales no puede analizarse bajo la premisa del derecho humano a la igualdad jurídica, puesto que ambos tienen características incompatibles."[208] Dar a la IA el mismo reconocimiento jurídico que al creador humano sería, en sentido aristotélico, un acto de injusticia por exceso, al disolver la proporcionalidad que la *dikaiosýnē* exige entre mérito y naturaleza.

La Suprema Corte y ALTAI ejercen —aunque de manera implícita— una forma de φρόνησις institucional: interpreta la ley conforme al fin (telos) que la anima, a saber, la protección de la libertad creadora como expresión del alma racional. Así, la Corte no solo

[207] Sara Degli-Esposti, *La ética de la inteligencia artificial*, 39-40.

[208] *INDAUTOR, "INDAUTOR reconoce la decisión de la Suprema Corte de Justicia de la Nación sobre el registro de obras creadas con IA".*

aplica la ley, sino que lo actualiza prudencialmente frente a un fenómeno nuevo, sin abdicar del fundamento ético que le da sentido. En términos aristotélicos, la resolución no es una reacción conservadora, sino una afirmación del orden teleológico que vincula la ley con el bien humano, es decir: "Se mantiene la protección del derecho de autor como un derecho humano vinculado a la creatividad exclusivamente humana."[209]

Al reservar la autoría al ser humano, el tribunal restablece la proporción entre el sujeto creador y su producto, dejando en suma claridad que la obra artística no es solo un bien económico, sino un acto del alma que configura el *ethos* de una comunidad, tomemos como referencia la argumentación de Aristóteles respecto al porqué de debe enseñar música para el desarrollo de la polis:

> O más bien hay que pensar que la música incita de alguna manera a la virtud, en lo que ella es capaz; como la gimnasia proporciona al cuerpo ciertas cualidades, también la música infunde ciertas cualidades al carácter, acostumbrándolo a poder recrearse rectamente. O también -y esto sería la tercera explicación entre las dichas contribuye de alguna manera a la diversión y al cultivo de la inteligencia.[210]

En otras palabras, el desarrollo del arte forma el carácter del individuo, individuo que forma la comunidad, y si tenemos individuos con un carácter bien formado, tendremos una comunidad justa. La justicia se cumple aquí como armonía entre lo individual y lo común: la protección del autor no se dirige al interés privado, sino a preservar la dimensión espiritual de la cultura frente a su reducción algorítmica.

En términos teleológicos, la resolución puede leerse como una defensa de la *eudaimonía* colectiva. Reconocer a la Inteligencia Artificial como "autora" equivaldría a trasladar el fundamento del derecho desde la *physis* humana hacia el cálculo instrumental, rompiendo el vínculo entre la creatividad y la autolegislación racional. La Corte, al negar el amparo, preserva este lazo: mantiene el derecho de autor como emanación de la libertad y del juicio moral, no como simple correlato de una capacidad técnica, de ahí que sea más valorada la pintura de un artista que la fotocopia de esta misma, en ambos casos es necesaria una capacidad técnica es, sin embargó, la creación de la pintura aquella en donde el sujeto racional compromete más su capacidad deliberativa.

Después de este análisis, sostenemos que la Inteligencia Artificial no puede ser considerada una persona acreedora de derechos y obligaciones, pues carece de fundamento

[209] *Idem.*
[210] Aristóteles, *Política*, VIII,5, 1139a (pág. 555).

ontológico, ético y político que hace posible la justicia propiamente dicha: la voluntad y la capacidad deliberativa. En Aristóteles, la persona es principio de sus actos, dotada de nous y de elección deliberada. La IA, en cambio, no actúa desde sí misma, sino a partir de causas y fines impuestos externamente; es decir no delibera. Su obrar pertenece al ámbito de la techne, no al de la praxis: es medio, no fin. Por ello, no puede ser sujeto de dikaiosýne, pues la justicia exige reciprocidad entre quienes comparten la misma ley, esto es, una racionalidad normativa común. Reconocer personalidad jurídica en la máquina implicaría romper la isonomía, al igualar lo que no comparte una naturaleza común, la ley no puede extender su alcance a lo que carece de alma racional, de deseo deliberativo y de disposición moral —pues, en términos prácticos, no vamos a encarcelar a un Tesla en caso de atropellar a un peatón—. Así, la Inteligencia Artificial no puede ser principio de justicia ni sujeto de derecho, sino únicamente instrumento, una mediación técnica subordinada al horizonte teleológico del ser humano.

De este modo, la imposibilidad de atribuirle personalidad jurídica a la IA no clausura la cuestión de la justicia, sino que nos conduce a valorar cómo el orden humano puede integrar lo técnico sin desvirtuar su medida ética. Si la dikaiosýne es la virtud total que preserva el equilibrio entre los miembros de la polis, la relación entre el ser humano y la máquina debe entenderse a la luz de sus especies: la justicia distributiva, que asigna lo debido según el mérito y la proporción; la correctiva, que restablece la igualdad cuando hay exceso o defecto; y la política, que integra ambas bajo la forma de la ley.

La justicia aplicada al ámbito de la Inteligencia Artificial no debería reducirse a un equilibrio funcional ni a la mera corrección de sesgos técnicos, es decir, si reducimos el problema a parchear el código cuando este falla o discrimina, nos estamos limitando a una justicia correctiva, tratando al algoritmo como una idea abstracta desligada de su entorno. Sin embargo, si retomamos la crítica de Haraway, sabemos que estas herramientas no son neutrales, sino que:

> Las nuevas tecnologías afectan a las relaciones sociales tanto de la sexualidad como de la reproducción, y no siempre de la misma manera. Los íntimos lazos existentes entre sexualidad e instrumentalidad, entre percepciones del cuerpo como una especie de máquina maximizadora para uso y satisfacción privada, son descritos muy bien en las historias de origen sociobiológico que ponen el

> énfasis en un cálculo genético y explican la inevitable dialéctica de dominación de los papeles genéricos masculinos y femeninos.[211]

Y traducen el mundo a un lenguaje de control instrumental. La máquina opera por instrucción, y si reproduce ciertos patrones de equidad, lo hace solo en la medida en que ha sido configurada conforme a criterios humanos, los cuales tampoco han de ser del todo prudentes. Al carecer de prudencia, no se puede discernir el justo medio en situaciones concretas.

Es precisamente esta falta de phronesis lo que nos obliga a dirigir el foco ético hacia la justicia distributiva como condición previa a cualquier justicia correctiva. Como demuestra el análisis de Kate Crawford, la IA es una "megamáquina" corpórea y material, sostenida por la explotación de recursos naturales, infraestructuras globales y una vasta cadena de mano de obra invisibilizada, es decir:

> La IA es, por lo tanto, una idea, una infraestructura, una industria, una forma de ejercer poder y una manera de ver; también es la manifestación de un capital muy organizado respaldado por vastos sistemas de extracción y logística, con cadenas de suministro que abarcan todo el planeta. Todas estas cosas forman parte de la IA: una frase de dos palabras sobre la cual se puede cartografiar un conjunto complejo de expectativas, ideologías, deseos y miedos.[212]

Buscar justicia correctiva asume que el daño ocurre únicamente en el output (la decisión del algoritmo), ignorando que la injusticia ya se ha consumado en el input y en la estructura misma de su producción. La exigencia de justicia frente a la IA debe radicar en cuestionar cómo se distribuyen los costos de esta megamáquina: quién asume el desgaste planetario, quién padece la precarización laboral para entrenar estos modelos, y quién concentra el capital y el poder resultantes. La justicia reside en el alma que orienta la técnica hacia el bien común; por lo tanto, el problema no es cómo castigar o corregir a la máquina, sino cómo la polis distribuye éticamente el poder político y material que dicha máquina cristaliza.

3.3 Los fines últimos (*τέλος*) en la acción ética y la IA

[211] Donna Haraway, *Manifiesto cyborg,* 27.
[212] Kate Crawford*, Atlas de Inteligencia Artificial,*31.

Hemos demostrado que la Inteligencia Artificial carece de *prohairesis*, es decir, de la capacidad racional de elegir conforme a un fin deliberado. Por ello, sus operaciones no constituyen praxis en sentido ético, sino meros procesos técnicos determinados por un conjunto de causas eficientes y formales dadas por un humano, en quien recae la responsabilidad. En consecuencia, lo hecho mediante IA no pueden ser calificado como "bueno" o "malo" mientras se pretenda atribuirle esa acción a la IA, puesto que carecen de la condición esencial de la ética: la deliberación en torno al bien o en general a cualquier cosa. Es decir, se puede considerar como bueno o malo función del humano, no de la IA.

Asimismo, careciendo de intencionalidad en el sentido fenomenológico —esto es, de una conciencia que se dirija a algo como tal—, la IA no puede ser sujeto ni de imputación moral ni de responsabilidad jurídica. Se trata de una herramienta técnico-conceptual subordinada a la racionalidad humana, cuyo uso y finalidad dependen del humano. Por tanto, toda consecuencia derivada de su aplicación debe recaer sobre el agente humano, no sobre la máquina, así mismo, versamos en lo relativo a la justicia, sobre todo en su distribución para evitar mantener los sesgos y la opresión que nos ha traído hasta este punto.

Hemos reiterado a lo largo de este trabajo la necesidad de un sujeto que oriente la acción de la Inteligencia Artificial. Desde el capítulo I subrayamos que la IA requiere del ser humano para aprender, y que su propia existencia presupone, de manera necesaria, a un sujeto racional que la conciba y la sostenga. En el capítulo II mostramos que incluso su capacidad creativa depende de la creatividad humana, tanto para adquirir nuevos contenidos como para definir los fines hacia los cuales debe dirigirse. En el presente capítulo hemos intentado demostrar que la IA no elige, pues carece de deliberación y, por tanto, de elección moral; su operar se limita al ámbito de la imitación técnica, nunca al de la praxis, y que todas esas actividades tanto como la justicia depende del humano.

El propósito de esta argumentación ha sido dejar en claro que todo lo que la IA "hace" —aprender, crear o facilitar procesos— es radicalmente dependiente del ser humano. La IA carece de autonomía, pues no puede darse a sí misma la ley moral: su acción se rige siempre por la heteronomía impuesta por quien la programa. Su actividad no constituye un acto intencional propiamente dicho, sino una reproducción técnica de correlaciones.

Por ello, la responsabilidad de todo acto mediado por la IA recae enteramente en el sujeto humano, es decir en la conciencia moral del usuario. Delegar nuestros deberes,

decisiones o juicios a un ente carente de conciencia sería una abdicación moral y política de la racionalidad misma. En efecto, sería catastrófico que el ser humano, en su comodidad técnica, pretendiera transferir la carga de su responsabilidad a un instrumento que, aunque eficiente, carece de toda comprensión del bien.

Esto nos conduce a afirmar la necesidad de establecer límites, pero límites que deben ser racionalizados desde el sujeto —usuario y creador de la Inteligencia Artificial— y no desde la propia IA. Tal como lo señala Aristóteles: "las cosas útiles pueden ser usadas bien o mal"[213]. Con ello indica que la orientación moral no pertenece al instrumento, sino a quien lo utiliza. La herramienta, en sí misma, carece de la medida ética de su aparente acción; esa medida proviene del juicio prudencial del sujeto que la pone en marcha.

Así como el navegante orienta su barco según la razón de su destino, y no el barco a sí mismo, la Inteligencia Artificial debe ser concebida y empleada conforme a criterios éticos que provengan de la voluntad del sujeto, es decir de la deliberación humana. Censurar al instrumento por los desvíos de su uso sería tan absurdo como culpar al timón por la deriva de la nave. La responsabilidad última recae en la voluntad y el carácter del ser humano, pues sólo él posee la facultad de orientar sus medios hacia fines racionales y justos, o hacia el mal y la injusticia, o hacia una pretendida neutralidad moral también injusta.

Toda actividad propiamente humana es, en efecto, una actividad del alma, pues en ella se fundan tanto el conocer como el obrar y hasta el mismo vivir. Entre las diversas potencias anímicas, la phronesis ocupa un lugar eminente, no por su rango ontológico, sino por su función directiva: es ella la que orienta las demás disposiciones del alma hacia el bien y hacia los fines últimos. La prudencia guía la acción en conformidad con la virtud, con la justicia y, en última instancia, con la eudaimonía, entendida como la realización plena del ser humano en su obrar racional. Es por lo que la prudencia debe entenderse como la virtud racional que modera y orienta el uso de la Inteligencia Artificial. No se trata de técnica, sino de la capacidad de discernir, en cada situación, el justo medio entre los extremos del exceso y la carencia, entre la confianza ciega en la máquina y su rechazo absoluto. La prudencia es la medida viva de la razón práctica, aquella que somete los medios técnicos a los fines éticos del ser humano.

[213] Aristóteles*, Ética a Nicómaco*, IV, 1, 1120a (pág. 79)

Aún falta exponer con detenimiento esta afirmación y demostrar sus implicaciones, tarea que abordaremos a continuación. No obstante, conviene reiterar que el sujeto humano —creador, programador y usuario de la IA— no puede deslindarse moralmente de ella, pues toda acción que la IA ejecute remite a una decisión humana. Delegar esa responsabilidad sería renunciar a la racionalidad misma que hace posible tanto la técnica como la ética. En otras palabras, incluso si la IA es usada para crear música, salvar una vida, diseñar y dirigir armas, entre otras cosas. El mérito, y la responsabilidad moral es propiamente del ser humano y no de la herramienta.

Llegados a este punto, corresponde atender al concepto de phronesis, insinuado desde el inicio del capítulo, con el propósito de fundamentar la afirmación previamente establecida: que la prudencia constituye el principio racional que debe orientar el uso técnico de la Inteligencia Artificial. Este examen no sólo permitirá esclarecer el modo en que la phronesis participa del conocimiento causal que hemos venido investigando, sino que mostrará su relevancia en la determinación de la finalidad ética de la acción técnica.

Aristóteles distingue entre tres modos del saber racional (*logos dianoētikos*): el poético, el práctico y el teórico[214]. Cada uno responde a una forma específica de relación entre razón y fin. El saber poético corresponde a la techne, cuyo objeto es la producción (poiēsis), es decir, la realización de algo cuyo fin se halla fuera del agente. El saber práctico, en cambio, corresponde a la phronesis, orientada a la praxis, donde el fin no es una cosa producida, sino la acción misma conforme al bien. Finalmente, el saber teórico, o episteme, se dirige a lo necesario y a lo que es por sí, sin referencia a un fin externo, siendo el conocimiento que se busca por sí mismo.

La Inteligencia Artificial, en cuanto producto de la techne, se usa adecuadamente si su desarrollo y aplicación permanecen subordinados al orden de la phronesis. Esto significa

[214] Tal cual señala Blanco "Aristóteles consideró que la razón constituía la "estructura fundamental del ser humano" dividiendo las ciencias (episteme) en poéticas, prácticas y teóricas. Las poéticas relacionadas con la producción como expresión de una techné acompañada de la razón (1998:102-104p). Las prácticas están acompañadas con la acción (praxis) o la elección que depende de la libre voluntad. Por ello esta acción la asocia con la phrónesis (prudencia) que es la virtud propia del entendimiento práctico orientada a la realización del bien supremo del hombre. Las teóricas, que considera ciencias de la contemplación, tienen por objeto "lo que es de la misma manera siempre o la mayoría de las veces "y no están subordinadas a "nada que les sea exterior, sino que persiguen el saber en vista del mismo saber" (1998:102104p). Esta ciencia se divide en matemática, física y filosofía primera, general u ontología." Edgar Enrique Blanco Carrero, "El concepto de 'phrónesis': desde Aristóteles hasta Francisco de Suárez", Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, n.º 10 (junio): 100.

que la finalidad de la técnica en lo relativo a la moral, la justicia y el bien no puede determinarse desde su propia lógica instrumental, sino que debe recibir su dirección del juicio prudencial humano, el cual es capaz de discernir el bien conforme a la razón. En consecuencia, la relación entre el ser humano y la IA no puede reducirse a la mera producción eficiente de artefactos racionales, sino que exige la mediación de la prudencia como principio teleológico que mantiene a la techne dentro del horizonte ético de la acción.

Conclusiones

Es necesario, siempre, volver a los supuestos que aparentan fundamentar la ciencia y la tecnología, ya sea entendiéndolas como un derivado o como el hacer mismo de nuestra época. Es, por expresarlo de alguna forma, la manera necesaria en que el conocimiento científico debe avanzar, depurarse y justificarse a sí mismo.

Si bien esta investigación pretendía iniciar tematizando la posibilidad de la creación artística por parte de la Inteligencia Artificial para desembocar en sus efectos sociales, fue necesario retroceder hacia un estrato mucho más elemental: los supuestos que permitieron la propia concepción de la IA. El concepto mismo de "inteligencia" —que en su uso común o tecnocientífico se encuentra profundamente desarraigado del alma — se ha construido bajo la ilusión de que es posible replicar la capacidad noética enfocándose únicamente en una fracción abstracta del intelecto. Corrientes como el funcionalismo y el cognitivismo han pretendido reducir la conciencia a un algoritmo calculable, asumiendo peligrosamente que el ser humano es un mero mecanismo y la naturaleza un sistema cibernético cerrado.

Con esta investigación demostramos que, para ser verdaderamente "inteligente" y poseer la capacidad de ejercer la creación (*poiesis*), se requiere de una capacidad noética y sensible que escapa a la mera reducción y algoritmización del *nous*. En la IA, esto se reduce a una asociación estadística entre conceptos carentes en absoluto de contenido sensible, intencionalidad. Por ello, resultó imperativo volver a una de las fuentes de reflexión por excelencia: el pensamiento aristotélico. No solo partimos de él por su silogística —el primer gran avance que cimentó las bases de la computación—, sino porque es en su marco conceptual donde se halla el método para abatir las pretensiones mecanicistas contemporáneas que surgen de la mala interpretación y la pretensión de superación del marco

clásico. A partir de esta confrontación, se derivan las siguientes conclusiones fundamentales que dan respuesta a los objetivos planteados:

Al comparar la concepción aristotélica del alma con la Inteligencia Artificial, se evidencia una barrera insuperable por la mera computabilidad. El tránsito de la potencialidad a la actualidad en el ser humano es un acto vital, intencional y encarnado; el alma es el acto primero de un cuerpo natural. La IA debe definirse estrictamente como un «ente secundario subordinado al humano». Carece de un principio de movimiento interno y por lo tanto de un yo; su existencia depende enteramente de la infraestructura técnica y del *nous* humano que actúa como su causa eficiente. Lo que se ha denominado como "alma artificial" no es una entelequia primera, sino un orden formal y técnico que refleja parcial y mecánicamente el intelecto humano, pero que está vaciado del *pathos* originario que fundamenta la vida y en cierto aspecto la *praxis* y *poiesis*.

El análisis de los procesos intelectivos en el acto creador reveló que la Inteligencia Artificial no crea, es decir, su “hacer” se reduce a una simulación *mimética*. Debido a que la *poiesis* humana exige la facultad sintética de la *phantasi*a (para abstraer y articular *phantasmata*), la disposición de un *pathos* encarnado (como la melancolía que moviliza al creador) y el distanciamiento reflexivo de la contemplación. El artista domina la técnica para transfigurar su experiencia vital, tensionando los cánones para crear. La IA trabaja en un nivel de mera reproducción formal ("transferencia de estilo"); copia las estructuras de obras ya dadas, pero, al no padecer el mundo ni poseer voluntad, está estructuralmente incapacitada para ejercer una suspensión de la cotidianidad o para enfrentarse a lo sublime. La IA no es capaz de producir arte por sí misma pues; solo genera objetos estéticos desprovistos del *telos* humano creador.

Explorar las consecuencias de otorgarle un estatuto de "ente creador" o "sujeto" a la Inteligencia Artificial arroja implicaciones éticas y jurídicas severas. Como demostró la resolución de la Suprema Corte (que niega derechos de autor a las obras generadas por IA), el acto creador es inseparable del intelecto, los sentimientos y las experiencias de una persona física. Considerar a la máquina como artista o agente moral degrada la esencia de la creación y rompe la isonomía (proporcionalidad) de la justicia distributiva. La IA carece de *prohairesis* (deliberación y elección racional), por lo que no pertenece al ámbito de la *praxis* ética.

Delegar la autonomía moral o estética a la automatización supone una alienación de nuestra identidad y de nuestra irrenunciable capacidad para dotar de sentido al mundo.

Finalmente, para promover un uso de la IA que beneficie a la sociedad respetando la dignidad humana, es preciso establecer un marco ético donde la *techne* permanezca invariablemente subordinada a la *phronesis*. La Inteligencia Artificial debe ser conceptualizada y regulada estrictamente como lo que es: un artefacto técnico. En tanto el ser humano es su causa eficiente, la responsabilidad moral de todo acto mediado por la máquina recae enteramente sobre el usuario o creador humano. Su implementación no debe orientarse a sustituir la capacidad creadora ni la autolegislación racional, es decir, únicamente debe operar como una mediación que libere al ser humano de la inercia mecánica de la vida ordinaria.

Durante el desarrollo de esta investigación, uno de los principales escollos teóricos residió en la pertinencia y vigencia de aplicar el marco teleológico clásico frente a las corrientes de pensamiento contemporáneas. A pesar de que la obra aristotélica ha cimentado la tradición filosófica, enfoques modernos han pretendido refutarla, atacando de manera particular la noción de la causa final humana. Desde ciertas posturas nihilistas o posmodernas, se afirma que no existe una finalidad última intrínseca al ser humano (como la *eudaimonía*) y, en consecuencia, se argumenta que subordinar teleológicamente a la Inteligencia Artificial bajo el pretexto de un *telos* humano resulta absurdo o injustificado.

Sin embargo, es la propia naturaleza de la ética aristotélica la que nos salva de esta aporía contemporánea. Al concebir la ética como una ciencia práctica, Aristóteles no propone la *eudaimonía* como un destino biológico ineludible o mecanicista del cual es imposible escapar, es decir lo plantea (también) como el horizonte de sentido que se construye en la acción humana libre. Como se expuso al analizar la deliberación y elección racional (*prohairesis*), el saber moral no es un saber de constatación objetiva, sino un saber que dirige nuestro hacer. La finalidad del ser humano no está dada como la de un artefacto.

Otro desafío ineludible al adoptar un marco ético aristotélico para regular la Inteligencia Artificial radica en la carga histórica de sus propios prejuicios. Pensadoras contemporáneas, como Donna Haraway, han señalado con justa razón que la teleología y la ontología clásica han servido históricamente como justificación de sistemas de opresión, evidenciados en la concepción aristotélica de la mujer o del esclavo por naturaleza. El riesgo de aplicar este

marco normativo a la Inteligencia Artificial es el de perpetuar, o incluso automatizar, estructuras de exclusión. Sin embargo, para sortear este peligro, en esta investigación decidimos aplicar el propio principio aristotélico del *mesotes* (el justo medio) a la lectura de su obra: fue necesario depurar los sesgos históricamente contingentes del autor para rescatar la estructura ética fundamental —la prudencia (*phronesis*) y la elección racional (*prohairesis*)—.

En el terreno ontológico, la investigación se enfrentó a la constante tensión presente en el propio *corpus* aristotélico respecto al hilemorfismo. Si bien Aristóteles defiende la unidad inescindible de forma (*eidos*) y materia (*hyle*) —afirmando que el alma y el cuerpo no pueden separarse—, es innegable que en textos como *Física* y *Acerca del alma* existe una clara tendencia a otorgar primacía de la forma. Esta ambigüedad dificultó el análisis, pero a la vez resultó necesaria para comprender a la Inteligencia Artificial. La IA contemporánea es, en esencia, el triunfo absoluto de esa primacía de la forma llevada a su extremo lógico y desquiciado: es una abstracción formal y algorítmica operando al margen de la materia viva. La IA simula el intelecto, pero al carecer de un sustrato biológico encarnado, corrobora por la vía negativa la tesis hilemórfica: sin la materia finita que padece (*pathos*), no hay un alma creadora, sino un mero procesamiento ciego

Por su parte, en el ámbito estético, uno de los mayores obstáculos teóricos consistió en superar los modelos clásicos de la mímesis aristotélica y la representación kantiana. Bajo una lectura estricta de estos modelos, podría argumentarse que todo arte humano no es más que una síntesis de representaciones previas, lo cual llevaría a la peligrosa conclusión de que la síntesis estadística que realiza la IA (mediante la transferencia de estilo o redes generativas) es equiparable a la creación artística humana, anulando la idea de novedad. Esta aporía hizo surgir interrogantes fundamentales: ¿La Inteligencia Artificial realmente representa algo cuando genera una imagen, o es solo una manipulación de significantes vacíos? ¿Dónde radica la novedad si ambos procesos aparentan ser sintéticos? La salida a esta aparente aporía permitió radicalizar el enfoque fenomenológico propuesto en la metodología, recurriendo a *El origen de la geometría* (1936) de Edmund Husserl. Las nociones de sedimentación y reactivación permitieron trazar una salida. La Inteligencia Artificial opera exclusivamente en el estrato de la sedimentación: calcula, recombina y transfiere formas históricas objetivadas (los estilos y patrones del arte), pero tratándolas como significantes vacíos, desprovistos por

completo de la intuición fundante. La novedad del arte humano y *poiesis* no se encuentra en la mera combinación de representaciones dadas, sino en la capacidad inalienable de la conciencia encarnada para ejercer la reactivación: el acto vital de volver al sentido originario, a la vivencia y al *pathos* que fundamenta esas formas para dotarlas de nueva vida. La IA se limita a ensamblar el sedimento muerto de la cultura; el artista humano, en cambio, reactiva y renueva el sentido del mundo.

Estas interrogantes estéticas y fenomenológicas abren las puertas a una línea de investigación más radical: la reconfiguración de la relación entre arte y naturaleza en la era de la técnica. La pregunta que subyace a este trabajo: ¿es la naturaleza la causa verdadera de la creación, como sugieren la tradición aristotélica y la cosmotécnica contemporánea de Yuk Hui? ¿O debemos aceptar la visión hegeliana de la naturaleza como una mera pasividad, un sustrato inerte que solo cobra sentido al ser transformado por el espíritu? ¿Existe, acaso, una tercera vía, una mediación viva al estilo de Schelling, donde el arte actúa como el *órganon* que revela la unidad entre lo natural y lo espiritual?

La convicción que deriva de este estudio es que la Inteligencia Artificial provoca a reabrir estas discusiones. Si bien la investigación me ha llevado a constatar que la IA opera bajo un esquema que materializa, la síntesis de la apercepción kantiana —aunque desprovista del "Yo pienso" trascendental que le otorga unidad y propósito—, esto no explica la totalidad del fenómeno. La IA, en su mecanicismo representacional, nos confronta con una síntesis sin sujeto y una creación sin naturaleza.

Por tanto, los futuros análisis de la Inteligencia Artificial deberán abordarse integrando este diálogo: resulta insuficiente estudiar la técnica como un objeto. Es necesario confrontar el mecanicismo representacional de la IA con estas concepciones de lo natural. Explorar si la IA representa una alienación definitiva de nuestra capacidad de dotar de sentido al mundo, o si es posible una mediación técnica que no sea destructiva con la *physis*, constituirá el eje central de mis futuras indagaciones. Esto no debe confundirse con formas legítimas de expresión tecnológica como el arte digital —ámbito en el que pioneros como el mexicano Manuel Felguérez demostraron que es posible una genuina síntesis—. En proyectos históricos como *La máquina estética* (1975), la computadora y el algoritmo que fueron

utilizados para explorar las posibilidades combinatorias de las formas dictadas previamente por el autor[215].

A modo de cierre, conviene hacer una última consideración sobre el propio quehacer filosófico. A lo largo de esta investigación quedó demostrado que, sin importar en qué época nos situemos ni la aparente novedad técnica de los problemas que enfrentemos, volver a los fundamentos clásicos sigue siendo un paso indispensable. Hacer filosofía hoy puede —y en muchos casos debe— partir desde sus orígenes. La tradición clásica, particularmente el rigor del pensamiento crítico aristotélico y platónico, no representa un sistema cerrado o superado por la técnica moderna; por el contrario, nos dota innegablemente de las herramientas conceptuales necesarias para hacer filosofía del presente y proyectarla hacia el futuro.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Traducido por Fernando Riaza. Madrid: Akal, 2004.

Aristóteles. *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Barcelona: RBA Coleccionables, 2014.

———. *Categorías*. Traducido por Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1982.

———. *Ética a Nicómaco*. Traducido por Julio Pallí Bonet. Barcelona: RBA Coleccionables, 2023.

———. *Física*. Traducido por Guillermo R. de Echandía. Barcelona: RBA Coleccionables, 2014.

———. *Metafísica*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Barcelona: RBA Coleccionables, 2014.

[215] Durante su estancia en la Universidad de Harvard, Felguérez y el ingeniero en sistemas Mayer Sasson utilizaron el cómputo para calcular las variaciones posibles de un conjunto específico de formas geométricas. La máquina se limitó a procesar las combinaciones matemáticas, mientras que el juicio estético y la selección formal permanecieron como un acto volitivo del artista. *Cfr*. Rafael Paz y Sandra Delgado, "Manuel Felguérez, pionero del arte digital", *Gaceta UNAM*, 15 de agosto de 2022, https://www.gaceta.unam.mx/manuel-felguerez-pionero-del-arte-digital/.

———. *Problemas*. Traducido por Ester Sánchez Millán. Madrid: Gredos, 2004.
———. *Protréptico: Una exhortación a la filosofía*. Traducido por Carlos Megino Rodríguez. Edición de Ingemar Düring. Barcelona: RBA Coleccionables, 2014.
———. *Retórica*. Traducido por Alberto Bernabé. Madrid: Alianza, 2024.

Avenatti de Palumbo, Cecilia. "Una escritura in statu nascendi". En *Fenomenología del acto creador: arte, literatura y poesía*, editado por Luis Román Rabanaque et al., 81. Buenos Aires: Sb Editorial, 2024.

Benney, Marnie, y Pete Kistler. "Mario Klingemann – Artist Profile". AIArtists.org. Consultado el 10 de agosto de 2026. https://aiartists.org/mario-klingemann.

Blanco Carrero, Edgar Enrique. "El concepto de ‘phrónesis’: desde Aristóteles hasta Francisco de Suárez". *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, n.º 10 (junio): 93–116.

Bostrom, Nick. *Superinteligencia*. Traducido por Marcos Alonso. España: Tell Editorial, 2016.

Cárdenas, L. "‘Nos acercamos al fin de los tiempos’: Declaración de Hayao Miyazaki sobre IA resurge en redes sociales". *Cultura Colectiva*, 2025.

Cernuda, Alejandro. "Louis Leroy y el artículo que puso nombre al impresionismo". *Blog de Alejandro Cernuda* (blog). Consultado el 14 de diciembre de 2024. https://blog.acernuda.com/es/louis-leroy-articulo-nombre-impresionismo.

Cortina, Adela. *¿Ética o ideología de la inteligencia artificial? El eclipse de la razón comunicativa en una sociedad tecnologizada*. Barcelona: Paidós, 2024.

Crawford, Kate. *Atlas de inteligencia artificial: Poder, política y los costos planetarios de la inteligencia artificial.* Traducido por Juan Manuel Espinosa. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

Cuéllar Rodríguez, Santiago. "Epistemología y ontología en ciencia: el reto de la inteligencia artificial". *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia* (2023): 382.

Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.

De Propios Martínez, Cristina. *Arte e inteligencia artificial: técnicas de aprendizaje automático en el arte generativo actual.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2022.

Degli-Esposti, Sara. *La ética de la inteligencia artificial*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2023.

Del Solar, M. *Cristina. Aristóteles, el arte y la belleza*. El Salvador: Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Escuela de Filosofía, Universidad del Salvador, 2018.

Dennett, Daniel C. *La actitud intencional.* Traducido por Daniel Zadunaisky. Barcelona: Gedisa, 1998.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Traducido por Guillermo Graiño Ferrer. Madrid: Alianza, 2024.

Drexler, Jorge. "Guitarra y vos". *En Eco*. España: DRO EastWest S.A., 2005. Spotify.
———. "¿Hay alguien A.I.?". *En Taracá*, 2026. Spotify.

Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Traducido por Román de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira. Valencia: Universitat de València, 2017.

Düring, Ingemar. *Aristóteles*. Traducido por Bernabé Navarro. Ciudad de México: UNAM, 2019.

Fodor, J. A. *El lenguaje del pensamiento*. Traducido por J. E. García-Albea. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.

Gallagher, Shaun, y Dan Zahavi. *La mente fenomenológica*. Traducido por Marta Jorba. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

García Flores, A. "Algoritmos fundamentales". Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2022.

Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon, 2024.

Han, Byung-Chul. *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.

Haraway, Donna. *Manifiesto cyborg*. Traducido por Manuel Talens. S. l.: Ediciones Digitales Titivillus, 1984.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Traducido por Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2022.

Hesse, Hermann. *Siddhartha*. Traducido por Pedro Villalobos. Caracas: Lucemar, 2023.

Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*. Traducido por Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.

Hui, Yuk. *Arte y cosmotécnica*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra, 2025.
———. *Fragmentar el futuro*. Traducido por Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Traducido por Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Husserl, Edmund. "El origen de la geometría". Traducido por R. Rizo-Patrón y J. Arce. *Estudios de Filosofía* 4 (2000): 41-42. https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.200001.004.
———. Investigaciones lógicas 1. Traducido por José Gaos. Madrid: Alianza, 2006.

Instituto Nacional del Derecho de Autor. "INDAUTOR reconoce la decisión de la Suprema Corte de Justicia de la Nación sobre el registro de obras creadas con IA". Gobierno de México, 20 de octubre de 2025. https://www.gob.mx/cultura/prensa/indautor-reconoce-la-decision-de-la-suprema-corte-de-justice-de-la-nacion-sobre-el-registro-de-obras-creadas-con-ia.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. En Kant I, traducido por Roberto Aramayo. Madrid: Gredos, 2023.
———. *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2018.
———. *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Traducido por Roberto R. Aramayo. Madrid: Gredos, 2010.

Kovacic González, Francisco. "La inteligencia artificial al servicio de la guerra: el uso de Claude en los ataques de EE. UU. contra Venezuela e Irán". El Destape, 2026. https://www.eldestapeweb.com/internacionales/inteligencia-artificial/la-inteligencia-

artificial-al-servicio-de-la-guerra-el-uso-de-claude-en-los-ataques-de-ee-uu-contra-venezuela-e-iran-2026310202049.

Martell, C. "¡Sin alma! Hayao Miyazaki advierte que la IA está poniendo en peligro el arte y nuestra humanidad". Cultura Colectiva (Ciudad de México), 2025.

Minsky, Marvin. *The Society of Mind*. New York: Simon & Schuster, 1986.

Naciones Unidas. "ONU: La regulación mundial de la IA es necesaria". Noticias ONU, 2024. https://news.un.org/es/story/2024/09/1532891.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral, 2017.

Paz, Rafael, y Sandra Delgado. "Manuel Felguérez, pionero del arte digital". Gaceta UNAM, 15 de agosto de 2022. https://www.gaceta.unam.mx/manuel-felguerez-pionero-del-arte-digital/.

Platón. *El banquete*. Traducido por Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 1986.

Poblete, Jaime. Órexis y boúlesis, el léxico del deseo en Aristóteles. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, s.f.

Putnam, Hilary. "The Nature of Mental States". *En Philosophical Papers*, 429–40. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Refik Anadol Studio. "About Refik Anadol". *Refik Anadol. https://refikanadol.com/refik-anadol/.*

Rivera Weber, Patricia*. Introducción a la bioética desde una perspectiva filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021.

Román Rabanaque, Luis, et al. Fenomenología del acto creador: arte, literatura y poesía. Buenos Aires: Sb Editorial, 2024.

Romero Contreras, A., y M. Burgos Martínez. "Técnica, individuación y mediación...". *Acta Mexicana de Fenomenología*, n.º 7 (2025): 176. https://actamexicanadefenomenologia.uaemex.mx/article/view/28785.

Russell, Stuart J., y Peter Norvig. *Inteligencia artificial: un enfoque moderno*. 2.ª ed. Traducido por Juan Manuel Corchado Rodríguez. Madrid: Pearson Educación, 2004.

San Martín Sala, Javier. "Epojé y ensimismamiento. El comienzo de la Filosofía". *En Signo, intencionalidad, verdad: Estudios de Fenomenología*, 44. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.

Schelling, F. W. J. *El discurso de la academia sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

Searle, John R. "Minds, Brains, and Programs". Behavioral and Brain Sciences 3, n.º 3 (1980): 417–24. https://doi.org/10.1017/S0140525X00005756.

Serrano, Enrique. "La teoría aristotélica de la justicia". *Isonomía*, n.º 22 (2005): 123–60.

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Traducido por Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

Vanzago, Luca. *Breve historia del alma*. Traducido por María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Venebra Muñoz, Marcela. "El Greco en la pintura contemporánea. Apuntes para una fenomenología de la historia del arte". *Eikasia Revista de Filosofía* (2017): 100.

Yarza, Ignacio. *La racionalidad de la ética de Aristóteles*. Pamplona: EUNSA, 2001.

Zylinska, Joanna. AI Art: *Machine Visions and Warped Dreams*. Londres: Open Humanities Press, 2020.

Obras de arte

Anadol, Refik. WDCH Dreams. 2018. Obra digital. Refik Anadol Studio. https://refikanadol.com/works/wdch-dreams/.

Buonarroti, Michelangelo. *Il Giudizio universale (El Juicio Final).* 1541. Fresco sobre pared, 1370 × 1220 cm. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

El Greco. *El entierro del conde de Orgaz*. 1586-1588. Óleo sobre lienzo, 480 × 360 cm. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

Monet, Claude. *Impression, soleil levant (Impresión, sol naciente)*. 1872. Óleo sobre lienzo, 48 × 63 cm. Museo Marmottan Monet, París.

Picasso, Pablo. *Guernica.* 1937. Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Proyecto The Next Rembrandt. *The Next Rembrandt*. 2016. Imagen digital. VIATEC. Consultado el 15 de diciembre de 2024. https://viatec.do/wp-content/uploads/2016/04/next-rembrandt.png.

Van Gogh, Vincent. *Amandelbloesem (Almendro en flor)*. 1890. Óleo sobre lienzo, 73,5 × 92 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam.