CoRis

Revista del Circulo de Cartago

#13

ISSN: 1659-2387

CoRis
Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

13-2017

Director:

Álvaro Zamora

Consejo Editorial:

Edgar Roy Ramírez
Luis Camacho
Mario Alfaro
Guillermo Coronado

Edición y Diagramación.

Gustavo Coronado

Índice

Presentación del número 13 5

Artículos

Silvia Castro Méndez

Asir lo Inasible: Lenguaje y devenir en el pensamiento de Heráclito (Segunda parte) 7

Edgar Roy Ramírez

Apuntes en clave poética sobre Hiroshima y Nagasaki 21

María Noel Lapoujade

La imaginación alquímica en Remedios Varo (I Parte) 29

Álvaro Carvajal Villaplana

Pobreza: Nociones, Causas, Obstáculos y Salidas (I Parte) 45

Roberto Castillo Rojas

La posibilidad de una estética fundad en la noción de aura de Walter Benjamin 59

Álvaro Zamora

De una conferencia desdichada al Existencialismo Fenomenológico (Disquisiciones sartreanas) 75

Guillermo Coronado

Kepler y las Tres Leyes del movimiento planetario: Culminación de la Revolución Kepleniana. 94

Crónica

Luis Camacho

Informe sobre los Estudios de Filosofía en los Países Iberoamericanos (Costa Rica) 101

Homenaje

Mario Alfaro C

Homenaje póstumo al Dr. Francisco Álvarez González 26 de junio de 2013 107

Recensiones

Luis Camacho

Raymond Smullyan (1919-2017) : Sistemas Formales, Acertijos, Paradojas y Fantasías Filosóficas. 111

Luis Camacho

PIRSIG Y DREYFUS : historias opuestas de dos libros famosos. 114

Álvaro Zamora

Apuntes sobre tres libros 117

Colaboradores de este número 122

Presentación del número 13

"Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
los astros y los hombres vuelven cíiclicamente"

La noche cíclica
-J.L. Borges-

Hay ese propósito de los que escriben: dar cuenta del mundo. A los poetas y los autores de ficción les basta, quizá, la verosimilitud. Los filósofos tienen propósitos más riesgosos: avistar verdades, derrumbar lo falso, precisar razones. De cuando en cuando, tales finalidades se cruzan e incluso se hermanan. Es probable que un poema guíe al pensamiento; y hay textos filosóficos que procuran simular lo real con sus encantos. La *Revista Coris* abre espacio para esos avatares del texto, para pensar el mundo y también para crear intersticios que, a falta de un término más conciso, yo advertiría en la multitudinaria semántica del término arte. En este número, que es el trece, se transita por tales caminos. Hay tres secciones: una está habitada por artículos de fondo; la siguiente es una crónica que aparece escoltada por una sección de homenajes y, finalmente, se ofrecen unas recensiones. Abre la sección de artículos Silvia Castro, con la segunda parte de "Asir lo inasible: lenguaje y devenir en el pensamiento de Heráclito". En dicho escrito se explican las vías filosóficas del efesio y se plantea oposición a la idea de que él haya pretendido ser oscuro. Edgar Roy Ramírez ofrece, seguidamente, unos "Apuntes en clave poética sobre Hiroshima y Nagasaki". Desde ciertos legados poéticos, Ramírez rasga la violencia nuclear que azoló Hiroshima y Nagasaki; critica deliberados intentos de olvidar aquellos hechos y advierte la necesidad de un compromiso humano contra crímenes de tal calaña. El tercer artículo es la primera parte de "La imaginación alquímica en Remedios Varo", de María Noel Lapoujade. Se trata de una visión filosófica en torno a la imaginación de R. Varo, quien ha creado un sinnúmero de *objetos artísticos* en una *sobre-realidad* que se ofrece cual mundo nuevo. De seguido se publica, de Álvaro Carvajal, la primera parte de "Pobreza: causas, obstáculos y salidas", que es resultado de un proyecto de investigación adscrito al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad de Costa Rica. A continuación, un ensayo de Roberto Castillo: "La posibilidad de una estética fundada en la noción de *aura* de Walter Benjamín". Se trata de una exploración en torno a la elusiva noción de *aura*, expuesta por Benjamin en su opúsculo *La obra de arte en la época de su productibilidad técnica,* de 1936. El sexto artículo se titula "De una conferencia desdichada al existencialismo fenomenológico (disquisiciones sartreanas)", del que soy autor. Se sostiene ahí que el existencialismo sartreano debe más a la fenomenología que a un *telos* o determinación metafísica. Se cierra la sección de artículos con un trabajo de Guillermo Coronado: "Kepler y las tres leyes del movimiento planetario: culminación de la revolución kepleriana". Versa sobre el movimiento total de los seis planetas alrededor del Sol (centro del cosmos), que el astrónomo oriundo de Stadt plantea en dos momentos: primero, completa "la guerra contra Marte a todos sus hermanos"; segundo descubre la clave del cosmos en la tercera ley o la relación de los cuadrados y los cubos. En la sección Crónica, Luis Camacho facilita un "Informe sobre estudios de filosofía en los países iberoamericanos"; y en la sección Homenajes se publican: "Homenaje póstumo al Dr. Francisco Álvarez González", de Mario Alfaro; también: "Raymond Smullyan (1919-2017): sistemas formales, acertijos, paradojas y fantasías filosóficas", de Luis Camacho. La sección Reseñas cierra este número con: "Pirsig y Dreyfus: historias opuestas de dos libros famosos", de Luis Camacho y "Apuntes sobre dos libros", de quien escribe esta Presentación.

Aunque algunas tradiciones asocian el número trece con augurios lamentables, conviene recordar aquí que en su simbología también se entiende la muerte como un cambio, no como un final. Acaso este número –al ser publicado y leído– ha de tomarse en sentido análogo: muestra de prosperidad intelectual, búsqueda permanente; promesa de que los propósitos de la *Revista Coris* renacen una y otra vez, en el número siguiente.

Álvaro Zamora, agosto, 2017

Silvia Castro Méndez

Asir lo Inasible: Lenguaje y devenir en el pensamiento de Heráclito (Segunda parte)

Resumen: *Explicaré aquí las vías al conocimiento del logos en Heráclito y los juicios que pueden hacerse sobre la realidad. Además, propondré que este filósofo, lejos de buscar un discurso premeditadamente "oscuro", se sabe en posesión de una verdad tan importante, que siente la responsabilidad de divulgarla mediante el lenguaje que considera más apropiado.*

Palabras clave: *Heráclito, Logos, juicios, conocimiento, lenguaje.*

Abstract: *I will explain here the routes to the understanding of the logos according to Heraclitus, and the judgments that can be done regarding reality. In addition, I will propose that this philosopher, far from looking purposely for "darkness" in his discourse, knows that he is in possession of such an important truth, that he feels responsible for spreading it by means of the kind of language that he considers to be more appropriate.*

Keywords: *Heraclitus, logos, judgements, knowledge, language.*

1. Conocimiento humano y conocimiento divino: los juicios humanos y los juicios divinos

El último apartado de la primera parte de este artículo nos ha dado pie para tratar el tema del conocimiento y de los juicios que nos es dado hacer del mundo dadas nuestras capacidades cognitivas. Hemos hablado de que la naturaleza suele ocultarse y de que hay que encontrar lo inesperado para poder dar cuenta del mundo con un lenguaje capaz de capturar su incesante dinámica. En esa línea de argumentación hemos dejado sin explicar un punto fundamental: al abrir la mente a lo inesperado, para salir de la trampa de lo inmediato aparente, tendríamos que preguntarnos: ¿Cómo logramos acceso al modo de ser del mundo, a su razón común, a su *logos*, para poder hablar propiamente de él? ¿Cómo se diferencia nuestra certeza del modo de conocer de Dios? ¿Cómo son, entonces y cómo se diferencian los juicios humanos sobre el mundo y los juicios divinos?

Iniciaremos este apartado con el análisis del fragmento 1, sin duda el más extenso de todos, y aquel reconocido por Aristóteles y por Sexto Empírico como el que encabezaba el libro. Si bien este fragmento[1] resume mucho de lo dicho con anterioridad, también presenta con una gran dosis de claridad; las bases para el tema que estamos ahora a punto de tratar. Dice el fragmento 1:

> Aún siendo este *logos* real, siempre se muestran los hombres incapaces de comprenderlo, antes de haberlo oído y después de haberlo oído por primera vez. Pues a pesar de que todo sucede

> conforme a este logos, ellos se asemejan a carentes de experiencia, al experimentar palabras y acciones como las que yo expongo, distinguiendo cada cosa de acuerdo con su naturaleza y explicando cómo está. En cambio, a los demás hombres se les escapa cuanto hacen despiertos, al igual que olvidan cuanto hacen dormidos.[2]

Desde el inicio del fragmento vamos a interesarnos por la realidad objetiva del *logos*. Si bien parece no ser generalizada la traducción de Mondolfo como "aún siendo este *logos* real", hay sin embargo una confirmación del hecho de que Heráclito está hablando de este *logos* como de una realidad autónoma con respecto al discurso, y susceptible de ser comprendida "antes de haberla oído", de manera que la posibilidad del conocimiento del *logos* es tal porque este *logos* existe objetivamente de un modo inteligible, aunque el discurso que le corresponde de manera intrínseca aún no haya sido proferido. En otras palabras, la inteligibilidad del *logos* como realidad objetiva tiene como consecuencia la facultad de ser expresado mediante el *logos* como discurso racional. Pero el discurso ya articulado no parece ser una condición *sine qua non* para que el *logos* se haga comprensible a los hombres.

Veamos: si Heráclito hubiera dicho simplemente que los hombres se muestran incapaces de conocer el *logos* "después de haberlo escuchado", después de haber tenido a mano el discurso racional que explica su presencia y modo de ser en todas las cosas que existen, estaríamos hablando del *logos* como algo que requiriría de un instructor, del cual sería Heráclito su representante paradigmático. Sin embargo, insiste en que, además de la necedad de los que ni siquiera después de haber escuchado este *logos* lo comprenden, también existe la necedad de los que no pueden entender aquello que se presenta a todos por igual, incluso "antes de haberlo oído". Y esto es importante porque Heráclito hará un caso fundamental del hecho de que todos los hombres tienen las condiciones básicas para comprender el *logos* por sí mismos sin necesidad de una instrucción previa.

Y continúa afirmando que los hombres actúan como si no tuvieran la misma experiencia suya, aunque de hecho sí la tienen. Y de esa experiencia, él (*"yo"*, dice Heráclito) ha aprendido a sacar provecho y la utiliza para ir sacando conclusiones y explicando el estado de las cosas y de las relaciones que éstas guardan entre sí, es decir, "distinguiendo cada cosa de acuerdo con su naturaleza y explicando cómo está". Y esto mismo que hace Heráclito con su experiencia, está disponible a todos los demás hombres para alcanzar el conocimiento.[3]

Y, sin embargo, a todos ellos, "a los demás hombres", continúa el efesio, se les escapa lo que hacen en estado de vigilia, esto es, les pasa enteramente desapercibido, de la misma manera que olvidan y se les escapa aquello que hacen durante el sueño. Con esta

última frase, Heráclito quiere reafirmar la alienación cognitiva que padecen los hombres que no saben ver, que tienen almas bárbaras, aunque tengan la misma información que él posee y que es capaz de conducirlos a la verdad, accesible en principio a cualquiera.[4]Y esto es así porque, si bien "la naturaleza suele ocultarse" (Frag. 123), es decir, si bien el modo de ser de las cosas no es evidente a simple golpe de vista, existe una vía abierta, un método, para todos los que busquen el conocimiento; porque "es común a todos la inteligencia" (Frag. 113), y porque "ser sabio les está concedido en principio a todos los hombres." (Frag. 116)

Y entonces, ¿cuál es ese método que descubre Heráclito para conocer el *logos*? ¿Cómo alcanzar aquello que es "lo único sabio", es decir "(...) conocer la Razón, por la cual todas las cosas son gobernadas por medio de todas" (Frag. 41)? ¿Cuál es la vía que está disponible en principio a todos los hombres para alcanzar el conocimiento de lo profundo, de lo que verdaderamente importa, aunque la realidad se presente, en primera instancia, de una manera discreta y fragmentaria? Dejemos de nuevo la respuesta a Heráclito, no sin apelar primero a una indicación heredada que sigue nuestro filósofo con toda fidelidad. Así, dice Heráclito: "El señor, cuyo oráculo está en Delfos, ni dice ni oculta, sino que indica" (Frag. 93). Así, el oráculo de Delfos marca la dirección que se ha de seguir: "Conócete a ti mismo", la inequívoca inscripción que se encontraba en el frontispicio del templo de Apolo. Entonces, cuando debe responder a la pregunta por la vía para alcanzar el conocimiento, Heráclito dice, sin dudar: "Me he investigado a mí mismo." (Frag. 101)

El método hallado por Heráclito es el de la introspección, el de volcarse sobre sí mismo, el de reflexionar, inclinarse sobre sí, doblarse sobre su propia condición, imbuirse en la autoconciencia. Y junto a la indicación de la introspección, Heráclito suma también aquella –ya mencionada con anterioridad- que afirma que hay que esperar lo inesperado o, en sus propias palabras: "Si uno no espera lo inesperado nunca lo encontrará, pues es imposible de encontrar e impenetrable." (Frag. 18)

Esta aparente paradoja no lo es tanto, puesto que de lo que Heráclito nos está hablando en la segunda parte de la frase, es de lo oculta que suele presentarse la naturaleza. Está hablando del modo evasivo en que aparece la verdad cuando se dejan las cosas a la simple luz de la experiencia ordinaria y de cómo hay que abrir la esperanza a los ojos nuevos, de cómo abrir la intuición para llegar a más, para hallar así lo que -de lo contrario- sería impenetrable, puesto que suele estar escondido. Pues más bien, de lo que hay que huir y de lo que hay que dudar es de las cosas que nos han dicho del mundo de manera consuetudinaria; es decir, que no hay que dar cuenta de cada cosa según una razón particular y, por ello, "no

conviene [obrar y hablar] como hijos de sus padres, esto es [más simplemente] según nos han enseñado." (Frag. 74)

Lo que Heráclito encuentra en esa introspección, en ese abrir la intuición sin prejuicios, es la propia dinámica de los procesos de su pensamiento, lo mismo que de sus pasiones, sus sentimientos, sus inquietudes, sus emociones. Es el descubrimiento de la *psyché,* del alma, en su continuo fluir, en la inquietud de sus búsquedas, en las contradicciones de la conciencia, en la transformación de una duda en otra, en el juego continuo de los hallazgos del pensamiento y en la dificultad para contenerlos como algo acabado y definitivo. Es el "yo pienso", el *cogito*, como asidero primordial del conocimiento de esa realidad dinámica, de esa vida interior que fluye y se transforma incesantemente.

Esta alma de Heráclito está fundamentalmente unida al cuerpo como bien lo señala en el siguiente fragmento, que constituye también una riquísima metáfora y que no he singularizado con anterioridad, puesto que se volvía primordial para adentrarnos en la explicación que aquí nos ocupa: "Así como [dice] la araña, estando en medio de su tela, siente en seguida cuando una mosca rompe algún hilo suyo, y por ende corre rápidamente allí, como si experimentara dolor por la ruptura del hilo, de la misma manera el alma del hombre, al ser ofendida alguna parte de su cuerpo, allí se apresura a dirigirse, como si no tolerara la lesión *del cuerpo al que está unida de una manera firme y proporcionada.*" (Frag. 67a)[5].

En esa unión del alma y el cuerpo se encuentra una de las claves de la posibilidad del conocimiento en Heráclito. Y es que, en el encuentro con la *psyché,* Heráclito halla la identidad entre el sujeto cognoscente y el objeto de su conocimiento. Esa "unión firme y proporcionada" del alma y del cuerpo le permite concluir que el conocimiento de lo que hay en el interior, el dinamismo que es propio de los procesos del alma, o más estrictamente, el *logos* del alma, se corresponde con los procesos de todas las demás cosas. Es ese *logos*, que se corresponde con la razón común, lo que le permite pasar del entendimiento profundo del alma al de aquello que es fundamental en todas las demás cosas del mundo.

Colocar el alma y el cuerpo como aspectos de una misma realidad queda claro también cuando apelamos a otros fragmentos. Es importante recalcar aquí que para Heráclito, siendo un monista, el alma es también un principio natural, corpóreo, y se identifica fundamentalmente con una especie de exhalación a partir de lo húmedo. Recordemos cuando dice: "Para las almas es muerte convertirse en agua, para el agua, en cambio, es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma" (Frag. 36). En aquella famosa secuencia de las transformaciones, en el fragmento 76, con la

que podemos hacer comparaciones, el aire ocupa el lugar que en el fragmento 36 ocupa el alma, y está claro que, según Heráclito, el alma, entre más seca, es más sabia. El alma -al igual que como ocurre con el aire-, cuanto más seca esté, más se acerca al fuego, que es lo que expresa de manera más fidedigna la realidad: "El alma seca es la más sabia y la mejor" (Frag. 118). Por el contrario, el alma es más dispersa y difusa mientras más húmeda esté: "El hombre, cuando está borracho, es guiado por un niño impúber, tambaleándose, sin saber a dónde va, por tener húmeda el alma" (Frag. 117). Y en el extremo donde el alma muere, no se encuentra otra cosa que agua: "para las almas es muerte convertirse en agua" (Frag. 36).

Ahora bien, Heráclito sabe que, en el ejercicio adecuado de la introspección, lo que el hombre es capaz de conocer de ese *logos* del alma es apenas un atisbo de su inmensidad: "Los límites del alma, por más que procedas, no lograrías encontrarlos aun cuando recorrieras todos los caminos: tan hondo tiene su *logos*" (Frag. 45). No es que el alma tenga una condición distinta del resto de la naturaleza, es que –al ser la vía cognitiva imprescindible- es allí precisamente donde aprehendemos el *logos*, que el alma comparte con el conjunto de la realidad. Lo que verdaderamente es ilimitado, no pareciera ser el alma individual, sino aquello que el alma atisba, aquello de lo que es parte y que es común con todas las demás cosas. Porque recordemos: "no escuchando a mí, sino a la Razón (*logos*), sabio es que reconozcas que todas las cosas son Uno" (Frag. 50). E incluso el alma es *Uno* con todas las cosas. Al reconocer el *logos* del alma, Heráclito se asoma a un gigantesco abismo, a la gigantesca realidad del *logos* y a su dinámica compleja. Al decir: "tan profundo es su *logos*", Heráclito quiere decir "tan profundo es *EL Logos*". Lo que abarca la comprensión de un alma individual, en su escala temporal y corporal, es por tanto infinitesimal con respecto a la dimensión del *logos* como totalidad.

El libro de Nietzsche sobre los filósofos preplatónicos (2003), tiene –en su capítulo sobre Heráclito- varias páginas dedicadas a la percepción humana y sus limitaciones debido a las medidas subjetivas básicas del tiempo. En la reflexión de Nietzsche, miramos las cosas de determinada manera porque nuestro tiempo personal incluye ciertas limitaciones. Si nuestra medida básica del tiempo fuera muchísimo más breve, es decir, si todo el tiempo de nuestra vida desde la infancia a la vejez se redujera a una fracción del tiempo en que ahora nos movemos (a una hora, por ejemplo), entonces la percepción de las cosas del mundo sería de un profundo estatismo. En cambio, si la duración de nuestra vida, desde nuestra infancia a nuestra vejez, se ampliara gigantescamente, al punto de colocarnos en la dimensión en la que el *logos* se percibe a sí mismo, en su eternidad, veríamos que todas las cosas son un puro devenir, o –en palabras de

Nietzsche- "todas las formas que hoy nos parecen permanentes se volatilizarían en un ritmo desenfrenado de las cosas y serían engullidas por la salvaje tormenta del devenir" (Nietzsche (2003, p.78). La escala de percepción es fundamental para poder identificar cualquier forma que posea la realidad.

Es posible que algo semejante a esto tuviera en la mente de Heráclito, que parece haber reflexionado también sobre el tiempo, cuando hablaba del límite del conocimiento humano y del abismo y el vértigo de la aproximación al *logos*. Sólo la divinidad sería capaz de conocer la totalidad porque "el Dios [es] todos los opuestos" (Frag. 67) y "lo único sabio" (Frag. 32) y posee una perspectiva absoluta de todo lo que existe en su unidad fundamental. Dios sí posee una percepción que se corresponde con la escala temporal del *logos*, y por lo tanto, es el único capaz de conocer completamente la realidad tal como ella es en su devenir completo y complejo. E igual ocurre con el juicio que se hace de todas las cosas, porque desde esa perspectiva absoluta, "para el Dios todas las cosas son bellas y buenas y justas; los hombres en cambio, consideran unas injustas y otras justas" (Frag. 102).[6] Dios, digámoslo así, conocería todas las causas y consecuencias y experimentaría el devenir con total actualidad siempre.

Algo muy distinto sucede con el conocimiento humano de las cosas particulares. Ya sabemos que Heráclito afirma que "el hábito humano no tiene conocimientos verdaderos [señas de conocimiento, medio de estar seguro de lo que se piensa, criterios, nociones para distinguir lo verdadero de lo falso[7]], el divino en cambio los tiene" (Frag. 78); es decir, que las certezas absolutas en materia de conocimiento del mundo sólo pueden estar en posesión de la divinidad, puesto que a los seres humanos les está dada apenas la posibilidad de la conjetura.[8]

Quizás podría decirse que, desde el punto del conocimiento absoluto, todo conocimiento humano sobre como sucede ésta o aquella cosa particular en el mundo es parcial y limitado y, por lo tanto, está preñado de mayor o menor grado de equívoco, de error, en tanto que recorta la realidad de una manera arbitraria, y por lo tanto su resultado es siempre distorsionado, incompleto. Y junto a ello recomienda Heráclito que "no hagamos conjeturas *al azar*[9] sobre las cosas más grandes" (Frag. 47), es decir, recomienda que no nos separemos de la única ruta que puede acercarnos a conocer lo fundamental. Ir en busca de las explicación de las cosas del mundo de una manera azarosa, es decir, buscando razones particulares, y atribuyendo a las grandes cosas también razones particulares es una pérdida de tiempo y una desviación de la vía que debe seguir el sabio.

Sin embargo, pese a todo ello, se diría que en materia de conocimiento humano hay siempre un horizonte de posibilidad abierto, en

la medida en que tenemos un único asidero de la verdad: el contacto con el *logos* por medio de la vía introspectiva, y afirmándose en ese asidero fundamental, es decir, afirmándose en la certeza que nos abre el cogito, pueden ir alcanzándose, aunque con inmensos límites, mayores grados de comprensión de la realidad. Esto parece desprenderse del siguiente fragmento: "Es propio del alma un *logos* que se acrecienta a sí mismo" (Frag. 115). El conocimiento de las cosas no está vedado completamente a los seres humanos: lo que ocurre es que es siempre inmensamente limitado. Quizás podría entenderse ese acrecentamiento del *logos* en el alma como un proceso de ampliaciones sucesivas que, si bien no tiene una frontera claramente definida, siempre se mantendrá a una distancia gigantesca, se diría que inconmensurable, con respecto a la perspectiva total. Así las cosas, lo único que pueden alcanzar los seres humanos es, en definitiva, una perspectiva parcial inevitable y por más que lo intente "el más sabio de los hombres parecerá un mono en comparación con Dios, en sabiduría, hermosura y todo lo demás." (Frag. 83)

Pero, parece pensar Heráclito ¿qué cosa puede ser más importante que ese atisbo, que ese vértigo?, ¿qué puede ser más importante que conocer, no los detalles del mundo particular, sino aquello que es fundamental y que es la razón que da unidad a todas las cosas? Sabemos, diría Heráclito, que el *logos* es la razón común de todas las cosas: un complejo coherente que, al abarcarlo todo, muestra la unidad escondida de todo lo que existe, y cuyo modo de ser se expresa en la lucha de los contrarios. Sabemos que todo ha sido, es y será fuego eterno que se enciende y se apaga según las medidas dictadas por esa razón común que está en la urdimbre de todo. Y sabemos también que somos parte de ese *logos*, que podemos atisbar por la vía introspectiva y que nuestro conocimiento es capaz de acrecentarse siempre y cuando transitemos epistemológicamente asidos a la certeza que tenemos de él. De lo contrario, dice Heráclito metafóricamente, cavaríamos mucha tierra y encontraríamos poco oro.[10]

Estamos aquí ante un pensador optimista, un pensador cuya exigencia epistemológica no le conduce a la renuncia.[11] Si bien el sabio avanza a pequeños pasos y se mantiene inmensamente distante del conocimiento absoluto, el límite que ha debido reconocer parte, eso sí, de una certidumbre fundamental, que además es la que verdaderamente importa conocer. Cuando Heráclito nos dice que "ser sabio es virtud máxima, y sabiduría es decir la verdad y obrar de acuerdo con la naturaleza, escuchándola" (Frag. 112), lo que nos quiere decir que la verdadera sapiencia es afirmar que todas las cosas son *Uno*, es saber escuchar la naturaleza y su interminable lucha de contrarios, es reconocer que hay una vía que

nos permite, no sólo percatarnos de la realidad y de la inmensidad del *logos* con el que estamos íntimamente conectados, sino también ir avanzando, mínimamente cada vez, hacia el conocimiento de las cosas del mundo, que solo Dios puede conocer de manera exhaustiva.

2. La voluntad didáctica: el compromiso de quien ha sabido encontrar la razón común de las cosas

Me propondré ahora apostar por una hipótesis contra la supuesta oscuridad deliberada de Heráclito. Mi propuesta es que el efesio no pretende ser premeditadamente oscuro, sino que se ha apropiado de una lógica y de un lenguaje que tiene ciertas exigencias para quien lo escucha o para quien lo lee. Estas exigencias tienen que ver con la necesidad de mostrar una realidad profunda que se separa de todo conformismo con la apariencia, con el craso sentido común. Es una forma de subversión del lenguaje, de fractura de las identidades unívocas, con el propósito de hacer que el pensamiento descorra el velo de la quietud, de la permanencia.

Aparte de la dificultad de que hemos conservado solamente fragmentos suyos, que impiden hacerse idea de una precisa línea argumental, contamos con otro problema no menos complejo: que muchos de quienes nos presentan las citas lo hacen asumiendo de antemano una lógica dentro de la cual la verdad de Heráclito se hacía prácticamente indescifrable. Podemos imaginar que dentro de una lógica de predicados monádicos, como la de herencia parmenídea que dominará el pensamiento occidental (Solana, 2006, 107 y s.), las afirmaciones paradójicas de Heráclito podían resultar un verdadero dolor de cabeza y volverse completamente incomprensibles o al menos considerarse, si bien bellas en el mejor de los casos[12], poseedoras de un enorme hermetismo.

El mismo Diógenes Laercio dice: "(...) según algunos lo escribió ex profeso en forma oscura para que sólo se le acercaran los más doctos y no fuera menospreciado por el vulgo" (citado por Montolfo, 1966, p. 4). Guthrie (1991, 389), por ejemplo, tiene todo un apartado en su capítulo sobre Heráclito (1991) que titula "Oscuridad y desprecio de la humanidad", donde afirma: "El estilo críptico y simbólico de sus sentencias se debe, en parte, sin duda, al desprecio que sentía por la mayoría de los que era probable que vieran su obra". Sin embargo, el mismo Guthrie (1991, 390) está dispuesto a matizar esta opinión al decir que "una segunda razón de su oscuridad (...) [reside en el] hecho de que el contenido de su pensamiento era en sí de una sutileza que excedía a la de sus contemporáneos, de modo que el lenguaje de su época tenía que ser necesariamente inadecuado. El símbolo y la paradoja eran en ocasiones su único recurso".

Otro caso es el de Giorgio Colli que considera que Heráclito es voluntariamente elusivo y que lanza a los demás una especie de afrenta, con la seguridad de que los otros no podrán responder a ella. Y dice: "Heráclito no escribe para comunicar, para descubrir una realidad oculta, o para hacer a otros partícipes del mundo de sus conocimientos. (...) Todas sus palabras son una trampa, una especie de criptograma construido expresamente para no ser descifrado con facilidad. (...) [Es] una despiadada declaración de guerra, la invitación a una lucha por alcanzar la sabiduría, una contienda en la que, frente a él, que es el que lanza el guante, todos los demás no podrán menos de sucumbir." (Colli, 2010, p.173)[13].

Por el contrario, yo quisiera insistir en una postura como la de Kirk, Raven y Schofield (1987, 274) quienes están convencidos de que Heráclito "se consideraba en posesión de una verdad muy importante sobre la constitución del mundo, del que los hombres son una parte y que trataba en vano de propagarla", que es también mi propuesta en este ensayo.

Quizás uno de los más enfáticos defensores de esta idea es Jaeger (1985, 177) en su *Paideia*, cuando afirma: "La forma profética de sus proposiciones deriva de su íntima necesidad de la aspiración del filósofo a abrir los ojos de los mortales sobre sí mismos, al revelarles el fundamento de la vida, a despertarlos de su sueño. Muchas de sus expresiones insisten en esta vocación de intérprete." Como lo señala Morey (1984, 38-9), Jaeger percibe una especie de intención de alguna manera ética en la voluntad didáctica de Heráclito, pues ve cómo el efesio desea, con ese desvelamiento, con ese despertar, que los seres humanos logren dirigir su vida plena y adecuadamente, en correspondencia con el modo de ser del *Logos*.

García Quintela, en su libro *El rey melancólico*, habla del deseo de Heráclito de dar a conocer su libro. Una de las evidencias que aporta este autor para apoyar su idea es el hecho de haberlo depositado en el Templo de Artemis, y con respecto a esto dice: "Este hecho solo puede interpretarse como una búsqueda de la difusión del libro. Se trata del templo y de la diosa más importantes y más frecuentados de la ciudad; es el lugar idóneo para leer y, en su caso, copiar el libro. Por último, el que se trate de un lugar sagrado y de asilo actuaría a favor de la conservación del manuscrito." (García Quintela 1992, 64).

Vamos a analizar algunos de los fragmentos de Heráclito con los que se puede apoyar esta idea de la voluntad didáctica de nuestro autor

Heráclito da muchas recomendaciones. Alecciona. Instruye. Aconseja. No se desentiende "del que olvida adónde lleva el camino" (Frag. 71). En el fragmento 2 dice: "*conviene* seguir lo que es general a todos" y no quedarse con lo que parecen verdades para cada quien. Esa verdad está al alcance de todos

y es accesible a nosotros si sabemos ver, abriéndonos a los inesperado, aunque parezca impenetrable inicialmente (Frag. 18) porque "¿cómo podría uno ocultarse de lo que nunca tiene ocaso?" (Frag. 16), es decir, ¿cómo podríamos ocultarnos del *logos* que subyace a toda la realidad?. Eso precisamente, dice Heráclito, es lo sabio: "conocer la Razón, por la cual todas las cosas son gobernadas por medio de todas" (Frag. 41), es decir, conocer la dinámica según la cual todas las cosas están ligadas, inmersas en procesos trabados, como diría Popper, en mutuas oposiciones y dependencias.

Y aconseja, "no hagamos conjeturas al azar sobre las cosas más grandes" (Frag. 47), ni nos desgastemos intentando acumular conocimientos diversos sobre las cosas del mundo *(polymathía)* (Frag. 40) que solamente distraen de lo que verdaderamente importa: el modo de ser profundo de lo real. Tampoco es un asunto de autoridad, *"no escuchando a mí"* (Frag. 50), no es porque yo lo diga: hay que escuchar a la naturaleza y obrar de acuerdo con ella (Frag. 112). Y se muestra entusiasta: Al fin y al cabo la inteligencia es común a todos (Frag. 113) y, por lo tanto, no debería existir ningún obstáculo para saber, para conocer la verdad, porque "a todos los hombres les está concedido conocerse a sí mismos y ser sabios." (Frag. 116).

Heráclito, como hemos visto en el apartado anterior, aporta un método para encontrar esa naturaleza que suele ocultarse (Frag. 123), pero que no es imposible de hallar si se piensa de la manera adecuada, si se abren los ojos de la mente a esa armonía oculta que es aún mayor que la manifiesta (Frag. 54).

En ningún caso parecen ser éstas unas opiniones de quien quiere ocultar o disuadir a los demás del acceso a la comprensión de la realidad. Todo lo contrario. Heráclito ofrece un camino y llama a los seres humanos a confiar en sus capacidades. Eso sí, el camino no es evidente, especialmente si nuestra aproximación es echar tan solo un vistazo al mundo de las apariencias. Pero que la verdad esté oculta no quiere decir que sea inaccesible.

Así, la línea argumental propuesta nos da la llave para entender que Heráclito está deseoso de instruir, de dar las claves para la verdadera sabiduría. Si bien en la época de Heráclito el pensamiento filosófico no se ocupa explícitamente de fundamentar una ética propiamente dicha, lo cierto es que el efesio se muestra animado y compelido a hacer participar a los demás de este importante hallazgo: el camino de acceso al *logos*, la posibilidad de ordenar todas las cosas del mundo de acuerdo con esta realidad. Tal voluntad didáctica casi parece obedecer a un compromiso ético por el bienestar de los conciudadanos. El acceso de todos al conocimiento de lo que es verdaderamente importante se convierte en una imperiosa necesidad para el filósofo, que no duda en

ensayar la transmisión de su saber con todos los recursos que le ofrece el lenguaje.

Eso sí, el camino es escarpado, porque la realidad está oculta, aunque disponible si se sabe la ruta. Y el lenguaje, el modo de decir, heredado en su mayoría de la tradición oral, no puede sino mostrar esa tensión entre lo aparente y lo profundo.

Heráclito lucha por asimilar el *logos* de la palabra al *logos* de la realidad. Es la pugna por un decir de lo que cambia, por hallar la manera de expresión que le permita asir la inasibilidad, por lograr que el lenguaje sea, al mismo tiempo, un recurso infiel a la apariencia y fiel a lo mudable. Así las cosas, el lenguaje es también un territorio de contienda, como lo es la realidad. Por eso hace uso de la poesía, de la paradoja, del símil, de la metáfora, de la lógica de los predicados binarios, como hemos visto en la parte primera de este ensayo.

El saber decir de Heráclito es tal que jamás puede quedar concluido, pues habla de un territorio irrenunciablemente incompleto, esquivo y que es expresión de una fuga. En otras palabras, Heráclito se arma de un discurso sobre lo que se continúa y que ya no es lo mismo del instante anterior. El suyo es un decir que se sabe en la posición de intentar asir una realidad que continuamente huye de las manos, al decir de García Lorca, *como peces sorprendidos.*

Bibliografía:

Colli, G. (2010) *La sabiduría griega III: Heráclito*. Madrid: Trotta.

Fränkel, H. (1993) *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*. Madrid: Visor.

García Calvo, A. (2006) *Razón común: edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*. Madrid: Lucina.

García Gual, C. (2006) *El último poema de Safo*, en Letras libres, recupera de la Web en: www.letraslibres.com/index.php?art=11400

García, M.V. (1992) *El rey melancólico: antropología de los fragmentos de Heráclito*. Madrid: Taurus.

Guthrie, W.K.C. (1991) *Historia de la filosofía griega: Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Madrid: Gredos.

Jaeger, W. (1985) *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de cultura económica.

Kahn, C.H. (1979) *The art and thought of Heraclitus: An edition of the fragments with translation and commentary*. London: Cambridge University Press.

Kirk, G. ,Raven J. y Schoffield M. (1987) *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Editorial Gredos.

Mondolfo, R. (1966) *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI Editores.

Morey, M. (1984) *Los presocráticos: del mito al logos*. Barcelona: Montesinos.

Nietzsche, F. (2003) *Los filósofos preplatónicos.* Madrid: Trotta.

Popper, K. (1999) *El mundo de Parménides: Ensayos sobre la ilustración presocrática.* Barcelona: Paidós.

Solana, J. (2006) *De Logos a Physis: Estudio sobre el poema de Parménides.* Zaragoza: Mira.

Notas

[1] De nuevo, la traducción que utilizaré será fundamentalmente la de Mondolfo (1966). Cuando ocasionalmente cite otra versión (y que será siempre de manera complementaria a la de Mondolfo), lo indicaré así en el momento en que se produzca.

[2] Voy a permitirme incluir aquí la traducción de García Calvo (2006), dado que este es un fragmento que ha suscitado grandes discusiones lingüísticas: "Esta razón, siendo ésta siempre como es, pasan los hombres sin entenderla, tanto antes de haberla oído como a lo primero después de oírla: pues, produciéndose todas las cosas según esta razón, parecen como faltos de experiencia, teniendo experiencia así de palabras como de otras tales como las que voy contando, distinguiendo según su modo de ser cosa por cosa y explicando qué hay con ella. En cuanto a los otros hombres, les pasa desapercibido todo lo que estando despiertos hacen, tal como se olvidan de todo lo que durmiendo."

[3] Es interesante considerar la posible influencia que pudo haber tenido la lírica griega sobre este yo heraclitano. La presencia de ese fortísimo "yo" en el fragmento 1 parece traer las resonancias de los poemas de Safo, como aquel en el que dice: "De verdad quisiera estar muerta. / Ella marchó de mí con abundantes lágrimas, y me dijo; / Qué horrible es esto, Safo, / de verdad, yo no quiero separarme"./ *Y yo le contesté*: / "Vete y piensa en mí con alegría /Pues sabes lo que hemos sido para ti" (Citado por Fränkel, 1993, 177). Y ese "yo" es de la propia Safo, confirmado por la presencia del nombre de la poeta en labios de su interlocutora. Con ello consigue que la perspectiva personal tenga un sitio nuevo en la poesía griega. No es un uso retórico del yo, como aquel de los versos de Alcmán, el poeta lírico coral, en donde el yo suplanta a cada una de las jóvenes que cantan en el coro: "Pero yo canto la luz de Agido" (Citado por Fränkel, 1993, 165). En el caso de la poesía de Safo hay un uso del yo completamente personal, donde se afirma la condición íntima de la poeta, que es quien canta, conoce, necesita o afirma. Más fuerte es el caso de aquel poema suyo que dice: "Dicen unos que lo más bello sobre la tierra oscura / es un ecuestre tropel, la infantería otros, y ésos / que una flota de naves, pero yo afirmo / que lo más bello es lo que uno ama" (citado por García Gual, 2006). En este poema el yo se afirma en una postura conceptual sobre el sentido de la belleza, de modo que se supera la perspectiva de un yo puramente sufriente o exultante, y se convierte en un yo reflexivo y propositivo, que se acerca un paso más a este otro yo de la filosofía heraclitana.

[4] "Del *logos* con el que sobre todo tienen relación continuamente [el que gobierna todas las cosas], de éste se separan, y las cosas con las que tropiezan a diario, éstas les parecen extrañas." (Frag. 72)

[5] El subrayado es mío.

[6] Nos dice Fränkel: "Evidentemente (Heráclito) piensa que el hombre y Dios tienen visión diferente. El hombre contempla los casos aislados y así los aprueba o desaprueba en cada caso. Pero Dios ve todo mal y, en el mismo acto, todo bien; y cuanto más amplio sea el horizonte de pensamiento, más verdadera y clara será la perspectiva. Para Dios que ve todo en todo, la injusticia es el fundamento de la moralidad y da lugar al triunfo del derecho. No como vencedor de la injusticia y pese a ella, sino gracias a ella y con ella. Es bueno que haya lo bueno y lo malo." (Fränkel, 1993, 352)

[7] Entre paréntesis aparecen los conceptos que ofrece García Calvo (2006) en su traducción.

[8] Kahn (1979, 173) dice al respecto: "The character and experience of men, the thoughts and purposes they have in mind, are partial constituents of the cosmic order: their own *gnómai* can be seen as transient aspects of the supreme *gnómé* which is the structure of the universe understood as cognition."

[9] El subrayado es mío. Nótese que Heráclito no condena hacer conjeturas: condena hacerlas al azar.

[10] "Los que buscan oro cavan pues, mucha tierra y encuentran poco." (Frag. 22)

[11] Quizás en la propia naturaleza del alma humana está la imposibilidad de la renuncia al conocimiento, puesto que ella misma es parte del *logos*, y por esta razón hay siempre una aspiración intrínseca a la búsqueda del conocimiento absoluto, aunque en el mismo acto se sepa fracasada. Allí parece estar afianzado aquel fragmento que dice: "Difícil luchar con el deseo, pues lo que quiere lo adquiere a expensas del alma." (Frag. 85)

[12] Recordemos aquella cita de Diógenes Laercio, II, 22, que apunta: "Dicen que Eurípides habiendo dado [a Sócrates] la obra de Heráclito, le preguntó: "¿qué te parece?" Y él le contestó: "Lo que he comprendido es excelente; y creo que también lo que no he comprendido. Sin embargo, se necesita un buzo de Delos". (citado por Mondolfo, 1966, 10)

[13] Colli va más allá. Según él, la afrenta de Heráclito (especialmente mediante el uso del enigma, del que ya hemos hablado) busca la resolución o la muerte de quien recibe el reto: "La acción del enigma consiste en engañar, e incluso matar por medio de ese engaño" (Colli, 2010, 179) y con ello sigue la lógica del enigma de la Esfinge, la lucha por el enigma que describe Hesíodo en la lucha entre los adivinos Mopso y Calcante y finalmente en la leyenda sobre la muerte de Homero, que sucumbió ante la imposibilidad de resolver el enigma.

(12)

Edgar Roy Ramírez

Apuntes en clave poética sobre Hiroshima y Nagasaki

"fue tan rápido que ocurrió
en menos del tiempo
necesario a la boca
para ser un beso"
-**S.I. Ubargoyen**-

"?Qué razón instrumental desencadenó Hiroshima? ?Por qué no se piensa sobre ese Holocausto??Nadie encontró el diario de alguna niña japonesa, de la edad de Ana Frank, que conmoviera al mundo con su visión del horror, de la laceración de lo radioactivo??No fue friamente planeado el crimen de Hiroshima??Y, después de verlo, no se lo repitió en Nagasaki?
-**J.P. Feinman**-

Resumen: *Desde ciertos legados poéticos, se rasga aquí la violencia nuclear con que se azoló a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Hay una advertencia contra algunos intentos que se han tejido para olvidar aquellos hechos. También se trasunta en el escrito la vena crítica del filósofo; que advierte sobre la necesidad de un compromiso humano contra crímenes de tal calaña.*

Palabras claves: *Hiroshima, Nagasaki, homo faber, bomba, barbarie.*

Abstract:*From certain poetic legacies, the nuclear violence that harmed the cities of Hiroshima and Nagasaki is torn. There is a warning here against some attempts that have been woven to forget those facts. The critical vein of the philosopher is also transcribed in the writing; which warns of the need for a human commitment against such crimes.*

Keywords: *Hiroshima, Nagasaki, homo faber, bomb, barbarism.*

Una visión poética sobre algo tan espantoso es una manera de conservar el recuerdo, sin la complacencia de la lejanía, sin que triunfe la inercia de la costumbre.

Con la *bomba* atómica se cumple, o se da, que el homo faber excede en mucho y toma por sorpresa, por asalto, al homo sapiens. La bomba es de factura humana pero tomó vida propia a la vez que modeló conductas y formas de hacer

política. También cabe decir que con la bomba se muestra el homo demens que lleva consigo el homo sapiens.

II

¿Por qué la industria cinematográfica tan afanosa en presentar, hasta el exceso, historia tras historia, la Segunda Guerra Mundial ha pasado por alto, con escasísimas excepciones, a Hiroshima y Nagasaki? Al parecer, Hiroshima y Nagasaki recuerdan, sin atenuantes, el lado oscuro de los vencedores quienes, a su vez, se juzgan como países decentes. No hay reconciliación con semejantes actos de barbarie; tampoco hay actos de heroísmo. A Japón le pasa algo parecido: no se ha reconciliado con sus atrocidades de la Segunda Guerra Mundial. Aceptar los errores, los horrores, exige reconocer responsabilidad por lo ocurrido y aceptar que hubo víctimas innecesarias

III

"Esa fue la hora detenida en su reloj" (Alberto Arias). Efectivamente la bomba detuvo los relojes y cambió el reloj de la historia. A los 8,16 Hiroshima vivió dos soles al amanecer. La vida se detuvo cegada por tanta luz y por tanto calor. Alberto Arias, como si reuniera horrores, junta el nombre de las dos ciudades en uno solo: Hirosaki. Parece recorrer fotografías de los ocurrido y las traduce a palabras con una expresividad inusitada: "visité sus antitumbas en los / muros y en las sombras sin sol". Testigos mudos de la capacidad destructiva: los que quedaron estampados en las paredes, sombras adheridas a las paredes sin nada que las proyectase y sin nadie que las produjera. Están impresas cual si hubiera sido mimeografiadas: dos dimensiones retrato inconcluso: sin rostro y sin nombre, retrato de olvido.[1]

IV

"Aquello sucedió rápidamente / tan de pronto ocurrió / que no hubo tiempo / de cerrar los ojos / de mirar / de tener miedo "(Sául Ibargoyen). La destrucción fue vertiginosa, como del rayo. Todo fue sorpresa. Ninguna de las víctimas la esperaba. Los que murieron en los primeros instantes, como si el tiempo se modificara, fueron volatizados. Antes no hubo miedo, el miedo se genera después con los hibakushas. Otros no pudieron cerrar los ojos porque las cuencas quedaron vacías.

La destrucción, repentina y desbordante, fue provocada por una creación humana, una creación estadounidense con la participación de un equipo multinacional, y alcanzaba cimas inesperadas: "...fue aquello tan perfecto / que el árbol / no fue árbol / ni la rosa / ni el niño / fue niño / ni la piedra / fue piedra / ni el agua / fue agua / ni el silencio / silencio". Los sobrevivientes se quedaron sin orientaciones básicas. Todo ello ocurrió por las dimensiones de la destrucción. En tales condiciones, y en el mejor de los casos, la vida se reduce al esfuerzo instintivo de sobrevivir, de ganarle, por el momento, la partida a la muerte.

Saúl Ibargoyen está muy bien enterado: militarmente funcionó a la perfección, no hubo fallos ("tan técnicamente exacto") y que el ocultamiento de la información aspiró a ser total ("los informes fueron / por siempre / tan secretos"). Su poema también se llama "Cero" como el del gran Pedro Salinas.[2]

V

"Piensen en las criaturas / mudas telepáticas / piensen en las niñas / ciegas inexactas / piensen en las mujeres / rotas alteradas / piensen en las heridas / como rosas cálidas pero oh no se olviden / de la rosa de la rosa / de la rosa de Hiroshima / la rosa hereditaria / la rosa radiactiva estúpida e inválida / la rosa con cirrosis / la antirrosa atómica / sin color sin perfume / sin rosa sin nada" (Vinicius de Moraes). Pareciera decir, y cuánta razón lleva en ello, Vinicius de Moraes: no hay que olvidar las víctimas. A las víctimas no se las puede llevar la indiferencia, ni la distancia, ni el olvido. Las víctimas tienen que seguir en nuestra memoria del dolor, en nuestras memoria de atrocidades. Estas atrocidades hacen ver como ingenuamente optimista el entusiasmo bíblico de la imagen y la semejanza.

Claramente hay victimarios, de eso no hay duda. Empero, de Moraes quiere ponerle atención al instrumento que expresó la capacidad de generar víctimas instantáneas e innúmeras y pide que no caiga en el olvido. La destrucción y el dolor causados por la "rosa de Hiroshima" no pertenece al mundo de las apariencias ni del engaño. Aquí la realidad está en la superficie, no hay nada de ilusorio. No la quiere llamar bomba. Tal vez recuerda a la voz femenina de la Rosa de Tokyo, voz de la propaganda japonesa dirigida a los aliados.

La rosa de Hiroshima es la voz del poder que no quiere dejar dudas de su poderío, de la capacidad de generar nadas. Es la "antirrosa atómica / sin color sin perfume / sin rosa sin nada" que mientras se cultive en los jardines atómicos podrían volver a darse las niñas ciegas, las criaturas mudas, las mujeres rotas. No deja a su paso ningún perfume, sino un hedor radioactivo que sigue generando víctimas.[3]

VI

"Mi piel / es polvo... / mi ciudad / una memoria que / el hombre ha rendido / en un destello de luz... / se dispersó a mi cuerpo / en un rasgón del fuego" (Andrea Carlini). La destrucción es humana y es material. Hubo quienes quedaron hechos polvo, que luego el viento esparciría y el tiempo parece olvidar: polvo de recuerdo, ceniza. No es el polvo bíblico, es la muerte que llega sin anunciarse, desatenta. Es una muerte fabricada, es una muerte artificial que llega la víspera. Es una muerte sin contornos humanos: instantánea, insolente, imprevista. Convierte a la ciudad en ruinas y esparce átomos de humanidad por aquí y por allá. El silencio es primero y las víctimas

sobrevivientes acogen después el recuerdo, las preguntas y la impotencia.[4]

VII

"Estupendo horizonte nuclear / ¿Vamos al fin y sin pestañear?" (Jorge Guillén).[5] Sin afeites, sin argumentos especiosos, plantea el horizonte que siempre se perfila mientras las armas nucleares sigan existiendo. Visto desde afuera y a la lejanía, tal vez se vea como mil soles. "Más brillante que mil soles"[6], sin que nadie presencie el espectáculo. El fin se puede precipitar, está ahí cual espada de Damocles, a la espera de la insensatez o de algún accidente.

Jorge Guillén expresa su impotencia frente al aparato nuclear que nos llevaría a un suicidio involuntario o decidido por unos cuantos, en el mejor de los casos. Expresa su indignación por todas las víctimas y está bien que lo haga: "Pues conste ya mi indignación de víctima".[7]

"Guerra atómica. Conquista "/ no hay ya ciudades ni gente. / queda, testigo de vista, / último superviviente, / un esforzado turista"[8] Pareciera haber un tono de fina ironía de parte de Jorge Guillén: lleva al extremo el contraste y lo vuelve inverosímil. No hay quien conquiste, no quedan conquistadores ni nada por conquistar, o tal vez sea la conquista última de una ciencia y una tecnología que se desencaminaron respecto del simple bienestar de los seres humanos y del bienestar de otros seres vivos. Quizá quede ese último superviviente pero no tendría nada de turista, a no ser que convierta el horror en objeto de contemplación y en esa soledad implacable mire los resultados de un producto del ingenio humano que barre las huellas más exquisitas y más ignominiosas de los seres humanos. En su contemplación, tal turista no procurará traer unos cuantos recuerdos.

"Algo hiriente, muy rápido / solo duró segundos: / un momento ¡Sísmico! / La memoria rehace / relámpago de angustia / con un pavor que aumenta, / pende aún la amenaza"[9]. Fue fugaz la primera etapa, la detonación. La eternidad se contrajo a instantes. Ante semejante capacidad destructora, el tiempo se detuvo, los relojes se pararon y quedaron congelados como recordatorios mudos.

La memoria reconstruye y se empavorece puesto que la amenaza se mantiene: la lección no se aprendió. Jorge Guillén teme que se acabe con la única vida que conocemos porque la inteligencia se quedó sin límites, superó las fronteras y dejó atrás las restricciones puesto que creyó que habiendo conocido casi todo, tenía que intentarlo todo: el imperativo epistemológico y el imperativo tecnológico se dan la mano y generan una gran nada. "Total inteligencia: / que un astro muerto ruede en el espacio".[10]

VIII

Pedro Salinas deja, quizás, uno de los mejores testimonios poéticos sobre el uso de las "bombas" atómicas, en el último poema del

poemario *Todo más claro*, "Cero". En casi cuatrocientos versos le da expresión al horror, a la indignación, al sufrimiento. Al instrumento aniquilador se le denomina "cero". Esto no parece casual en ningún sentido: el cero introduce la nada en cuestión de segundos y esparce ruinas cuando estalla. Nunca antes se había tenido tanta capacidad destructiva, de semejante celeridad y de tal eficacia. Se había llevado a un extremo exquisito la potencia de nihilizar: el homo faber había logrado una de sus cimas.

Tanta fue la destrucción que Salinas la califica de naufragio total, como si el barco de civilización se hubiera ido a pique. Hiroshima y Nagasaki ponen en entredicho cualquier concepción sumamente esperanzadora y humanista de los seres humanos. La capacidad de generar atrocidades por parte de un país que se ve a sí mismo como civilizado y bueno, solo es comparable al mal que condensa el nombre de *Auschwitz*.

Pedro Salinas recorre poéticamente los escombros ¿y qué encuentra? "Hollando voy los restos / de tantas perfecciones abolidas... / piso el mayor dolor, tiempo deshecho... / Piso añicos de tiempo. / Camino sobre anhelos hechos trizas". Entre las ruinas no hay ningún encanto; hay, por el contrario, un retroceso de humanidad: se truncan proyectos, se truncan sueños: "¡Qué derroche de siglos, un momento!" Fue un tiempo en que reinó la nada.

Las diferencias, la diversidad, se tornan confusas, vuelven a la indistinción, al caos, cuando el "cero" cae sobre ellas y crea escombros de tiempo, escombros de dichas, escombros de amaneceres. El poeta evalúa, saca saldos, expresa dolores, mientras tanto en el Japón ocupado, los militares vencedores ocultan toda información posible respecto de los efectos del esparcidor de nadas: censuran los despachos periodísticos, incautan películas. En un maravillosamente exquisito afán de ocultamiento, Leslie Groves, el general quien dirigió Los Álamos durante la construcción de la bomba atómica, se deja decir que buena parte de las consecuencias de la radiación eran el resultado de la mala calidad de los servicios médicos japoneses.

Pedro Salinas se ocupa de lo cotidiano, de lo específico y por eso destaca la cantidad de cosas que quedan inconclusas en los umbrales del ser: "...los labios a posarse nunca llegan. / Tan al borde del beso, no se besan". Los brazos no se funden en un abrazo; el pájaro no alza vuelo, los nidos quedan vacíos, también las madrigueras. Tanto proyecto que se volvió imposible, tanto anhelo que "del anhelo no pasa". El poeta se inventa una poderosa manera de caracterizar el desastre, como una imagen que los espejos nunca reflejarán: "ruinas de futuro". La bomba sigue haciendo daño, continúa causando estragos, permanece siendo un mensaje de la nada.

"Y a un mapa distante, ¿quién le tiene lástima?" A la distancia todo se desdibuja, se difumina, parece desvanecerse: no hay rostros, ni animales, ni recuerdos ni cosas queridas, ni seres amados, ni siquiera enemigos. La vida no muestra su trama, su complejidad, sus sorpresas. Desde la lejanía tan solo se tiene "...abstractos / colores sin habitantes, / embuste liso de atlas". No hay alegría, no hay llanto, no hay esperanzas. Por ello, es más fácil destruir aquello que no se ve de cerca, ni se quiere. Es el efecto de distanciamiento poéticamente descrito por Salinas. También lo juzga, lo crítica, lo justiprecia: no basta con cumplir la orden de dejar caer el "cero", de soltarlo sobre ese mapa distante y sin matices, porque lo que se provoca es una "invitación al llanto. Esto es un llanto, / ojos, sin fin, llorando / escombrera adelante, por las ruinas / de innumerables días"[11]

IX

"Esto es un ser humano. / Mirad en lo que la bomba lo ha convertido / y cómo hombres y mujeres son reducidos / a una sola forma / ...Este horrible y calcinado caos que supura / es un ser humano / esto es el rostro de un hombre" (Tamiki Jara). Un ser humano a ambos lados de la línea: víctima y victimarios. A eso quedan reducidos, desaparecen las sutilezas. Solo se tiene al malefactor y al malerreceptor, se pierde cualquier matiz. Las víctimas, además, entran en la nada sin ningún heroísmo. Fueron seres humanos los volatilizados, los nihilizados; fueron seres humanos los volatilizadores, los nihilizadores: no hay monstruos. No hay consuelo. El rostro es el de un ser humano, tan humano como el nuestro. Por eso nos causa dolor y nos inquieta.

Fuentes

(1) "Hirosaki (ensueño antinuclear)" Arias, Alberto. <http://signosdeltop.com.ar/hirosaki.htm.> (12-X-2007).

(2) "Cero". Ubargoyen, Sául. <http://www.palabravirtual.com/index.php (8-X-2007).

(3) "La rosa de Hiroshima" De Morales, Vinicius. <http://www.palabravirtual.com/index.php. (12-X-2007).

(4) "Hiroshima" Carlini, Andrea. <http://digilander.libero.it/interactivearchive/poesia_hiroshima.html> (12-X-2007).

(5) Guillén, Jorge "Maneras de respirar" *Aire Nuestro* (2) Barcelona: TusQuests Editores, 2008: 1274.

(6) Jungk, Robert. *Más brillante que mil soles.* Barcelona: Editorial Argos, 1976.

(7) Guillén, Jorge. Ibid: 1291.

(8) Ibid: 514.

(9) Ibid: 701.

(10) Ibid: 785.

(11) Todas las citas están tomadas de Salinas, Pedro "Cero" *Poesías Completas*. Barcelona: Barral Editores, 1975: 767-782.

(12) "Esto es un ser humano" Tamiki Jara. <http://isla_negra.zoomblog.com/archivo/2006/03/18/tamiki-jara-japon> (14-X-2007).

(13)

María Noel Lapoujade

La imaginación alquímica en Remedios Varo (I Parte)

***Resumen**: Se ofrece una visión filosófica de la prolífica imaginación de Remedios Varo, quien ha creado un sinnúmero de objetos artísticos en una sobre-realidad que se ofrece cual mundo nuevo. En su obra está presente el pensamiento de A. Breton, quien atisbó una vía para liberar la creación artística de ataduras externas, impuestas por las normativas de racionalismos que consideraba decadentes, como el de algunas escuelas que según su juicio heredaron frustraciones al pensamiento y a su espíritu. Este ensayo se ha dividido en dos partes, cuya publicación se ofrece en entregas sucesivas.*

***Palabras claves:** Remedios Varo, Bretón, surrealismo, imaginación, sintaxis.*

***Abstract**: It offers a philosophical vision of the prolific imagination of Remedios Varo, who has created a myriad of artistic objects in an over-reality that is offered as a new world. In his work is present the thought of A. Breton, who saw a way to liberate the artistic creation of external attachments, imposed by the norms of rationalism that he considered decadent, like the one of some schools that according to his judgment inherited frustrations to the thought and to his spirit. This essay has been divided into two parts, the publication of which is available in successive deliveries.*

***Keywords:** Remedios Varo, Bretón, Surrealism, imaginaction, syntax*

Todo cuadro, de una manera u otra, se ofrece y se oculta a la mirada a la cual se ex-pone.

Vana osadía es la de pretender "descifrar" una pintura; ante todo, porque no es una cifra.

Ironía aparte, estamos ante una manifestación del misterio, en el cual comienza y acaba nuestra mirada profunda y amorosa de una obra.

Así como Jorge Luis Borges nos regala unas páginas magistrales sobre los libros circulares; así la mirada pictórica del espectador recrea la circularidad abierta, infinita, de la experiencia estética ante un cuadro.

La mirada absorta descubre la presencia de un *misterio visual*, levanta uno tras otro los velos que lo encubren, para culminar el proceso estético una vez más, en el misterio, pues es meta inalcanzable la de pretender descifrar la pintura de los grandes.

La obra de Remedios Varo late en este espacio del *misterio.*

En lo que sigue, con la serena demora necesaria para la germinación de la experiencia estética, iremos levantando suavemente uno a uno los velos que traslucen, ocultando, una obra profundamente *armoniosa.* [1]

Primer velo: el color

Levantado el *primer velo*, los ojos sorprendidos se deslizan suavemente por *el mundo del color* original de Remedios, desplegado en tonos ocres, grises, verdes apagados, amarillos otoñales, rojos maduros, unos negros y algunas

pinceladas de blanco de una *paleta sutil, sobria y discreta.*

El espectador recorre la obra en su conjunto, y en ese sobrevuelo preliminar, se sorprende por la riqueza de la imaginación de su creadora. El asombro nos incita a levantar un *segundo velo: la fuerza de la imaginación.*

Segundo velo: la imaginación creadora en Remedios Varo

La imaginación, esa fuerza inherente a la especie humana en sus operaciones universales, en todo tiempo y todo lugar, cae en el huerto espiritual de Remedios para germinar en la fructífera imaginación única y singular desplegada en su obra.

Así como la glándula salival segrega saliva, la imaginación en su actividad primaria, directa, inmediata, genera imágenes.

Sin embargo, es una función extremadamente compleja, participa en todas las funciones psíquicas, organizadas como un tejido orgánico. Asimismo, y quizás, como consecuencia, está presente de las maneras más variadas en todos los productos culturales de la humanidad, en todos los tiempos, y de las maneras más diversas.[2]

A la imaginación humana le es inherente la función de configuración, genera figuras, "pinturas mentales" como a veces la califica Descartes, en el caso de imágenes visuales.[3]

Remedios Varo involuntariamente ratifica plenamente con obras, el penetrante análisis de Kant, figura clave en la historia de la filosofía de la imaginación.

Se trata de un vínculo pertinente de la estética de Kant, como teoría que hace posible reflexionar sobre la concepción de la imaginación en la manera singular como se expresa en la obra de la pintora. [4]

Kant, ayudado por la lengua alemana, que ha fraguado una palabra rica en resonancias en la precisión de sus significados múltiples, considera que la imaginación, "*die Einbildungskraft*", es la función de exposición de los conceptos. A nivel empírico expone en figuras los conceptos, los re-presenta configurados. A nivel a priori, propone los diagramas (*schemas trascendentales*), montaje funcional para hacer posible las operaciones de categorización. [5]

La obra de nuestra pintora expone conceptos en imágenes visuales, configura ideas abstractas en figuras y color, construye con imágenes su imaginario filosófico vital.

De manera que *la imaginación y la razón* son como las dos piernas sobre las que se sostiene y camina la pintura de Remedios Varo.

Su pintura integra los trabajos de la imaginación y la razón. Ni la razón se somete a una imaginación loca, "la loca de la casa",

desordenada, irracional. Ni tampoco la imaginación en Remedios Varo se somete a una racionalidad controladora u opresora. Antes bien, se trata de una colaboración de funciones psíquicas, un trabajo en común.

Una vez más la estética de Kant parece encarnada en la pintura de Remedios Varo, cuando la agudeza de Kant señala que en la experiencia estética se vive el "libre juego de la imaginación y el entendimiento", en cuanto la imaginación se prodiga en imágenes libres, y el entendimiento la acompaña como proveedor de conceptos, pero sin categorizar. El entendimiento, facultad de los conceptos actúa como *partenaire* de la imaginación, en su *laissez-faire* a la imaginación.

Esto ocurre, continúo con Kant, en el caso de la vivencia de la experiencia estética. Cuando se trata del genio, el artista, es interesante señalar que el artista creador es el único ser humano en que la imaginación segrega "ideas estéticas", lo cual es excepcional, pues la única capaz de segregar ideas es la razón. Este aparente tecnicismo filosófico encierra una concepción radical del artista, del creador, porque sólo él es capaz de segregar imágenes que como tales, carecen de correlato empírico, imágenes que no son un calco de la percepción sino que pueden transmutarla, sintetizarla, ampliarla, proponer perceptos nuevos, inéditos, originales, verdaderas "ideas" en el lenguaje kantiano, que van más allá de la experiencia posible; pero estéticas, es decir, de la imaginación. Baste esta somera referencia, de un hallazgo filosófico que cambia el curso de la estética de Occidente.[6]

Este aparente rodeo nos da una clave teórica indispensable para vislumbrar la riqueza de los trabajos de la imaginación en Remedios Varo.

La imaginación en Remedios Varo segrega pues "ideas estéticas" esto es, imágenes nuevas, que como tales carecen de su correlato sensible, su objeto perceptual correspondiente, pues proponen correlatos inéditos, obra de su proceso creador. [7]

Además, la obra de Varo es el escenario donde se plasma un intenso trabajo, tras bambalinas, de una imaginación prolífica, metódica, educada, y agrego: **voluntaria**.

La imaginación racional de Remedios es fundamentalmente voluntaria. Imaginación voluntaria, término que a los no iniciados en la filosofía de la imaginación parece extraña.

Gaston Bachelard ha desarrollado de manera magistral y bella los sabrosos frutos de la imaginación, cuya creación viene propulsada por su "querer" crear; y "querer" deliberadamente crear, ésto y no otro. Vínculo teórico entre la filosofía de Bachelard, y la pintura de Varo.[8]

La imaginación creadora de Remedios, de manera original, propia, plasma visualmente

conceptos, ideas, sentimientos, recuerdos, sueños. [9]

Llegados a este punto, lejos de agotar las aún más ricas implicaciones de los alcances de la imaginación, crucial para la especie humana en la historia de su autoconstitución como especie, es preciso evocar la huella en Remedios Varo de su paso por Paris. Allí nació la filiación al surrealismo de André Breton, los fuertes vínculos con los surrealistas, su matrimonio con el surrealista Peret.

En México, inicia su amistad con otro espíritu muy particular del surrealismo, la extraordinaria Leonora Carrington.

La obra de Remedios Varo mantiene unos lazos íntimos a todo nivel, tanto teórico y pictórico como humano, con variadas versiones del surrealismo, que nuestra pintura recrea de manera original.

En cuanto a la imaginación poderosa de Remedios Varo, vaya la liga profunda en una escueta, fórmula de André Breton:

"Querida imaginación, lo que amo en ti sobre todo, es que tu no perdonas" [10]

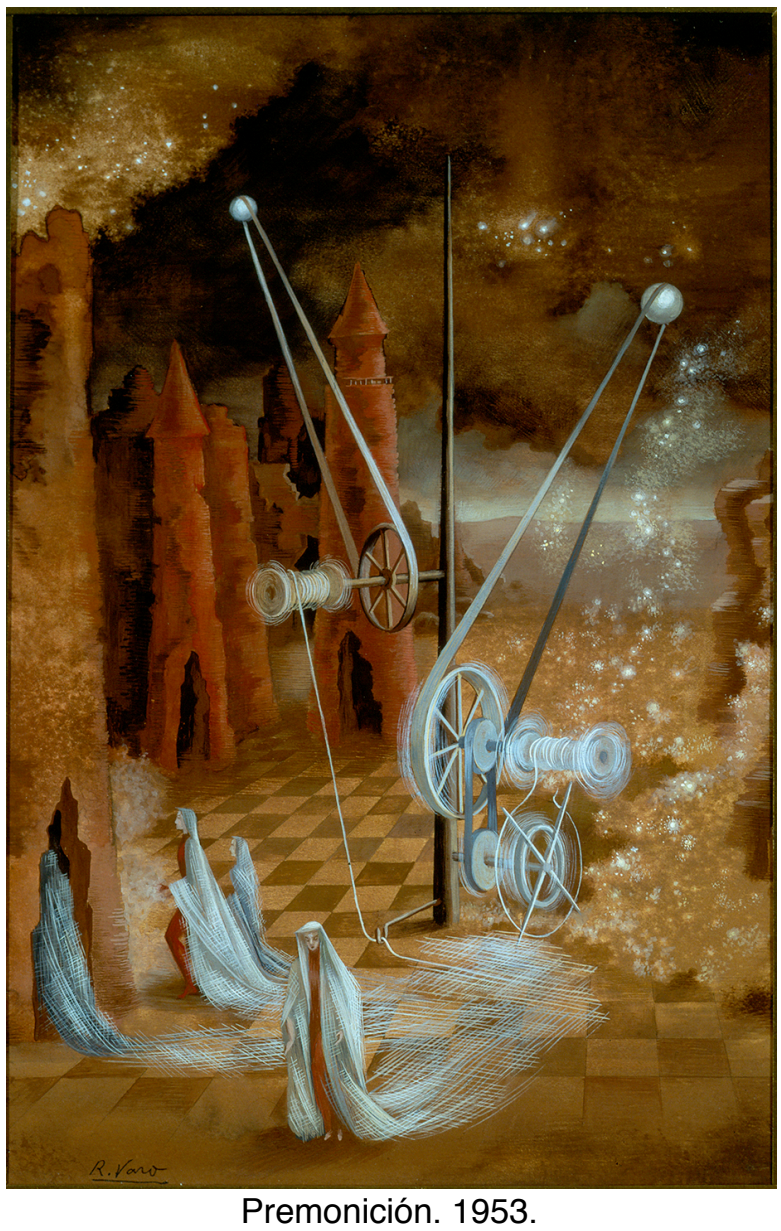
La riqueza del alcance de la imaginación en la pintura, aparece como un caso, una muestra de lo que desde mi perspectiva de la filosofía de la imaginación he llamado la imaginación en la especificidad del como si. [11]

La posibilidad humana de "hacer como si" algo fuera otro, se da desde las experiencias lúdicas del niño que "hace como si" la cajita fuera un auto, y, deviene un auto en ese mundo imaginario, en tanto que la cajita presente se esfuma en su irrealidad. A partir de esas posibilidades iniciales, extremadamente complejas en su aparente simplicidad, hasta los complejos mundos de lo imaginario en imágenes, metáforas, alegorías, parábolas, y los fructíferos mundos de la simbolización, el *como si,* indica operaciones de sustitución, inherentes a los procesos de la imaginación. Son formas de la simulación, en un sentido más amplio que la mera voluntad de engaño, o la "mala fe" sartreana. La simulación en el sentido desde biológico (mimetismo del mundo animal), hasta la mímesis actoral en el teatro, pasando por un sinnúmero de otras formas, hasta la que nos atañe en este ensayo: las sustituciones, la simulación en el mundo de la pintura.

En particular, la obra de Remedios Varo da magistrales lecciones de las posibles operaciones de la imaginación creadora en el registro del *como si.* Recordemos a modo de ejemplo, entre un rico abanico en la pintura de Remedios: los bigotes como si fueran medios de locomoción.

En este punto preciso, anudemos otra vez la pintura de Remedios Varo con el pensamiento de André Breton, en una expresión pregnante,

la que, dicho sea de paso, constituye uno de los epígrafes de mi libro *Filosofía de la imaginación* y



Premonición. 1953.

de él la retomo. Breton afirma:

> La palabra más exaltante de que disponemos es la palabra COMO, bien sea esta palabra pronunciada o callada. Es a través de ella como la imaginación humana da su medida y como se juega el más alto destino del espíritu.[12]

En suma el esplendor de la imaginación en nuestra pintora recorre una compleja trama de registros, que se encuentran condensadas en la profusión de imágenes de su mundo.

Algo saciada la inquietud por esa imaginación prodigiosa, el aguijón de la sorpresa despierta el impulso a descorrer aún otro velo.

Descorremos suavemente un *tercer velo*: surge a nuestra mirada la exuberante profusión de *las imágenes.* [13]

Tercer velo: las imágenes de Remedios Varo

La fuerza de la imaginación es muy poderosa en la creación de Remedios Varo.

La imaginación es la fuerza psíquica secretora de imágenes de todo tipo: visuales, auditivas, olfativas, táctiles, gustativas, sincréticas. Unas imágenes son más cercanas a los datos inmediatos, las impresiones, impactos del hábitat natural y social; otras, más alejadas, hasta construir mundos fantásticos.[14]

La obra de nuestra artista se expone en imágenes visuales tales como señales, signos, metáforas, símbolos, alegorías. Imágenes de vigilia, imágenes oníricas, imágenes del ensueño creador. Imágenes del presente, imágenes vividas, entre otras: de sentimientos, recuerdos, del dolor físico, y además, imágenes de conceptos e ideas aún los más abstractos.

Nuestra pintora ha creado lo que llamaré su propio *léxico de imágenes.*

Es un léxico amplio y variado de imágenes únicas, singulares, radicalmente originales.

Ante todo, aparecen a la vista ante *cada cuadro, las imágenes que lo componen, y el nombre de la obra.*

Este nuevo punto de partida es relevante.

En primer lugar, en cada cuadro, se trata de imágenes ratificadas por la palabra. El nombre con que la pintora identifica cada cuadro, revela efectivamente la identidad del mismo.

Los títulos son orientadores, directos y didácticos.

En tal sentido, si comparamos este aspecto con la obra del surrealista: René Magritte, salen a luz dos vías diferentes de presentar la obra al espectador. En mi trabajo sobre René Magritte he subrayado que "los títulos de sus obras no son descriptivos, ni cómodos, ni azarosos, ni necesarios, son particularmente sugerentes. Provocan reflexión, crítica, perturbación" [15]

Más aún, esta peculiaridad revela una toma de posición diferente, en Magritte y Varo ante este punto en particular, en lo que respecta a una candente problemática filosófica en general, y de la estética, en particular: la de las *relaciones entre imagen, concepto y palabra.*

Es decir, estamos ante un aspecto de este complejo problema, fronterizo entre lingüística, filosofía, literatura, y otras artes, como en este caso: el surgimiento de la vertiente pictórica del problema. Este complejo y acuciante problema arraiga en la estética, desde aquel planteamiento auroral en la estética filosófica de Platon. Evocamos al respecto los bellos pasajes del *Cratilo.* El tiempo lo ha vuelto más rico, más complejo, más pertinente y actual.

En la pintura, no se plantea el problema teórico como tal, pero sí se resuelve, se asumen respuestas pictóricas. El problema filosófico se presenta en la pintura, a nivel de la articulación de las imágenes del cuadro, con los conceptos sugeridos, y la palabra que titula y/o acompaña esa obra. En la pintura de Magritte puede ejemplificarse este punto, entre muchas otras obras más, con la célebre obra *Esto no es una pipa*, la cual, dicho sea de paso, entre toneladas de comentarios levantados da lugar a lo menos célebre libro de Michel Foucault.[16]

En los casos en que Magritte incluye la palabra, ella introduce, por lo menos, una duplicidad, frecuentemente la ironía, el humor, una ambivalencia, un juego de resonancias, en las cuales la repercusión que regresa del impacto de la divergencia imagen-palabra, no reproduce como el eco el impacto recibido, sino que lo recrea, lo sitúa en una incertidumbre abierta.

En Remedios Varo el problema filosófico en general se resuelve de otra manera. R.Varo es directa, didáctica. La palabra se convierte en brújula para el observador, le conduce al interior del cuadro, y le susurra al oído significados conceptuales de los significantes, que en este caso, son las imágenes. Sin embargo, es interesante notar que, esporádicamente Remedios Varo introduce la

duplicidad que mueve a pensar, como en el caso de la obra titulada: *Au bonheur des dames,* juega con las alusiones en cuanto sobre la puerta se lee la inscripción: *Au bonheur des citoyens,* de modo que deja un halo sugestivo a la reflexión del espectador.

En la obra de Remedios Varo las imágenes condensan, en figuras visuales, conceptos y palabras.

En segundo lugar, si internamos la mirada en las obras mismas para recoger y "clasificar" las imágenes, es posible convertir la descripción enumerativa inicial, en *el léxico en imágenes* de la pintora.

Léxico en imágenes

Reconstruyo su léxico en imágenes, no exhaustivo, en cuatro tipos principales: imágenes de los seres humanos, imágenes de las obras humanas, imágenes de la naturaleza, imágenes del cosmos.

Imágenes de los seres humanos

En la obra de Varo la presencia de los niños es muy esporádica; más bien evoco la referencia de: *El niño y la mariposa*. En general los personajes son todos adultos. Son hombres y mujeres; *figuras delgadas*, estilizadas, con predominio de la vertical, al modo de las figuras del Greco.

La figura humana aparece, por así decir, tomando prestado el lenguaje de la fotografía, ya sea en positivo; o en negativo, así denomino las figuras humanas espectrales, saliendo de muros, inscritas en paredes; entre otras obras,

Tejido Espacio Tiempo, 1954

en *Tailleur pour dames.*

Si ese es el "género próximo", según la terminología de Aristóteles, su "diferencia específica" que marca la peculiaridad en la obra de la pintora es que *los rostros carecen de toda expresión.*

Los rostros humanos son tan inexpresivos, como la cara de los animales que aparecen en su obra: pájaros y gatos. Tanto los pájaros como los gatos son animales sin expresión en sus rasgos faciales. Del mismo modo, aparecen en

general los rostros humanos, inmutables, sin traslucir emociones, sentimientos, pasiones, edades, nada que altere su fijeza.

Otra peculiaridad es la presencia reiterada de

Creación con rayos astrales. 1955

los largos *cabellos*, en múltiples obras, y con diferentes funciones, hasta los cabellos-transporte en *Locomoción capilar*; y aún, los cabellos se enlazan con la luna y las estrellas, etc.

Remedios Varo ofrece un amplio abanico de actividades, oficios y profesiones, en los que coexisten ocupaciones actuales: los banqueros o el psicoanalista (aludido pero no visible); con ocupaciones medievales: juglares, bruja *La bruja que va al Sabath*. Está también la presencia de *La gitana y el arlequín.*

Aparecen el sastre, el relojero, el labrador. Pero también están las figuras de*: El vagabundo*, *El ermitaño;* deportistas tales como *El esquiador*; músicos como *El flautista*, y el compositor en *La armonía.*

También está la ocupación inclasificable del *Alquimista*, o *El psicoanalista*, el *Cirujano plástico*.

Las mujeres, alguna leyendo, pero con más frecuencia en su ocupación antigua de tejer en la rueca, o trabajando en relación con las estrellas, los planetas, el cosmos.

Remedios Varo incluye asimismo situaciones humanas tales como: emigrantes, y relaciones humanas como *La despedida*, *La tarea*, *La visita inesperada*, *Ritos extraños*, *El encuentro*, *Elixir*, *La creación de las aves*, la composición musical en *La armonía.*

Su imaginación ha recreado variados personajes de todo tipo, entre tantos ya mencionados, *El pobre, El rico, El rey, Los amantes, La monja en bicicleta*, etc

Asimismo múltiples propuestas tituladas: *Personaje*, entre las cuales varios personajes fantásticos, *el Personaje astral, el Personaje libélula,* entre muchos más.

Finalmente, sus obras incluyen imágenes que representan en figuras los efectos de vivencias psico-somáticas tales como del *Dolor reumático I y El dolor reumático II, El deseo, La Huída, La discreción,* incluidas enfermedades transmitidas por insectos o seres microscópicos tales como *El paludismo, Amibiasis.*

Imágenes de las obras humanas

Ante todo, sus escenarios son frecuentemente imágenes de *arquitectura.* Frecuentemente construcciones arquitectónicas medievales, algunas más renacentistas, y un palacio francés en *Las hojas muertas.*

La arquitectura medieval aparece insistentemente. Así por ejemplo, está el castillo medieval de *La Batalla.* Reiteradamente su obra se compone con torres de diferentes diseños y materiales, y aún, con diferentes funciones: en ocasiones en tierra; en otras, formando parte de medios de locomoción acuático. Posteriormente trato el tema de la sintaxis de imágenes, vaya por el momento sólo este indicio.

Su obra incluye una muralla en espiral en *Tránsito acuático*, columnas, murallas frecuentes, los que representan dos imágenes de una *Catedral vegetal*, etc

Las arquitecturas medievales se emplazan en jardines medievales, por ejemplo en *Jardin d'amour* parece recortado de un Libro de horas. Ante estas obras o detalles de obras de Remedios Varo evoco concretamente las miniaturas del *Libro del corazón de amor prendido,* de René d'Anjou, en cuanto a las murallas, las torres, los paisajes, los personajes. [17]

Otras obras, como *El paraíso de los gatos,* parecen recrear los paisajes y poblados de la obra de Albrecht Dürer y otros.

La enumeración de *artefactos* únicos, frutos de su inmenso poder de imaginar, incluyen los sofisticados aparatos inéditos como en *El alquimista*, el extravagante tubo con manivelas para recoger polvo de estrellas, con el que alimenta la luna enjaulada, en *Papilla estelar*, y cientos de aparatos acuáticos.

La impronta de la profesión de su padre, ingeniero hidráulico, se hace patente pero con el sello inconfundible de la libre imaginación creadora de Remedios Varo.

Así nuestra pintora parece decirnos: he aquí la transmutación de la ingeniería en todo tipo de máquinas; y la metamorfosis de la "hidráulica", porque son *maquinarias* que, en su mayoría funcionan en los ríos, canales, vetas de agua siempre presentes en su pintura.

Esos escenarios aparecen transitados con variados *medios de transporte* únicos, "marca" R. Varo.

En su mayoría son vehículos acuáticos, creados de manera sincrética como torres en carcasas de "embarcaciones" *sui géneris*, manejadas con instrumentos propios de su creación.

Todo tipo de "embarcaciones", algunos transportes terrestres muy originales, y los famosos monociclos que conviven con los "cabellos monociclo" en *Locomoción capilar*, una de sus obras más divulgadas.

Un objeto muy especial en su léxico son las ruecas, cuyo papel fundamental se revela, como veremos, al estudiar lo imaginario de Remedios Varo.

También figuran cofres, espejos, muebles diversos, cortinas, entre una larga lista.

Mención aparte merecen las telas. Remedios Varo ofrece una profusión de variadas telas, de texturas muy diversas, confeccionadas con hilos, en algún caso, hilos que vienen de los planetas. Los colores, son sobrios, las texturas variadísimas, modelos y modas de su creadora. En su obra aparece una veta de R. Varo como sofisticada "creadora de moda".

La música está presente en el laúd, instrumento medieval-renacentista, guitarra, flauta, y un original "teclado" de pentagrama.

Imágenes de la naturaleza

La obra incluye *el reino animal*: gatos, en varias obras, entre las cuales señalo *El paraíso de los gatos*. Pero también señalo la fuerte presencia de los pájaros y las aves Está presente el insecto, la mosca transmisora del paludismo, en *El paludismo*, y algunos pobladores del reino microscópico, tales como las amibas, en *Amibiasis*.

En *La Batalla*, el castillo medieval aludido, es atacado por seres fantásticos, que evocan nítidamente los imaginarios medievales, poblados de una rica zoología fantástica.

La obra de Varo incluye un mítico Minotauro.

El reino vegetal, omnipresente en bosques de muy diferentes características, algunas plantas. Es particularmente interesante el tratamiento de las plantas en su obra sobre el *Paludismo*, pues las grandes hojas verde seco, sin "atmósfera", sin "aire", sin sombras, traen al espíritu de manera inmediata la asociación con la vegetación *naïf* del Aduanero Rousseau.

La reminiscencia del jardín medieval con fuentes y animales, entre otras aparece en *Jardin d'amour, Tiforal.*

Su amplio abanico de registros pictóricos incluye la imagen de unas flores con pájaros, que nos transportan directamente a Brughel.

El reino mineral, irrumpe en imágenes de grandes rocas, piedras, pequeñas rocas, y cristales geométricos en *La Armonía*.

Los fenómenos naturales, tales como *Aurora, Alegoría del invierno, Frío, Cambio de tiempo,* etc, se inscriben en una naturaleza en general calma y misteriosa, en la cual, la pintora introduce elementos sumamente originales.

En primer lugar, es muy original su representación del invierno, *Alegoría del invierno,* su imagen propone la personificación de la temperatura. El frío reinante encierra en cubos de hielo los personajes y objetos.

Llama la atención que la temperatura, el frío, es material en la obra de Varo. Aparece en imágenes de materia.

En segundo lugar, la obra sobre el *Cambio de tiempo*, es también signo de la desbordante imaginación creadora de Varo: materializa el cambio, con el sol entrando por una ventana de una torre, y la lluvia saliendo por otra ventana.

Ello convive con *energías cósmicas* cuyas imágenes son fronterizas entre la física, la magia, el espiritismo, tales como *La gruta mágica I,* incluye unos movimientos de fuerzas, plasmados en remolinos de luz.

El poder de esas fuerzas naturales-mágicas, aparece en *Naturaleza muerta resucitando,* dónde las frutas giran en espirales, en levitación sobre una mesa animada, cuadro con fuertes reminicencias del espiritismo.

Imágenes del cosmos

La obra de Remedios Varo incluye de manera constante imágenes de los planetas, la luna, las estrellas, rayos cósmicos, entre ellas, menciono entre otros: *Creación con rayos astrales, Reflejo lunar, Valle de la luna, Bordando el manto terrestre, Música solar, Papilla estelar, Cazadores de astros, Reflejo lunar.*

En fin, el observador que se ha dejado embriagar por esa riqueza, recorre con ojos lentos y minuciosos la amplitud de ese léxico. A poco de haber empezado a recolectar el léxico en imágenes, le invade la sospecha que ese léxico, es aún un velo.

El esplendor emergente de la descripción fenomenológica de imágenes, lejos de apagar la sed, se vive aún como otro velo que, como tal, exhibe y oculta, insinúa que ese repertorio de imágenes, constituyen una trama resistente y sutil.

Con delicadeza levantamos el *cuarto velo*, que nos revela el esplendor de todo un mundo original: *lo imaginario*.

Cuarto velo: lo imaginario de Remedios Varo

El recorrido por las imágenes-concepto-palabra contenidas en cada obra, deja traslucir que, más allá de cada obra, estos amorosos tejidos, surgen de una misma tejedora, en una misma rueca con la que nuestra tejedora crea una inmensa trama de imágenes que constituyen todo un mundo pictórico: lo imaginario de Remedios Varo.

Así, el ojo atraído por el vértigo de ese velo, descorre una vez más la traslúcida tela, entonces, una totalidad orgánica de imágenes se despliega a la mirada; entonces se siente el latido de una trama total que sostiene la vida de cada cuadro.

Recapitulemos. La imaginación de Remedios señorea en su imaginario, donde se exhibe el esplendor de su léxico en imágenes, tejidas en lo que llamaré su *sintaxis de imágenes* voluntarias, dotadas de clara lucidez conceptual, para constituir en cada cuadro un universo de imágenes-concepto-palabra.

De las imágenes originales hacia nuevos objetos

Previo a la construcción de objetos nuevos, el surrealismo en general, asume con marcadas diferencias entre los surrealistas, el respeto por lo que es, inanimado o vivo, natural o artificial. Así, la piedra, la hoja, el pájaro, un insecto, un objeto desechable o en desuso, una cuchara, un reloj, un peine, son, están ahí, en consecuencia, valen.

El objeto x, común, deviene, por así decir, un objeto surrealista, en cuanto se integra a una sobre-realidad. En este orden, objetos fortuitos, elegidos, encontrados, descontextualizados o recreados por sus encuentros inesperados con otros objetos, plantean relaciones inéditas entre sujeto y objeto. Pienso en *Lenguas de piedras* de Breton, o en los *ready-mades* de Duchamp, inauguradores de sentidos.[18]

Por su parte, lo imaginario emergente de la imaginación de Remedios Varo, es un mundo poblado de un sin número de **nuevos objetos**. Objetos segregados en imágenes, por ello, primero son objetos imaginarios; después, si se fabrican, devendrán objetos del mundo sensible.

Es interesante notar que el carácter de objeto, *ob-yectum*, etimológicamente: "lo que está arrojado delante", es un carácter a ser conquistado, y no un dato previo. Los objetos no son impactos de lo dado, "lo real", sino que deben crearse como objetos, no están dados. Los posibles nuevos objetos deben ser construidos, a partir de las imágenes en que se proponen.

La prolífica imaginación de Remedios Varo ha creado un sinnúmero de *objetos nuevos,* en un mundo nuevo, esto es, en una sobre realidad.

La creación de una sobre-realidad, es precisamente otra de las aportaciones interesantes del Surrealismo, es decir la concepción de la *sur-réalite*, en el ámbito de lo *sur-réel*.

André Breton define el surrealismo stricto sensu como:

> "Automatismo psíquico puro por el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, o de otra manera, el funcionamiento real del

> pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral" [19]

Breton anota que Soupault y él designaron este nuevo modo de expresión pura, la primitiva escritura automática de los inicios del surrealismo, cuya filiación Breton reconoce en Guillaume Apollinaire. Asimismo, se remite a Gérard de Nerval, porque en él se encuentra el término muy adecuado de supernaturalismo. [20]

De manera marginal considero necesario reivindicar que la noción del arte como una sobre realidad, agregada a la realidad natural, aparece con total nitidez en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant, asunto que he retomado en diferentes contextos. De manera tal que el surrealismo como tal tiene una larga gestación histórica. [21]

Vincent van Gogh representa otro hito importante en esta historia, por cuanto la noción del arte como sobreagregado a la naturaleza y, en un sentido muy próximo a Kant, aparece en forma explícita, con todas las letras, en una de sus *Cartas a Theo.* [22]

En el marco del contexto teórico bosquejado, estamos ante el umbral de lo imaginario en Remedios Varo. Su imaginario es muy propio, personal, exclusivo, es decir, original. Hilando imágenes, Remedios Varo teje su propia tela, el hilado de su inconfundible *sintaxis de imágenes.*

Sintaxis de imágenes

La sintaxis indica el conocimiento de las maneras correctas cómo se articulan los signos de una lengua. Es posible rastrear las sintaxis que atañen a las vinculaciones de los más diversos códigos de signos, encontrando la estructura formal de los significados de correspondientes a los significantes.

Las imágenes en general, y en este caso las imágenes pictóricas en particular, pueden enhebrarse según diferentes sintaxis, propuestas por cada creador, el artista.

La sintaxis de imágenes de la obra en general, constituye la nervadura de las obras, en otras palabras, la manera de engarzar las imágenes.

Remedios Varo crea una sintaxis original de imágenes, ha creado las propias "reglas del juego" en las maneras en que enhebra las imágenes en cada obra para constituir en cada una un todo significativo.

Su sintaxis de imágenes propone:

- afinidades de imágenes aparentemente diversas, difícilmente unidas, tales como luna-jaula, o luna-red, que representan las afinidades electivas entre los objetos aludidos.

- contradicción asumida en imágenes, por ejemplo, la ingravidez de los cuerpos en *Fenómeno de ingravidez,* entre otras mil maneras cómo Remedios Varo propone la transgresión de límites, la coexistencia de contradicciones inadmisibles en la lógica de vigilia.

La ingravidez de la materia, señala uno de los variados y complejos rasgos inherentes a la imaginación humana, en cuanto ella es, desde mi perspectiva, una función transgresora de todo límite. [23]

- fusión de imágenes, tales como *El gato helecho, Arquitectura vegetal,* el músico hojas en *Música solar.* Es un procedimiento interesante, por lo menos, importa enfatizar que, este recurso de la imaginación humana permite: diluir, desvanecer límites infranqueables entre objetos, y además, proponer nuevos objetos, crear objetos nuevos, mediante un proceso de:

-sincretismo de imágenes. Este sincretismo acerca dos versiones originales del surrealismo: el surrealismo de Varo al de Magritte. René Magritte presenta sustituciones de imágenes, inversiones de imágenes, sincretismo y otras variantes. [24]

En cuanto al trabajo con imágenes, *El gato helecho* puede asimilarse por ejemplo a la sirena, en *La invención colectiva,* de Magritte, obra en la cual el pintor invierte la figura imaginaria de la sirena, diseñando su propia versión de la sirena, con cara y tronco de pez, y piernas de mujer. Asimismo, Magritte propone el sincretismo de pájaros vegetales, etc.

El sincretismo de imágenes tales como se encuentra en la célebre obra *El modelo rojo,* donde Magritte propone unas botas-pies sobre una mesa, así como también en *La filosofía en el dormitorio,* el belga presenta los senos y el pubis como parte de la vestimenta. Este tipo de trabajo de la imagen, encuentra su paralelo en Remedios Varo, por ejemplo, en su obra de factura similar: en la que nuestra pintora presenta los ojos sobre la mesa, y las pestañas en los lentes, en su obra titulada: *Ojos sobre la mesa.*

- Fenómenos de transmutación de la materia, es muy frecuente en la obra de nuestra pintora, por ejemplo el piso en damero del *Alquimista,* deviene la tela de su vestimenta, hilos astrales se convierten en la vestimenta de unas mujeres, etc

- La condensación de imágenes da lugar a objetos polivalentes, tales como cabellos-locomoción en *Locomoción capilar,* beso de sombras en *La despedida*, ave-creadora sentada ante su mesa, *La creación de las aves,* hilo emergente del corazón en *Les feuilles mortes,* etc

- La sustitución de imágenes es altamente frecuente en toda la obra de Varo, a modo de ejemplo telas que están en lugar de cuerpos.

- Imágenes en negativo y positivo.

Como resultado de varios trabajos o recursos para su creación, es posible "clasificar" una imagen en varios tipos simultáneamente. Una imagen puede señalar a la vez, sustitución, sincretismo, condensación etc.

Lo imaginario de nuestra pintora integra imágenes signos, tales como palabras, inscripciones, clave de sol; construye imágenes derivadas, tales como metáforas, símbolos, e interesantes alegorías.

Entiendo por alegoría, en el ámbito pictórico, una construcción estética imaginaria, unitaria y con sentido; de tal manera que la obra alegórica resulta del montaje de imágenes singulares, cuyo ensamblaje traduce un discurso conceptual abstracto. [25]

Las alegorías pictóricas con imágenes visuales, exponen conceptos; de manera didáctica exhiben con imágenes propuestas conceptuales teóricas tales como, una perspectiva filosófica, una idea, un razonamiento, una hipótesis, una convicción, enhebradas en una totalidad significativa. Es el caso de su obra: *Alegoría del invierno, Frío*.

Todo ello en aras de *laissez-faire*, dejar hacer, más propiamente, de dejar vivir, la imaginación humana en todas sus formas, en creciente expansión.

Su sintaxis crea las nervaduras sutiles de una imaginación desbordante y libre.

Llegados a este punto el observador sospecha que el tejido de lo imaginario en la obra de Remedios Varo contiene aún profundidades por descubrir. En otras palabras, que su imaginario tiene aún otro velo para descorrer. Pero ese tópico se desarrollará en la segunda parte de este trabajo, de próxima publicación

---

[1] De esta manera transitamos en este ensayo por la obra de nuestra pintora. En el lenguaje seco de la escuela esta bella experiencia estética se llama: método, o más descarnado aún: metodología de este ensayo.

[2] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* Siglo XXI, México, 1988. En este libro he desarrollado ampliamente el tema: etimologías, historia, nociones, concepciones, etc y contiene una bibliografía pertinente.

[3] M. N. Lapoujade, *La irrupción del cogito,* comunicación en el Congreso Jornadas Cartesianas UNAM, 2008.

[4] Este vínculo no significa una hipótesis de "influencia", "filiación", que busque probar un hilo histórico filológico.

[5] M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* Herder, México, 2007. Noción de imaginación, análisis de la palabra "*Einbildungskraft*", etc, pp. 37-40. Asimismo en *Filosofía de la imaginación* se encuentra un análisis de la noción kantiana de imaginación, "La imaginación en la filosofía crítica de Kant, Cap. Diacronía, IV, pp. 63-101. Entre otros, es pertinente el artículo, M.N.Lapoujade, *Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant,* Revista *Relaciones*. N°79. Montevideo. Diciembre 1990. p 14-16. Doble carta.

[6] He desarrollado este punto, entre otros, en *Kant-Proust: une rencontre esthétique* en *Kant et la France, Kant und Frankreich,* sous la direction de Jean Ferrari, Margit Ruffing, robert Theis, Matthias Vollet, colección "Europea Memoria" en Georg Olms-Verlag, Alemania, 2005. pp. 157-167.

[7] Cfr. *Lo imaginario de Remedios Varo. De las imágenes originales a los objetos nuevos.*

[8] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essais sur l'imagination des forces,* Librairie José Corti, Paris, 1948.

[9] Cfr Quinto velo: filosofía de la pintura.

[10] « Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas », André Breton, Manifestes du Surréalisme, Manifeste du surréalisme, 1924, Gallimard, Collection folio-essais, Paris, 1994, p. 14. Todas las citas siguientes de André Breton son tomadas de este libro, y en todos los casos he realizado las traducciones en este ensayo.

[11] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* Cap.3, V, La imaginación definición del hombre, pp. 193, 214. *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* Primera parte, Teoría de la imaginación estética, De la fusión originaria a la conquista del *como si,* pp.52-54.

[12] André Breton, *Signo ascendente,* que retomo del tercer epígrafe de *Filosofía de la imaginación.*

[13] Es fuertemente recomendable a partir de aquí, continuar la lectura del ensayo y simultáneamente consultar las obras en la *Ciudad de la pintura* www.ciudadpintura.com .

[14] M.N.Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* Cap. 2, Sincronía, de lo "real" a lo fantástico, III, Imaginación y fantasía, pp. 135-148. Para la reflexión sobre los mundos fantásticos de Remedios Varo, cfr. *Lo imaginario en R.V.*

[15] M.N.Lapoujade, *Vanguardias del Siglo XX. De Kant a Magritte*, Revista "Relaciones", Nro. 144, mayo 1996, Montevideo, pp. 8-10.

[16] René François Ghislain Magritte, *La trahison des images; La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)* y *Los dos misterios.* Cfr. www.ciudadpintura.com

[17] René d'Anjou, *El libro del corazón de amor prendido,* José J. de Olañeta, Editor, Colección Medievalia, Barcelona, 1999.

[18] M.N.Lapoujade, *Notas sobre filosofía surrealista,* Revista "Relaciones", Nro. 68-69, Montevideo, 1990, pp.14-15.

[19] « Surréalisme, Automatisme psyquique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », André Breton, *Manifestes du surréalisme, Manifeste du surréalisme, 1924*, p.37.

[20] A. Breton, *op.cit.*, p.35.

[21] „Die Einbildungskraft (als productives Erkenntnissvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt. ...Man kanndergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen: eines Theils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgränze hinaus Liegendem wenigstens streben...", I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, AA 05:314. Cfr. M.N.Lapoujade, *Kant-Proust: une rencontré esthétique,* en *Kant et la France-Kant und Frankreich,* Ferrari, Ruffing, Theis, Vollet, Georg Olms Verlag, Hildesheim. Zürich. New.York, 2005, pp. 157-167. "La imaginación (como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la realidad le da. ... Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse Ideas, de una parte porque tienden a algo que está por encima de los límites de la experiencia...", traducción de Manuel García Morente, M.Kant, *Crítica del Juicio,* Librería general de Victoriano Suárez, Madrid MCMXIV, 49, pp. 249-250.

[22] M.N.Lapoujade, *Van Gogh: lo maravilloso cotidiano,* Revista Utopías, Nro. 8, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1991, pp.65-67.

[23] Sostengo una tesis central: la imaginación es una función transgresora de todo límite, y este rasgo que le es inherente, constituye una de las características definitorias de la especie humana. Cfr *Filosofía de la imaginación, y La imaginación estética en la mirada de Vermeer.*

[24] M.N. Lapoujade, *De Kant a Magritte,* Revista "Relaciones", Nro. 144, Montevideo, 1966, pp. 8-10.

[25] M.N.Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* Tercera parte, La alegoría, p. 253.

Álvaro Carvajal Villaplana

Pobreza: Nociones, Causas, Obstáculos y Salidas (I Parte)

***Resumen**: Este artículo es un resultado de un proyecto de investigación adscrito al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad de Costa Rica. En el se presenta un estado de la cuestión de las investigaciones sobre pobreza en el país entre los años de 1990 a 2014. En tal periodo se observa un evolución de las investigaciones, el incremento de las mismas, la mejora y la variedad de los datos e indicadores; así como el incremento de la diversidad de enfoques, instituciones e investigadores(a) que estudian la pobreza. Como parte de dicho estado de la cuestión se organizan los resultados de los textos revisados en tres categorías: causas, obstáculos y salidas de la pobreza. El trabajo, se publica en tres entregas de Coris.*

***Palabras claves:** Costa Rica, pobreza, desigualdad, teorías de la pobreza, medición de la pobreza.*

***Abstract**: The paper "Poverty: notions, causes, obstacles and ways out of it" is the product of a research project developed under the auspices of the Institute for Philosophical Research of the University of Costa Rica. In it we include a summary of the results of research on poverty made in Costa Rica from 1990 to 2014. In this period an evolution can be detected in the increasing number of investigations and an improvement in the variety of data and indicators, as well as an increase in the diversity of approaches, institutions and researchers devoted to the task of analyzing the problem. As part of the description of the present situation we organize the end products of the reports in three categories: causes, obstacles and proposals for the solution of the problem. This work is published in three installments of Coris.*

***Keywords:** poverty, Costa Rica, measurement of poverty, theories on poverty inequality.*

1. Introducción

En Costa Rica existen diversas publicaciones sobre la pobreza, para este artículo se localizaron 87 textos, 45 artículos y 43 libros (6 de los cuales son antologías). Del total de textos 29 son publicaciones institacionales, y 58 son publicaciones de autores. En estos textos se analiza de manera exclusiva la pobreza en el país. Las publicaciones que se registran se ubican entre los años de 1990 al 2014. Los artículo y libros representan los puntos de vista institucionales como los del Instituto Mixto de Ayuda Social (IMAS); la Encuesta Nacional de Hogares (ENHO), el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD); el Informe del Estado de la Nación (IEN), del Consejo Nacional de Rectores (CONARE); el Observatoario del Desarrollo, de la Universidad de Costa Rica (UCR), entre otros. Otra línea de estudios responde a los motivos particulares de los(as) investigadores(as) adscritos(as) a alguna institución pública o privada. Por último, se cuenta con estudios independientes no ligados formalmente a alguna institución. Por otro lado, la mayor parte de la producción textual sobre la pobreza se concentra en algunas instituciones, por ejemplo, los 20 informes del Estado de la Nación, los informes del PNUD, las encuestas nacionales de hogares o en algunos

investigadores como los 20 artículos de Juan Diego Trejos. El resto de los artículos se distribuye entre 31 investigadores, lo que aporta un importante número de autores.

Un aspecto relevante del desarrollo de los estudios sobre la pobreza reside en que se ha pasado de un periodo en el que se contaba con escasos datos sobre pobreza, a una época en la que se dan mediciones sitemáticas oficiales. En dicha transición se hicieron cambios en las metodologías de medición, por lo que es difícil la comparación de las cifras. A pesar de tal hecho, se han realizado esfuerzos por realizar una historia de la pobreza en Costa Rica. En la actualidad existe una gran cantidad de información sobre la magnitud y la cualidad de la pobreza en el país; también, se cuenta con las trayectorias que han seguido los estudios sobre la pobreza. Además, se transita de un dominio de unas pocas nociones de pobreza a una diversificación de enfoques teóricos. A este respecto, la pluralidad de ideas relativas a la pobreza, si bien, es enriquecedora, también puede llevar a divergencias en la medición, la elaboración de las políticas públicas para combatirla o la búsqueda de salidas. En todo caso, las diferentes teorías y conceptos de pobreza -muchas veces- se fijan o enfatizan en ciertos aspectos de la pobreza, por lo que ningún enfoque da cuenta cabal de dicho fenómeno; ya que se trata de un problema complejo, con una cantidad de variables y causas. De ahí, que en los textos costarricense en escrutinio, se encuentran mezclas de nociones, mediciones, causas y salidas. En los últimos años, la tendencia ha sido a defender o proponer enfoques multicausales y dimensionales de la pobreza.

En el corpus de escritos se encuentran algunos trabajos que realizan sistematizaciones sobre lo publicado en torno a la pobreza en el país, ellos son: Rodríguez (1992), Slon y Zúñiga (2006), Soto (2006), Laclé (2007) y Cubillo (2011). Con base en tales publicaciones, en este artículo se procede a hacer una actualización de los temas referidos a los conceptos, las teorías y las metodologías de medición de la pobreza. Al igual que en dichos trabajos, se revisan textos y discursos sobre la pobreza en Costa Rica para contrastarlos con las clasificaciones propuestas realizadas en el ámbito nacional e internacional.

Un aspecto novedoso que se expone en este artículo consiste en que se identifican, sistematizan y ordenan las causas de la pobreza, los obstáculos para la eliminación de la pobreza, así como las principales soluciones o salidas al círculo vicioso de la pobreza. A partir de tal trabajo se pueden perfilar los consensos y los disensos en relación con dichas propuestas. Los datos existentes y los estudios respectivos muestran una variedad de causas, obstáculos y salidas, las cuales responden a diferentes enfoques y conceptos, los que van desde las más esopecíficos a los más holistas, por ejemplo, un enfoque parcial que mira la causa de la pobreza

como falta de crecimiento económico y carencia de empleo, conlleva a plantear como salida a la pobreza el incremento del crecimiento económico y la creación de empleos. Otros enfoques idenfican que dicha causa en el descoordinación institucional, por lo que, la solución radica en la reesturcutración y la coordinación institucional.

A pesar de contar con una serie de diagnósticos -que ha facilitado la creación de mapas cantonales sobre el desarrollo humano y la pobreza, como los del Observatorio del Desarrollo de la Universidad de Costa Rica (UCR) y el del Programa de Naciones Unidas para el Desarrolllo (PNUD)- que han localizado las zonas de pobreza. Sin embargo, los indicadores sobre pobreza se mantienen estancados en cerca de un 20%, sin que se logre una disminución significativa, mucho menos la elminación de la pobreza.

2. Los conceptos de pobreza

En la bibliografía internacional sobre la pobreza, existe una diversidad de teorías y conceptos de pobreza; así como algunos esfuerzos por clasificarlas. También, en Costa Rica se cuento con al menos dos esfuerzos de clasificación: la primea es la de Adrián Rodríguez, en Aspectos teóricos y metodológicos involucrados en el estudio de la pobreza: una revisión (1992), él distingue cuatro enfoques sobre la pobreza: (a) la cultura de la pobreza, (b) el estructural, (c) la demanda agregada, y (d) el sistema de derechos (Sen)1. Además, el autor sostiene que no existe una causa única de la pobreza, sino que se trata de un fenómeno complejo, cuyos orígenes involucran factores sociales e individuales (1992, 1). Por tal razón, el estudio de la pobreza no puede limitarse a un solo enfoque teórico, pues esto implica una limitación. Por eso, los enfoques han de complementarse (2).

Por su parte, Mayela Cubillo, distingue seis enfoques de la pobreza: (a) el de las necesidades básicas, ejemplificado con Rowntree (1901) y Townsend (1993); (b) el enfoque de las capacidades individuales y titulares, elaborado por Sen y Dréze (1989); (c) el enfoque de la insuficiencia de medios para adquirir recursos, como los de Atkison y Bourguignan (1999); (d) el enfoque de la privación relativa, es decir, la manera en que las familias y las personas perciben su estado de pobreza depende de su posición en la sociedad respecto de los demás (115), por lo que es una perspectiva comparativa en relación con otros; (e) el enfoque marxista, que habla de clases sociales y desigualdad de clases. (f) El enfoque moral: es una visión ética normativa frente a la pobreza en vistas a un juicio moral, menciona a Adela Cortina (115).

En la bibliografía –a nivel internacional, y sin realizar una búsqueda exahustiva- se cuenta, al menos, con dos clasificaciones: la de Francisco Verdena, en La pobreza en Perú. Un análisis de sus causas y las políticas para enfrentarla, (2007), en donde propone cuatro tendencias

principales: (a) activos humanos (capital humano), (b) derechos y capacidades (Sen), (c) exclusión social (falta de activos y derechos) y (d) estructural2.

La clasificación más completa y ordenada es la de Paul Spicker, Sonia Álvarez y David Gorden, en el libro Pobreza: un glosario internacional (2009). Ellos establecen cuatro corrientes de la noción de pobreza: (a) como un concepto material, que por lo general, se entiende como falta de recursos; (b) en tanto situación socioeconómica, que por lo ordinario, se mide como nivel de ingresos; (c) en tanto condiciones sociales, y (d) la pobreza como un juicio moral. Salvo la última, cada una de estas categorías, incluye diferentes enfoques y teorías, de las que se hará un breve resumen. Lo cual da como resulta un conjunto de doce enfoques o concepciones de pobreza.

La última clasificación es la más interesante, ya que se plantea dos perspectivas desde las cuales se define la pobreza. La primera parte de la elaboración de una definición que se constituye en referencia obligada; por ejemplo, indaga una definición operacional internacional, por ejemplo, el concepto que indica que la pobreza depende de los ingresos o los recursos. De tal manera que conseguir un acuerdo sobre dicha consideración, llevaría a establecer estimaciones sobre la severidad y las dimensiones del fenómeno de la pobreza, las que podrían fundamentar, según ellos, un enfoque unificado en que las políticas han de juzgarse por sus resultados prácticos, esto implica contar con criterios unificados para evaluar tales resultados (Spicker; Álvarez; Gordon; 2009, 302).

La segunda perspectiva es la que -en tiempos recientes- plantea el Banco Mundial, en La voz de los pobres ¿Hay alguien que nos escuche? (2000). Es una perspectiva inversa a la anterior, ya no examina un problema preestablecido, sino que se parte de las maneras en que los mismos pobres identifican y entienden el problema. Este enfoque considera a múltiples participantes, lo que da lugar a diversas y complejas formas de entender la pobreza. De tal manera que la pobreza es tratada como un tema multidimensional. Este tipo de investigación, se enfoca en 10 dimensiones, ellas son: estilos de vida precarios, áreas excluidas, problemas físicos, relaciones de género, problemas en las relaciones sociales, falta de seguridad, abuso de parte de aquellos que están en el poder, instituciones desempedradoras, organizaciones comunitarias débiles y limitaciones de las capacidades de los pobres. De esta manera, se tiene que la pobreza no es una condición única, fácilmente identificable, sino un conjunto fluctuante de situaciones. Puede que los problemas identificados por los pobres no sean los mismos que las personas o instituciones que reconocen la pobreza (Spicker; Álvarez; Gordon; 2009, 303).

Estas dos visiones no parecen ser contrarias entre ellas, sino que son

complementarias, ya que se requieren estándares globales para poder hacer comparaciones entre países, y para establecer políticas globales. La perspectiva universal, permite conocer la magnitud mundial de la pobreza, aunque tenga sus deficiencias a la hora de precisar en términos absolutos la cantidad de pobres. Mientras, que la segunda perspectiva, más local y contextual, permite entender como se manifiesta la pobreza en las comunidades, cómo perciben los pobres su propia pobreza, y ellos mismos pueden indicar cuáles son las áreas de intervención. Esta idea puede servir para la toma de decisiones operativas por parte de las instituciones y los gobiernos para formular políticas y planes de acción para combatir la pobreza. En lo que sigue se hace una breve exposición de estas concepciones de la pobreza.

2.1. La pobreza como un concepto material. En esta categoría se ubican tres tendencias: (a) la primera enfatiza en la idea de necesidad, en tanto carencia de bienes o servicios materiales; asimismo, incluye valoraciones sobre "estar bien", entre ellas: la autoestima, las aspiraciones y el estigma. También, entraña valoraciones sobre la "deferencia", comprendiendo el estatus y el poder. Igualmente, cuenta con dos visiones: la absoluta y la relativa. En general, estas visiones son interpretaciones sobre la construcción social de las necesidades, ambas concuerdan en que la pobreza es una carencia de algo, comparten parcialmente qué es aquello de lo que se carece. El desacuerdo radica en el origen y el fundamento de las necesidades. (b) La pobreza como un patrón de privaciones; ya que como no toda necesidad puede ser vista como equivalente a pobreza, sino que contempla una variable temporal. Esta perspectiva tiene dos interpretaciones: la que enfatiza en la importancia de cierta clase de necesidades como el hambre o la falta de vivienda; y las que subrayan la gravedad de las privaciones sufridas, por ejemplo, alimento y techo. Se enfatiza en la duración de las circunstancias de privación, de tal manera que la pobreza no solo se refiere a privaciones sufridas, sino a privaciones sufridas durante un periodo de tiempo. En esta misma línea el Banco Mundial habla de red de privaciones: constelación de problemas que la población podría sufrir, como resultado de combinaciones cambiantes de problemas a través del tiempo.

(c) Pobreza como limitación de recursos. Las necesidades mantienen un vínculo estrecho con los recursos. Por otra parte, toda necesidad lo es de algo; así la pobreza refiere a circunstancias donde las personas carecen de ingreso, riqueza o recursos para adquirir o consumir las cosas que necesitan, por ejemplo, falta de recursos monetarios para satisfacer las necesidades de las que se carece. La limitación de recursos o el control limitado de recursos tiende a implicar un consumo bajo, aun cuando

los aspectos no son equivalentes. Es posible suscribir una definición de pobreza como la limitación de recursos y al mismo tiempo aceptar las definiciones previas. La pobreza puede ser una forma de necesidad causada por la limitación de recursos. Si la pobreza se define principalmente en términos de necesidad, entonces una necesidad que no haya surgido por una limitación de recursos sería suficiente para considerar a alguien como pobre; pero si la pobreza es sólo el resultado de recursos limitados, entonces la necesidad no sería suficiente para considerar a alguien pobre.

2.2. El segundo enfoque, es el de la pobreza como situación económica. Este enfoque comprende varias maneras de ver la pobreza como nivel de ingresos: (a) El nivel de vida. Si bien el nivel de vida está vinculado a la necesidad, este es un concepto de índole general que refiere no tanto a las formas específicas de privación, sino a la experiencia de vivir con menos que los demás, una perspectiva de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). A este respecto, Ringen dice que la pobreza es un "[...] nivel de vida que está por debajo de lo que generalmente es considerado el mínimo decente" (Spicker; Álvarez; Gordon, 2009, 295). En la misma perspectiva, el Banco Mundial, ve la pobreza como la incapacidad para alcanzar un nivel de vida mínimo. Por lo general, la forma de hacer el cálculo de la pobreza se basa en una cifra arbitraria (uno o más dólares diarios). La cifra se usa para identificar la pobreza en referencia al nivel general de vida que debe ser alcanzado con ese ingreso. La distinción entre ese nivel de vida general y lo que la población "necesita" debería ser clara. Se podría no "necesitar" té, periódicos o conciertos, pero la población que no puede comprar lo que no necesita, de todas maneras podría ser considerada pobre.

(b) El de la desigualdad. Las personas pueden ser consideradas pobres porque están en situación de desventaja respecto de otros(as) en la sociedad. La distancia económica entre los grupos humanos es lo que se considera pobreza. Según O'Higgins y Jenkins existe una conexión ineludible entre pobreza y desigualdad: ciertos grados o dimensiones de desigualdad, llevarían a que las personas se encuentren por debajo de los niveles mínimos aceptables de esa sociedad. Aunque, otros estudios señalan que no hay un relación robusta entre ambos fenómenos económicos. De tal manera que no necesariamente cuando hay pobreza hay desigualdad (Véase Carvajal, 2010). Hay pobreza solo si la desigualdad implica distancia más allá del nivel crítico. Este enfoque tiene varias limitaciones; ya que tiene como consecuencia que en una eventual reducción de los recursos de los más ricos sería equivalente a hablar de una sociedad en la cual la mayoría de las personas sean pobres. Sin embargo, eso quiere decir que el uso de esta definición sea

necesariamente legítimo o que no esté generalizado3.

(c) La posición económica, por ejemplo, una "clase" de personas es un grupo identificado en virtud de su posición económica en la sociedad. La clase es un aspecto de la desigualdad, pero esa desigualdad de recursos o del consumo es -en el mejor de los casos- un indicador de posición social. Se aleja de medir líneas de pobreza con precisión pseudocientífica. Más bien se observa la naturaleza y el tamaño de las diferencias entre el 20% o el 10% más bajo y el resto de la sociedad. Según Miller y Roby definir el problema de la pobreza en términos de estratificación lleva a percibir la pobreza como un problema de desigualdad. A la población pobre se le mira como una clase.

2.3. La tercera corriente: las condiciones sociales. Los autores ubican aquí -al menos- cinco enfoques, que mas que medir carencias o niveles de ingreso, se fijan en los aspectos sociales y cualitativos, tales enfoques son: (a) el de las clases sociales, se trata de definiciones vinculadas a clases sociales, comúnmente refiere a las condiciones sociales de los pobres. Identifica la posición socioeconómica con el estatus socioeconómico. Los roles sociales y ocupacionales son constitutivos de la noción de clase. El término de clase se usa como medio de conceptualizar la posición de los pobres en términos estructurales, así como de referencia para la investigación empírica sobre los impactos distributivos de las políticas públicas. (b) El de la dependencia: los pobres como aquellos que reciben beneficios sociales debido a su carencia de medios. Para Simmel los pobres se definen no tanto por los bajos ingresos, sino por dependencia. (c) El de las carencias de seguridad básica. Aunque esta es definida como necesidad, también puede verse como vulnerabilidad ante los riesgos sociales; así Wewaiaki define la pobreza como la ausencia de uno o más factores que permiten a los individuos y las familias a asumir responsabilidades básicas y disfrutar de derechos fundamentales. La carencia de seguridad alude a una falta de derechos. Mediante este argumento sería posible considerar a alguien que no está necesitado; la distinción entre la definición y la primera es muy marcada. Aunque la carencia de seguridad básica, así como la limitación de recursos están relacionados, ese vínculo no es directo. Existen casos, en países en desarrollo, donde el aumento de recursos tiene como efecto el aumento de la vulnerabilidad.

(d) La ausencia de titulares; Drèze y Sen sostienen que tanto la privación como la carencia de recursos reflejan carencia de titularidades más que ausencia de artículos esenciales en sí mismos. La falta de vivienda es el resultado de la falta de acceso a la vivienda o la tierra, no de la existencia de vivienda en sí. Las hambrunas no son el resultado de la falta de alimentos, sino de la incapacidad de la

población para comparar alimentos existentes. (e) La exclusión. Es el paradigma dominante en la Unión Europea. La exclusión afecta a individuos y a áreas sociales. Es vista en términos de niveles de ingreso, o vinculada a cuestiones de salud, educación, acceso a servicios, vivienda y deuda. Enfatiza la naturaleza multidimensional de los problemas. La pobreza como un conjunto de relaciones sociales en las cuales las personas están excluidas de participar de una vida social normal. Supera la idea de privación, pues incluye problemas que resultan de la estigmatización y el rechazo social.

2.4. La última tendencia: la pobreza como un juicio moral. La pobreza es una privación severa y se considera que las personas son pobres cuando se juzga que sus condiciones materiales son moralmente inaceptables. Para Pichard, la pobreza no es miseria, sino una miseria inaceptable. Implica elementos morales en la definición de pobreza; los que dificultan el establecimiento de un acuerdo sobre los contenidos del concepto.

Para los autores, estos grupos de definiciones son conceptualmente diferentes, ya que la necesidad no es carencia de recursos, la carencia de recursos no es dependencia, y así sucesivamente. Además, las definiciones son específicas, en el sentido de que son separables de manera lógica, así como se refieren a distintas circunstancias. Las definiciones se superponen; en ciertos casos, todas estas interpretaciones pueden aplicarse simultáneamente al mismo conjunto de condiciones, ya sea que se refieran a un medio sin hogar en Calcuta, o a un padre o madre soltero que solicita asistencia social (Spicker; Álvarez; Gordon; 2009, 300-3001). Así, tales conceptos tienen aspectos que los diferencian, pero a la vez tienen elementos comunes que los hacen, a veces, compatibles o complementarios. A este respecto se coincide con Rodríguez, en la distinción que hace de sus cuatro enfoques teóricos de la pobreza considera que los enfoques son complementarios (1992, 1-2).

Tabla No. 1 Tendencias de las nociones de pobreza.

Fuente: Elaboración propia con base en según Spicker; Álvarez; Gordon (2009).

Los estudios de la pobreza en Costa Rica

En Costa Rica los estudios y los datos sobre la pobreza se realizan de manera sistemática desde mediados de los años setentas. Según Max Alberto Soto, en 1973 en el Instituto de Investigaciones Económicas (IICE) se lleva a cabo la primera investigación sobre distribución del ingreso en el país, con base en la primera encuesta sobre dicho tema (Soto, 2006, iv). Para Trejos se trata del primer estudio sobre desigualdad en el país (1976, xi). Dicho

estudio es asiento para que en 1976 se inicie con la aplicación de las Encuestas de Hogares de Propósitos Múltiples, hoy de nominada, Encuesta Nacional de Hogares. Así inicia el análisis metódico de la pobreza en el país.

En la década de los años ochenta la crisis económica representa una prueba y reto para la capacidad de la investigación económica sobre la pobreza. En dicho contexto, el IICE asume este reto de proveer información, herramientas conceptuales y metodológicas de análisis de la pobreza (Soto, 2006, v). Para este periodo, según Trejos, se cuenta con información estadística limitada (2006, xi), de tal manera que entre 1984-1986,

se incrementó la realización de las encuestas de hogares. Sin embargo, se presenta la limitante de que las mediciones sufren cambios metodológicos con el fin de mejorar las estimaciones de la pobreza, lo que trajo consigo el problema de la comparación de los datos. A pesar de estos avances, para Mayela Cubillo desde esta década lo que ella domina el paradigma universalista o residual, el cual, para ella, está representado por Juan Diego Trejos, así como por Víctor Hugo Céspedes y Ronulfo Jiménez de la Academia de Centro América (120).

Si bien, hay una mejoría en la información estadística, para Pablo Slon y Edwin Zúñiga

	Tendencia	Descripción	Enfoque	Explicación
1	Concepto material	Pobreza en tanto carencia o falta de recursos	Necesidad	Carencia de bienes y servicios, valoración de estar bien, carencia de algo para la satisfacción
			Patrón de privación	Cierta clase de necesidad, no toda necesidad es equivalente a pobreza, una variable temporal Gravedad de las privaciones sufridas y prolongado en el tiempo Red de privaciones, constelación de problemas (BID)
			Limitación de recursos	Carencia de recursos, recursos monetarios para satisfacer necesidades
2	Situación socioeconómica	Nivel de ingreso	2.4. Nivel de vida	Sin ingresos, vivir con menos que los demás, mínimo decente, inseguridad para alcanzar el nivel mínimo
			2.5. Desigualdad	Situación de desventaja con respecto a otros en la sociedad, distancia económica.
			2.6. Posición económica	Una "clase" de persona como un grupo identificado en relación con la posición económica en la sociedad
3	Condiciones sociales	Aspectos sociales o cualitativos	3.7. Clases sociales	Condiciones sociales de los pobres, posición socioeconómica, estatus y roles sociales
			3.8. Dependencia	Pobres como aquellos que reciben beneficios debido a su carencia de medios
			3.9. Carencias de seguridad básica/Vulnerabilidad	Puede verse como vulnerabilidad ante los riesgos sociales
			3.10. Carencia de titulares	Seguridad, falta de derechos (Drèze, Sen)
			3.11. Exclusión	Naturaleza multidimensional de la pobreza que expulsa del sistema
4	Moral	Juicio moral	4.12.	Condiciones morales inaceptables, por ejemplo, Pichard, Cortina.

todavía existen deficiencias, ya que en el país no se cuenta con datos longitudinales sobre la medición de la pobreza (cfr. con Viales, 2009), por lo que usan un método que permite construir con datos de corte transversal en un conjunto de panel (2006).

Además, según Soto y Trejos, en la década de los años noventas se produce un nuevo avance, ya

se diversifican las concepciones y las maneras de medir la pobreza. La pobreza se estudia desde varios contextos, a la vez que se identifican sus determinantes desde diversos enfoques teóricos, por ejemplo, línea de pobreza, necesidades básicas insatisfechas, método integrado y pobreza-capital humano (2006, VI). De tal manera que para Trejos en esta década hubo un progreso en la investigación en pobreza (2006, xii).

Si bien existe una ampliación de los enfoques, no obstante, la investigación sobre la pobreza en el IICE, se concentra en unos pocos autores como se muestra en el libro editado Juan Diego Trejos La pobreza en Costa Rica. Estudios del Instituto de Investigaciones en Ciencias Económicas (2006), en el que recoge los estudios de las décadas de los años noventa y dos mil, en dos tomos4. El primero recopila los textos que abordan los temas de los conceptos y los enfoques de la pobreza, los estudios sobre la magnitud y características de la pobreza. El segundo tomo recoge textos que estudian la pobreza desde distintos contextos, así como grupos de población que se ven afectados por la pobreza. También, dicho tomo tiene un apartado que acopia una serie de artículos que consideran las políticas públicas y sociales del combate a la pobreza para hacer efectiva su reducción. El libro concluye con una metodología para salir de la pobreza.

En esta misma línea de avance de los estudios sobre la pobreza, Mayela Cubillo, establece que el año 2002 marca un momento importante, el que rompe con los paradigmas anteriores, ya que la Universidad de Costa Rica nombra una comisión que realiza un estudio sobre la pobreza el que incluye los temas de gobernabilidad y gestión pública en el escrutinio de la pobreza (120).

Además, la investigación estadística se complementa con los estudios históricos sobre la pobreza, ya que el año 2002, el Centro de Investigaciones Históricas de América Central (UCR) crea el programa de investigación "Historia Económica y Social, en el que se abordó el estudio histórico de la pobreza en el país desde 1830 hasta 1950", desde varias facetas como las percepciones y representaciones sociales, las formas mendicantes y filantrópicas, las luchas sociales, la vivienda, perfiles socio-económicos, costo y condiciones de vida (119). Este mismo instituto, en el año 2014, publica una historia económica de Costa Rica, cuyos autores son Jorge León, Justo Aguilar, Manuel Chacón, Gertrud Peters, Antonio Jara y María Lourdes Villalobos, intitulado Crecimiento y las políticas económicas (Tomo I), de la Colección Historia Económica de Costa Rica en el Siglo XX. El texto hace un recorrido histórico por la economía de Costa Rica, analiza la situación económica del país, las políticas que facilitan ese crecimiento, y las que los desestimulan. Igualmente, escruta las políticas de empleo, financiamiento, inflación, entre otras, junto que el asunto de la

pobreza. El texto interesa para la investigación porque ofrece un contexto general para el análisis de las trayectorias económicas, las respuestas al desarrollo y el crecimiento económico, así como las salidas exitosas de la pobreza.

Asimismo, aparecen otras instituciones que realizan estudios sobre pobreza, por ejemplo, el SIPO del Instituto Nacional de Ayuda Mixta (IMAS), el Estado de la Nación del Consejo Nacional de Rectores (CONARE), el Atlas del Desarrollo de Programa del PNUD. A partir del año 2010 continua con la diversificación de los enfoques, más allá de las maneras de medirla; también se plantean nuevas salidas.

Existen muchos datos sobre la pobreza en Costa Rica, esta área de investigación es la dominante en el país, lo cual se refleja en las publicaciones, por lo que en este artículo no se hará referencia a dicha información. Ahora, cabe mencionar que dichos datos indican la magnitud de la pobreza, permiten contar con datos precisos para la toma de decisiones y la intervención, así como para determinar las políticas sociales y económicas que inciden en la pobreza. Por otra parte, muestran o sirven para construir los mapas de la pobreza, para saber dónde están ubicados geográficamente los pobres y quiénes son. Algunos estudios señalan cuál ha sido su evolución histórica. Sin embargo, como se indicó en la introducción, aquí interesa resaltar las causas, los obstáculos y las salidas a la pobreza. Lo preocupante, es que a pesar de contar con gran riqueza de datos, estudios, diagnósticos y propuestas, el país no ha podido disminuir la pobreza, mucho menos acabar con ella.

En relación con el tipo de estudios realizados, en 1995, una investigación del CEPAL-CLADES identificó cuatro ejes centrales en las investigaciones sobre la pobreza en Costa Rica, a saber: (a) los costos sociales del ajuste, el gasto social y las reformas a la seguridad social. (b) El aumento de la pobreza, con estudios concretos y focalizados para su disminución. (c) Empleo y desempleo. (d) Por último, el desempeño de los servicios sociales en el contexto de la crisis y el ajuste de las propuestas de descentralización. Según Cubillo, en este último eje, los esfuerzos de los analistas fueron aislados, con diseños tímidos sobre aspectos micro del régimen municipal, sin ninguna factibilidad, ya que no existe voluntad política para la descentralización.

Para el trabajo que presentamos se identifican los siguientes ejes temáticos de los estudios sobre la pobreza.

- El análisis de los enfoques y los conceptos de pobreza; así como los métodos para medirla.
- Una serie de trabajos orientados a la medición de la pobreza para conocer su magnitud y sus aspectos cualitativos, lo que lleva a la elaboración de mapas cantonales de la pobreza, así como a series temporales de datos, las causas y las características de la pobreza.
- Estudios relacionados con el uso del gasto público y las políticas tributarias para el desarrollo humano, la equidad

social y la eficacia; también los asociados a las políticas públicas y los programas para aminorar la pobreza.

- Una tendencia a analizar los diferentes contextos y los grupos de población que se ven afectados por la pobreza.
- Análisis de los posibles impactos de la pobreza a partir de la inserción en el mercado mundial, la globalización y la participación en organizaciones del comercio mundial.
- Una serie de trabajos que enfocan la pobreza desde las perspectivas de la ciudadanía, derechos humanos, la gobernabilidad, la seguridad y la democracia para observar si con la pobreza, la exclusión y la desigualdad se dan oportunidades para desarrollar estas capacidades. Cabe incluir en este grupo el tema de la gobernabilidad y la inseguridad.
- Por otra parte, los textos consultados, muestran una tendencia a identificar y analizar las posibles salidas a la pobreza, así como los obstáculos que se prestan para tal propósito.
- También, se cuenta con los análisis históricos de la pobreza.

Bibliografía

Ansorena, C. (ed.) (2007). *Restricciones institucionales al desarrollo en Costa Rica*. San José: C. Ansorena.

Carvajal, Á. (2010) El análisis filosófico de la noción de pobreza, en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Vol. *48* (77-84)123,124).

Chacón, F. (2015) Observatorio del Desarrollo (ODD), Universidad de Costa Rica; (2015) Índice de Progreso Social, San José, C.R.: ODD. Versión electrónica-Internet: http://odd.ucr.ac.cr/sites/default/files/indicadores_internacionales_de_desarrollo/2015/application/pdf/serie_iid_02_ips.pdf.

Collins, D. *et al* (2011) *Las finanzas de los pobres*. Barcelona: Debate.

Cubillo, M. (2011) Reflexiones críticas sobre los estudios de pobreza en Costa Rica, en *Revista Nacional de administración, 1* (2) 111,124.

Dieterlen, P. (2003) *La pobreza un estudio filosófico.* México: Fondo e Cultura Económica.

Gamboa, I. (2009-2010) La pobreza como desolación: vivencias y representaciones en mujeres y hombres rurales, en *Revista Anuario de Estudios Centroamericanos. 35-36*.

Herrero, F. *et. al.* (2006) *Pobreza: el talón de Aquiles del desarrollo costarricense*. San José: Procesos.

Programa del Estado de la Nación en Desarrollo Sostenible (PEN). (2015) *Vigésimo Informe del Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible*, San José: autor.

_____ (2004) *Duodécimo Informe del Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible*, San José: autor.

_____ (2003) *Undécimo Informe del Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible*, San José: autor.

_____2002) Decimo Informe del Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible, San José: autor.

Instituto Interamericano de Derechos Humanos (2008). *Políticas públicas regionales sobre la reducción de la pobreza, en Centroamérica y su incidencia en el pleno disfrute de los derechos humanos*, San José: autor.

Instituto Mixto de Ayuda Social (IMAS). (2011) *Plan estratégico Institucional 2011-2014*. San José: autor.

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC). (2015) *Encuesta Nacional de Hogares*. San José. Versión electrónica-Internet: http://www.inec.go.cr/wwwisis/documentos/INEC/ENAHO/ENAHO_2015/ENAHO_2015.pdf.

_____(2011) *Encuesta Nacional de Hogares de Propósitos Múltiples, 2011. San José*, C. R.: INEC.

Jornada anual de la Academia de Centroamérica.(2006) *Pobreza en Costa Rica*, San José: autor.

León, J. *et. al* (2014) *Crecimiento y las políticas económicas* (Tomo I, Colección Historia Económica de Costa Rica en el Siglo XX). San José: EUCR.

Mesalles, L. y Céspedes, O. (2007) *Reformas para el crecimiento económico de Costa Rica*. San José: Academia de Centroamérica.

Ministerio de Planificación Nacional y Política Económica (MIDEPLAN) (2013) *Costa Rica. Índice de Desarrollo Social* (IDS), 2013. San José: autor.
Montero, S. (2003) *La estrategia de lucha contra la pobreza en Costa Rica: institucionalidad, financiamiento, políticas y programas*. Santiago: CEPAL.
Nussbaum, M. (2000/2002) *Las mujeres y el desarrollo humano*, Barcelona: Herder.
Ulate, A. *et. al.*(2012) Índice de Competitividad Cantonal, San José, C.R.: ODD. Versión electrónica-Internet: http://www.odd.ucr.ac.cr/sites/default/files/icc/icc-odd-2012.pdf-
Olabarría, M. (2005). *Pobreza, crecimiento económico y político social*. Santiago: Universitaria S.A.
Pick, S. y Sirkin, J. (2011) *Pobreza. Cómo romper el ciclo a partir del desarrollo humano*, México: Limusa.
Pogge, T. (2002). *La pobreza y los derechos humanos*. Barcelona: Paidós,
2005.
Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo Humano (PNUD) y Universidad de Costa Rica (UCR). (2007) *Atlas del desarrollo humano cantonal de Costa Rica 2011*. San José: autor.
Trejos, J. D. (2006) *La pobreza en Costa Rica* (Estudios del Instituto de Investigaciones en Ciencias Económicas. Tomo I) San José: EUCR/ IICE.
Sáenz, M. (2009) Algunos aportes para la construcción de una psicología de la liberación en Costa Rica: sobre pobreza, desarrollo humano y ética, en *Revista Costarricense de Psicología*, *28* (41-42) 101-119.
Sen, A. (1999). *Desarrollo y libertad, Barcelona*: Planeta, 2000.
_____(1995). Nuevo examen de la desigualdad, Madrid: Alianza, 2004.
_____(1993 *La calidad de vida,* México: Fondo de Cultura Económica.
_____(1987) *Sobre ética y economía*, Madrid: Alianza.
_____(1973) *La desigualdad económica*; México: Fondo de Cultura Económica.
Slon, P. y Zúñiga, E. (2006) Dinámica de la pobreza en Costa Rica: datos de panel a partir de cortes transversales, en *Revista de la CEPAL*, Santiago, *8*, (1) 179-193.
Spicker, P., Álvarez, S. y Gorden, D. (2009) *Pobreza. Un glosario internacional*. Buenos Aires: CLACSO.
Verdena, F. (2007) *La pobreza en Perú. Un análisis de sus causas y las políticas para enfrentarla*. Lima: CLACSO/IEP.
Viales, R. (2009) *Pobreza e historia en Costa Rica*, San José: EUCR.

[1] En detalle: **(a) La cultura de la pobreza:** los pobres tienen valores, aspiraciones y características distintas de las del resto de la sociedad y cultura dominantes. Esas características les inhiben su desenvolvimiento en la sociedad y producen comportamientos que les mantienen en la pobreza. La pobreza es transmitida de una generación a otra a través de la socialización de los jóvenes. Ahora, no está claro si los factores asociados con la cultura de la pobreza son las causas de la pobreza o el resultado de circunstancias objetivas enfrentadas por los pobres. **(b) El estructural**: de la pobreza es el resultado de las estructuras económicas y sociales, puede ser una situación derivada de la estructura social. Schiller (1973) citado por Trejos (2010) agrupa las causas estructurales de la pobreza en tres categorías: a) factores demográficos b) factores relacionados con el mercado de trabajo c) factores institucionales. **(c) La demanda agregada:** de acuerdo con Hamilton (1968:77) citado por Trejos (2010) este enfoque está basado en dos hipótesis. La primera es que la pobreza puede ser causada por carencia de demanda agregada. La segunda que la pobreza genera estructuralmente puede ser de mayor o menos magnitud dependiendo de la situación económica general de la economía. Este enfoque es útil para estudiar la evolución de la incidencia de la pobreza a través del tiempo, con referencia a movimientos en los principales agregados macroeconómicos. **(d) El sistema de derechos:** Amartya Sen ha propuesto un esquema teórico alternativo basado en el concepto "Sistema de Derechos". Cada sistema económico y político produce un conjunto de relaciones de derechos que determinan lo que cada individuo puede tener. En tal contexto, la pobreza puede ser explicada en términos de la carencia de derechos. Sen indica que el conjunto de derechos de una economía de mercado, las variables que determinan el conjunto de derechos de u individuo puede ser agrupadas en un vector de pertenencias y un sistema de derechos de intercambio.

[2] En específico: "(1) Activos de los pobres: una variante de la teorìa del capital humano, popularizada por Becker (1964) y que se ha extendido a la noción de capital social; (2) Reconocimiento de derechos (o titularidades) y capacidades de A. Sen; (3) Exclusión social, difundida por la OIT, que puede verse como la contraparte tanto del enfoque de activos (falta de activos) como el de derechos (falta de reconocimiento de derechos); y, el (4) estructural, que considera la pobreza como derivada de la estructura social de la economía, y en el que se inscriben los estudios sobre el impacto del ajuste y las reformas liberales sobre la pobreza"(2007, 22).

[3] En relación con la relación pobreza y desigualdad, el número 258, de la revista *Nueva Sociedad*, se publicaron dos artículos que analizan la relación entre ambos términos, y revisan las mediciones de la desigualdad. El artículo de Karl Dieter Hoffmann, *Pobreza y desigualdad: la necesidad de un enfoque multidimensional* y el de Pierre Salama *¿Se redujo la desigualdad en América Latina?* El primero afirma que las cifras de pobreza se han reducido efectivamente, pero que esa reducción es menor que lo que indican las estadísticas oficiales. Esto porque se usa un concepto restringido de *pobreza*, si se usa otro que incluya otras variables los datos varían, es el caso del enfoque multidimensional. Aún así, se sigue manteniendo una disminución de la pobreza, pero las cifras son menores. Por otra parte, indica que la desigualdad se mide por encuestas de hogares o el índice Gini, y en este sentido el quintil más alto no reporta todos los ingresos, si se considerara otra media como los ingresos fiscales, los datos serían distintos, y se vería que la desigualdad es mayor que los datos de las estadísticas. El segundo, presenta un enfoque semejante al anterior, el coeficiente Gini no mide con exactitud la desigualdad, por la misma razón apuntada, si el estudio fuera por las fuentes fiscales y no solo las declaraciones de ingresos, los resultados resultan menos optimistas. Para este autor más bien ha aumentado la desigualdad.

[4] En estos tomos, 11 artículos corresponden al periodo entre 1992-2000 y del 2000 al 2008.

Roberto Castillo Rojas

La posibilidad de una estética fundad en la noción de aura de Walter Benjamin

> *"Insistió contemplar todos los objetos tan de cerca como le fuera posible, hasta que se volvieran ajenos y como ajenos entregaran su secreto. No se libró de la falta de aquiescencia. Se quitó una vida que el mundo quería negarle desde que comenzó a pensar"* -Adorno *Sobre Benjamin-*

Resumen: *El objeto del presente trabajo es explorar la posibilidad de una estética marxista en Benjamin fundada en la noción de aura. Se concentra el esfuerzo precedente en un análisis de dicha noción en el opúsculo del autor titulado: La obra de arte en la época de su productibilidad técnica de 1936. Se demuestra la imprecisión en la definición y uso de dicha noción para acercarse a distintos géneros artísticos, como las artes audio-visuales y las fotográficas y cinematográficas. Dicha noción se cruza con las siguientes familias de nociones: valor de culto, valor exhibitio, autenticidad, estética de la guerra.*

Palabras claves: *Benjamin, valor, autenticidad, estética.*

Abstract*: The object of the present work is to explore the possibility of a Marxist aesthetic in Benjamin based on the notion of aura. The preceding effort is concentrated in an analysis of this notion in the author's pamphlet titled: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction of 1936. It shows the imprecision in the definition and use of this notion to approach different artistic genres , Such as audio-visual and photographic and cinematographic arts. This notion is crossed with the following families of notions: cult value, exhibit value, authenticity, aesthetics of war.*

Keywords: *Benjamin, value, authenticity, aesthetics*

Pensador inclasificable, que se niega a encimar lo real desde modelo filosófico alguno, que se atreve a interrogar lo real desde lo concreto mismo. Si cabe hablar de originalidad en Benjamin podría encontrarse en esa necesidad de pensar las cosas mismas, sin esquemas teóricos enojosos. Su escritura clara en algunos momentos y obscura en otros, pareciera que intentase encontrar el secreto de los problemas abordados, cual fenomenólogo, al dejar que las cosas hablen por sí mismas. Tal como nos dice Adorno en la cita anterior, va a las cosas mismas, y desde esa cercanía intenta destilar el magma de lo real. Sin embargo, su lenguaje filosófico carece de coherencia y precisión en la definición de algunas nociones centrales de su pensamiento. Intento en este pequeño trabajo ocuparme de uno de sus conceptos más celebrados y citados en el pensamiento occidental, hablo de "aura". Hoy en día encontramos numerosos ensayos, conferencias donde se cita tal noción, pero la ambigüedad que acompaña su definición hace que adquiera en sus intérpretes sentidos diversos y hasta opuestos entre sí. Empero, el origen de tal explosión semiótica hemos de

encontrarla en su formulación originaria, es decir en Benjamin mismo.

Nace Walter Benjamin en 1892 en Berlín, hijo de una familia acomodada judía-alemana, su padre era un próspero subastador de arte que había hecho también inversiones inmobiliarias. Vive en una época caótica, en una Europa desgarrada por las dos Grandes Guerras, en la Primera con apenas 22 años finge enfermedad para evitar asistir, no por cobardía sino por el convencimiento de que toda Guerra refleja la ambición humana de dominio y destrucción. Inquieto en cuestiones de amores casa con Dora Pollack de cuyo matrimonio le nace un niño, Stefan Rafael. Pero aguijoneado constantemente por las fechas de Cupido, las historias de amor se suceden incesantemente, y acaba por divorciar. En 1919, Benjamin obtuvo su doctorado con la tesis titulada, El *concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán.* Alcanzó la mención *cum laude.*Su tesis doctoral no le permite obtener un puesto docente en la Universidad, la razón su tema, el romanticismo alemán es un tema que se coloca en el intersticio entre lo filológico y filosófico. Sin embargo prepara su tesis de habilitación docente para la universidad de Frankfurt: *El origen del drama barroco alemán*, sin embargo, el tribunal calificador no la aprueba y no consigue el puesto de profesor universitario. Este hecho le proporciona libertad necesaria para convertirse en un viajero constante por Europa. Colabora en varias revistas literarias y periódicos, traduce Baudelaire, y a Proust. Paris se convierte en la ciudad que le va inspirar su obra inconclusa "Galerías", porque París a sus ojos se convierte en una especie de biblioteca, donde su calles, galerías, escaparates son signos cifrados, cuya cifra intenta descubrir. Las ciudades son cúmulos de imágenes, que tienen su propio lenguaje alegórico. Lo extraño de dicha obra, la cual Benjamin apreció demasiado, tanto que atravesó a pie largos caminos para huir de la persecución nazi, cargándola como su más apreciado tesoro; pero, esta no es más que una amalgama de citas fragmentarias, donde el hilo de Ariadna se pierde constantemente.

Benjamin viaja y finalmente permanece en Paris, obligado por el ascenso Nazi, sin embargo obligado por la entrada de Hitler en Francia, en junio de 1940, deja París a su pesar, se traslada a la ciudad de Lourdes. Horkheimer y Adorno le consiguen una visa para los Estados Unidos. La única manera de escapar del nazismo es a través de España, y emprende su huida del nazismo, pero al llegar a Port –Bou parece que un funcionario aduanero le dice que no puede entrar a España, y que va a ser entregado a la Gestapo. La noche del 26 de septiembre de 1940 se quita la vida con una sobredosis de morfina. ¿Por qué se quita la vida? La respuesta resta un misterio, hecho que aún hoy en día algunos investigadores ponen en duda, atribuyendo su muerte a un complot de

agentes nazis. Hay antecedentes en la vida de Benjamin que refuerzan los argumentos a favor del suicidio; ya había hablado del suicidio y en 1914 varios de sus amigos se habían quitado la vida para evitar así asistir a la masacre, provocada por la irracionalidad humana, donde la técnica, en la guerra, lejos de los fines propiamente humanos; "En lugar de canalizar los ríos, dirige la corriente humana a los lechos de sus trincheras" (Discursos Interrumpidos I p. 52).

En lo que se refiere a nuestro tema, el aura como noción estética, nos atendremos a su ensayo publicado en 1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Si prestamos atención a los propósitos expuestos por el mismo Benjamin en el prólogo de dicho ensayo, su intención es elaborar una estética marxista y alejarse de la estética decimonónica, que se mueve en el terreno de lo artístico con términos como "creatividad", "genialidad", "valor imperecedero" y "misterio", utilizados, según él, por el fascismo y los regímenes totalitarios como formas de ocultamiento de las relaciones de propiedad de explotación, principalmente dentro de la cultura de masas, la forma que la producción artística adquiere en los modelos políticos ideológicos fascistas, donde su parafernalia oculta hábilmente, la destrucción y la muerte, lleva a Benjamin a proponer nociones teóricas enraizadas en el materialismo histórico. Las nuevas nociones propuestas: "Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte" (Benjamin: 2015: 27). Es así como nace la noción central que le sirve a para abordar el análisis de los temas en su pequeño ensayo citado anteriormente, es la del *aura.* Ciertamente el pensamiento de Benjamin está más cerca de una estética de lo concreto e histórico que de una estética transcendental y objetiva a lo Platón. Sin embargo, el aura se transforma en una noción tan ambigua que adquiere un carácter *quasi* místico, muy alejada de la intención de formular conceptos estéticos histórico- científicos, dentro de la teoría marxista. Esto es lo que intentaremos demostrar en esta breve reflexión cercana al texto mismo.

La estética de Benjamin constituye de alguna manera, un esfuerzo para salvar al objeto estético moderno de la destrucción que le había infligido las Vanguardias de finales del siglo XIX y principios de siglo XX, no obstante la reconstrucción del objeto estético lo lleva a descubrir la nota predominante objetiva del arte, el aura. Tal "descubrimiento" lo lleva a obsesionarse con dicha noción y desde entonces le va a servir de "comodín teórico", tal como la denomina Agustín Berti. (Berti, A. 2015: 105). Dentro del mismo pensamiento benjamiano, el aura se constituye en un culto nostálgico de los orígenes históricos de la obra de arte; es la forma auténtica de la obra, que resiste toda

copia técnica de la misma, es el elemento que permite distinguir el verdadero arte de su degradación en lo político y en la cultura de masas. Y si hablamos de las distintas apropiaciones del término en su recepción por innumerables autores de la estética, nos perderíamos en un laberinto infinito de ambigüedad, sin salida alguna. No ingresaremos en ese laberinto.

En primer término y si nos acercamos a las primeras definiciones de aura que aparecen en el opúsculo de 1939, nos resultan enigmáticas y vagas. Veamos, en el apartado III del ensayo, del que nos ocupamos, nos dice sobre la obra de arte: "Incluso en la más perfecta de las reproducciones, 'una' cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra."(Benjamin, W. 2015: 28). Hay una suerte de permanencia de la obra como ser único que ha atravesado todos los avatares de su existencia: los cambios en su 'estructura' física debido al tiempo y las 'cambiantes condiciones de propiedad' (ídem: 28). El aquí y ahora de la obra de arte es su tradición, ¿es decir que el momento histórico de la creación del objeto artístico, lo acompaña siempre, está inscrito en su existencia concreta y esto constituye su autenticidad? Esa presencia es concebida por Benjamin, como manifestación de lo espiritual mismo; por esto su pretensión de entregarnos una estética marxista, está abocada al fracaso, pues formula definiciones cada vez más obscuras de lo que podría ser el aura. De aquí que podríamos decir que el aura es inmanente al objeto artístico auténtico. Benjamin se acerca aquí al objetivismo estético, considera que el objeto estético recoge en sí la tradición el momento aurático de su origen. Si bien es cierto que el aura debería nacer en la relación del sujeto espectador y la obra como tal, lo que sucede en Benjamin es que el aura es una presencia que irradia desde el objeto y, por lo tanto, su contraparte, el sujeto ha de tener, entonces, la capacidad de captarla. Sin embargo, Benjamin olvida al sujeto estético, al menos no desarrolla teoría de la recepción alguna, lo que le da licencia para ir al encuentro de ese halo aurático que se localiza en el objeto mismo. Supone que el sujeto que contempla la obra de arte, tiene la capacidad de captarla, y esto a pesar de que la tradición que le dio origen esté lejana. ¿Cómo el sujeto contemporáneo que contempla por ejemplo, El Partenón se acerca a ese momento histórico de su construcción, "lejano-cercano" en el decir de Benjamin? Entonces, el aura del objeto estético contiene esa lejanía en su mera presencia y el sujeto sea cual fuere se época tiene la capacidad de percibir ese halo que lo lleva a reconocer la autenticidad de ese objeto contemplado. La dimensión histórico social del sujeto entonces no juega ningún papel en el fenómeno de la recepción. ¿Existe un sujeto estético

imperecedero, capaz de gozar del arte más allá de su dimensión histórica?

Lo anterior plantea un problema complejo, el mismo Marx en su Introducción a La crítica sobre la economía política, escrita en 1857 y suprimida para la edición de 1859[1], nos dice, cuando nos habla del arte griego y de las condiciones históricas en las que nace: "Pero la dificultad no está en entender que el arte y el epos griego están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad está representada por el hecho de que ellos siguen suscitando en nosotros un goce estético y constituyen, en un cierto aspecto, una norma y un modelo inalcanzable" (Marx K. y Engels F., 1969, Escritos sobre arte. Barcelona. Península: 45). La obra de arte, no importa su lejanía temporal, continúa ejerciendo una fascinación en el ser humano contemporáneo. ¿Cuál es la razón de ese placer estético que se alza sobre las barreras histórico-sociales? ¿Existe un ser humano universal, tal como lo suponía Immanuel Kant? ¿El objeto artístico posee valores objetivos permanentes a través del tiempo? En el fondo no existe una respuesta clara de Marx a este dilema que aparenta atentar contra la concepción histórica marxista. Empero, de seguro su solución no depende de elementos eternos inmanentes en el objeto estético, ni a un sujeto universal ahistórico. La solución a tal dilema puede venir desde el momento que el ser humano es considerado como un ser social e histórico, donde la sensibilidad subjetiva, o la capacidad de los sentidos de apreciar, lo que Kant llamaba "facultad del gusto". Dice Marx: "El objeto artístico –y, del mismo modo, cualquier otro producto- crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción produce, por ello, no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto" (Marx K. y Engels F. 1969: 53)[2]. La producción artística crea, por decirlo así el gusto por dicha producción, apreciamos a Picasso, puesto este nos ha educado a apreciar su arte, no por un supuesto gusto estético que nos permitiría apreciar y distinguir el arte auténtico del que no lo es, de modo que tal gusto subjetivo a priori, distinguiría el "verdadero" artista del que no lo es, la obra auténtica, de la que no lo es. Esta facultad habría que suponerla en Benjamin, puesto, tal como lo hemos sostenido más arriba, el aura, no es más que la permanencia de la tradición encarnada en el objeto mismo y, el sujeto en consecuencia, posee la facultad de encontrar ese valor objetivo adherido mágicamente al objeto estético.

Es por esto que Benjamin al definir el aura, estaría separándose de su intenciones primeras, es decir construir una estética marxista. Pues, el aura, máxima categoría objetiva del arte, sirve para determinar, tal como ya se dijo, tanto la autenticidad de la obra de arte como su

degradación histórica; fundamentalmente en la época técnica y de cultura de masas. En definitiva es, por decirlo así, lo esencial, inmanente, donde lo aurático es aquello que permite la experiencia auténtica estética. Dicho de manera clara: no podría haber experiencia artística si el aura no existiese ahí en el objeto mismo, ella es el principio generarador de toda experiencia estética posible.

Benjamin nos dice: "La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico" (Benjamin, 2015: 29). Es lo más puro que se conserva en las obras de arte verdaderas, lo que permanece a través del tiempo, "su permanencia material" y su ser "testimonio histórico". ¿Qué es lo que queda de aquella concepción histórica de mundo que dio origen a la Venus de Milo? ¿La materialidad de la estatua la guarda para siempre, como una huella indeleble? ¿Cómo el mármol conserva en sus pliegues una tradición muerta hace miles de años? Podríamos responder que la concepción de mundo hizo nacer una Venus que encarna las creencias religiosas y mágicas del pueblo griego, que el mármol es reflejo objetivado de creencias, de tradiciones y de adoración; sin embargo, hemos de reconocer que esa subjetividad desapareció en la noche de los tiempos y difícilmente se transmuta en quintaesencia para penetrar la materialidad de la estatua, para que esta sigua emanando esa tradición como halo misterioso, poderoso y encarnado en la cosa como tal. Lo que podemos reconocer es que la obra es hija de su tiempo y que las formas del mármol fueron concebidas dentro de eso marco de concepción de mundo histórico, de manera que la convierte en objeto único e irrepetible. Pero de aquí a hablar de una quintaesencia del objeto mismo convierte la filosofía en poesía, en lenguaje bello pero totalmente impreciso y ambiguo.

En las páginas siguientes nuestro autor no hace otra cosa que obscurecer aún más su noción de aura. Encontramos que refuerza su primera definición cuando vincula aura con tradición. El aura nos dice, se marchita en la época de su reproducción técnica pues *"La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición"* (En cursiva el original) (Benjamin, 2015: 30). Es decir el aura como tradición, de la cual hemos hablado anteriormente, desaparece o se "marchita" en su reproducción masiva. Esta una pone la copia frente al "receptor en su situación singular" (Benjamin, 2015: 30). La reproducción masiva lleva la obra a la situación singular de cada receptor, parece que tal cosa deriva en la evaporación del aura. Esta evaporación es inevitable y ni siquiera la reproducción más perfecta puede evitarlo.

En el apartado IV nos aporta Benjamin otra definición de aura que no nos aclara en nada las

ofrecidas anteriormente y refuerza lo ya dicho: "¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre el que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esa rama." (Benjamin, 2015: 31). Con la referencia de "entretejido de espacio y tiempo" parece que hace alusión a la particularidad material de la obra de arte y el tiempo de la tradición, cercanía, la primera y lejanía la segunda. La imagen poética de la montaña y la rama, parece que refuerza la concepción del aura como la presencia en la obra de arte de un momento privilegiado, el momento de su nacimiento en la densidad histórica de una tradición. Así la decadencia actual del aura se debe nos dice el autor, al "...surgimiento de las masas" (Benjamin, 2015: 31). Hay una demanda de "Acercarse a las cosas" y este acercamiento es para él, primariamente un "...ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo" (Ibidem). La avidez de la masa es el de apoderarse del objeto, de acercarse lo que las lleva a consumirlas en imagen y en reproducción, el aura como cercanía se pierde. Todo sigue apuntando a un objeto o suceso auténtico y su reproducción masiva degradada.

El surgimiento de la fotografía y del cine como arte pone a Benjamin en el corazón mismo de la época técnica contemporánea. ¿Cómo concebir el aura en el arte cuya esencia misma es la reproductibilidad? Objeto singular, valor eterno no tienen ya ningún sentido. "De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica" (Benjamin, 2015: 34). La autenticidad del arte se trastoca dentro de la reproducción masiva, también su función social, por esto nos propone el autor, la fundamentación del aura en el ritual debe encontrarse en otra *praxis,* en la política. ¿Dónde entonces debe encontrarse lo aurático de la obra de arte contemporánea, la obra de arte cuya naturaleza es la misma reproducción técnica. El criterio de distinción de lo auténtico e inauténtico en la obra de arte pasa del valor de culto, del ritual al de la *praxis* política. Merece la pena explorar esta profunda transformación del arte y los medios de su producción de acuerdo a Benjamin.

La historia del arte según Benjamin se ha desenvuelto en la disputa entre dos polos al interior de la misma obra de arte, lo que llama el valor de culto y el valor exhibitivo. El ritual, el valor de culto está, como ya se dijo al origen de la obra de arte, las figuras mágicas rituales del arte rupestre, las deidades que esculpen las diversas culturas prehistóricas e históricas, tienen un valor de culto y mágico. Los bisontes,

ciervos que aparecen en las cavernas de Altamira, Lescaux, obedecen a rituales mágicos, la imagen asegura su posesión. La Afrodita obedece al culto a la divinidad femenina, a la representación de la fuerza creadora de la vida y la naturaleza; el Partenón alberga a Palas Atenea, diosa de la razón. Algunas imágenes de lo sagrado aparecen a los ojos de los sacerdotes y ocultas a los ojos del pueblo, tener el derecho a mirarla otorga el derecho a gobernar, la negación de la mirada, conduce a la subyugación. Hoy la obra de arte nace para ser exhibida, este es su origen técnico y el polo opuesto del valor de culto. El cine se coloca en el polo opuesto al valor de culto, nace para la exhibición, adquiere su pleno sentido en la exhibición masiva; sin embargo, el derecho adquirido por las masas de mirar directamente la obra de arte, no acarrea su libertad político-social.

La técnica libera al ser humano del poder de la naturaleza, esa distancia se entiende como juego, el juego implica liberarse, aunque las más de las veces, en imaginación de las leyes de la naturaleza. Cierto que la obra nace de ese vínculo entre el juego y la imaginación, donde la obra es un imaginario que envuelve lo onírico y el juego[3]. La primera técnica[4] "...involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible."(Benjamin, 2015: 37). En la segunda la máquina ejerce su poder frente a lo humano, el ser humano está al servicio de la máquina su voluntad le está encadenada. Hay una cierta autonomía del conjunto de aparatos, cuyas leyes deben ser conocidas y obedecidas. Empero, dicha servidumbre solo podrá ser sustituida cuando "...la constitución de lo humano se haya adoptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica" (Benjamin, 2015: 39). ¿Cómo la fotografía y el cine, en la segunda técnica, pueden imponerse a esta y alcanzar la categoría de arte? ¿Qué papel juega el aura para distinguir lo auténtico de lo que no lo sea? ¿Cómo se define aura en esta otra segunda dimensión técnica del arte?

"*Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea el valor ritual*" (Benjamin, 2015: 39). La fotografía inicia el proceso de abolición del aura como valor de culto y su modificación en política. Sin embargo, "...no sin ofrecer resistencia" (Idem), ciertamente, la fotografía en sus inicios, mediante el retrato, está aún está dominada por el valor de culto. La fotografía de los seres amados ausentes, de mis parientes lejanos se trastruecan en los dioses tutelares del hogar. El aura hace todavía un último llamado a través de la mirada del rostro del retrato. El valor exhibitivo de la fotografía inicia con el retiro del ser humano como centro de interés. Benjamin señala a Eugène Atget, fotógrafo francés (1857-1927), como uno de los responsables de esta mudanza. Al fotografiar

calles, edificios deshabitados obliga al público receptor a buscar un sentido, pues el aura de la mirada se le ha escatimado. Ese sentido "perdido" puede encontrarlo en las "leyendas al pie" de la imagen, pero esta ya nada tiene que ver con los títulos de la pintura. En el cine el camino hacia la comprensión de las imágenes "...aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes." (Idem: 40)

La imposibilidad de comprender la obra de arte, fotografía y cine, como objeto autónomo, como valor eterno, y desde el valor de culto, alimenta la discusión sobre si la fotografía es arte o no lo es. Pues, como se ha dicho la esencia tanto de la fotografía, como del cine es la reproductibilidad técnica, las imágenes pueden ser reproducidas hasta el infinito y esto es su naturaleza misma. ¿Dónde estará entonces la cifra que mida su autenticidad?

El aura permanece como cifra en la época del surgimiento de la segunda técnica y de la cultura de masas, su disolución es aparente. ¿Pero, entonces cómo debe entenderse el aura amenazada por la sociedad de masas que ha disociado la capacidad de fruición de la capacidad de crítica? ¿Continúa Benjamin entendiéndola como una cifra metafísica que entrega al arte su sello de autenticidad? Nuestra respuesta debe ser confrontada con las mutaciones de dicha noción dentro de la misma obra estudiada y confrontada con otros ensayos publicados bajo el título de "Discursos Interrumpidos I". Veamos, la obra de arte tiene un origen cultual, el dibujo del bisonte en el arte rupestre tiene el fin de apropiarse de lo real en un sentido mágico, pero en la representación del dios o la diosa, la representación de lo sagrado trae lo sagrado a lo profano, pero esa presencia es una lejanía *inaproximable,* la mirada que cae sobre ella presiente lo sagrado, sin asirlo plenamente. Sin embargo, la secularización de la imagen trae consigo la sustitución de lo sagrado *inaproximable* por "la singularidad empírica del artista o de su actividad artística..." (Benjamin. 1984. Discursos Interrumpidos I: 26-27). Es el artista, su actividad, lo que le confiere la autenticidad aurática a la obra de arte, no obstante su valor cultual es su sello de origen. Dice Benjamin: "...el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen." (ídem: 27). Así, la lejanía no es más que lo sagrado disfrazado de autenticidad. Lo cual significa el retorno al concepto metafísico del arte. A través de la actividad del artista el aura como lo sagrado, como lo auténtico deviene representación empírica; por lo cual cabe recalcar, entonces que la actividad artística deviene la capacidad humana de traer lo sagrado a presencia histórica. Sin embargo, es necesario decir que Benjamin también le da a este concepto una dimensión histórica, los valores históricos propios de la época que vio nacer la obra están

ahí presentes y le confieren su autenticidad. Pero tal como señalábamos más arriba, este valor histórico sigue ligado al culto mágico o religioso. En oposición al valor cultual de la obra se desarrolla el valor exhibitivo de la obra. Lo exhibitivo es propio de la producción artística de la modernidad, la obra se produce para ser exhibida y ser expuesta al juicio de los otros, a la mirada inquisitiva de los otros. Por eso lo exhibitivo dice relación con lo político-social, con el fenómeno de la recepción. La capacidad de reproducción de la obra de arte aniquila su valor cultual, y el rito de contemplación de la obra y su espectador. Sin embargo, el aura se muta en mirada: el espectador miraba y la obra de arte, por así decirlo, se la devuelve. Nos dice Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire: "Percibir el aura de un fenómeno [significa] investirlo de la capacidad de devolvernos la mirada". Hay por lo tanto algo mágico en el aura, derivado de vínculos antiguos que ahora se esfuman. "La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición." (Benjamin, 1984:23). La fotografía y el cine producen una fuerte desvinculación de la tradición. El cine es en sumo grado, responsable de este rompimiento de ataduras. Las grandes películas históricas llevan a esta aniquilación general a todos los personajes históricos. El cine sacrifica el valor de la tradición, el valor histórico por el espectáculo y la distracción. Le entrega a las masas la visión distorsionada de la tradición y la historia, le condena a vivir prisionera de su presente y sin criterio para juzgar.

Las estéticas que independizan el trabajo de la mano de su producto, haciéndolo más dependiente del instrumento técnico que del trabajo de la mano, tienen mayor problema en recuperar el aura. El arte suele perder su aura cuando es presa de una suerte de hedonismo superficial de la imagen, propiciado por las Vanguardias, más preocupadas por el efecto de la apariencia que de comunicar algo. "La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaban un boleto, un carrete de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos. Todo ello en un marco. Y se mostraba entonces al público: "¡Miren cómo basta un marco para hacer estallar al tiempo! El más pequeño trozo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura." (Benjamin, W. 2004:40)

¿En qué consiste el aura del cine? Para responder a dicha pregunta Benjamin realiza la comparación entre el actor de cine y el de teatro. El aura, tal como se deriva de las aproximaciones anteriores, resulta en ese momento histórico de la segunda técnica, como una especie de objeto o acontecimiento que nos "devuelve la mirada". Pareciese entonces, que esa realidad empírica que es la obra de arte cobrara vida y nos mirara desde su

exterioridad. Tal afirmación nos recuerda aquel verso de Antonio Machado: "El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve." (Machado, 1963: 329). La mirada que nos devuelve la obra de arte, le da vida y alma. Vida que ha nacido de esa relación entre el objeto creado y el creador. El objeto nace por una suerte de dominio que tiene el artista sobre el medio técnico o, conjunto de aparatos. Este dominio adquiere el nombre de "desempeño", nueva nota que caracteriza el aura en la era técnica. Cuando el actor de teatro se presenta ante el público su desempeño le permite "recuperar" el aura, pues él representa a otro, es decir al personaje en un momento determinada frente a un público, esa relación temporal e irrepetible es precisamente el retorno del aura. Sin embargo, con el actor de cine sucede otra cosa. "Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo." (Benjamin, 2015: 48). El actor de cine es casi un elemento de utilería, se presenta ante un sistema de aparatos que le impiden tener un desempeño "El intérprete de cine, cita Benjamin a Pirandello, se siente como en exilio. Exiliado no solo solamente de la escena sino incluso de su propia persona" (Idem)

El concepto de aura le va a servir a Benjamin para analizar el fenómeno del cine. "En definitiva, el actor de teatro se presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo"[5] (idem. p. 34). El actor de teatro alcanza su aura cuando se presenta ante la mirada del espectador, es creación efímera, la construye instante tras instante y luego se desvanece, trazos de su desempeño quedan tan solo en la memoria. El actor de teatro construye su desempeño, su aura frente al público, ese instante es precedido por innumerables ensayos previos, pero finalmente la obra de arte se desenvuelve en el tiempo y ahí finalmente, en ese encuentro actor-público nace el aura. No sucede lo mismo con el actor de cine, este pierde su desempeño, pues se presenta frente al aparato; su actuación no es unitaria, es fragmentaria. "Su desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjuntado a partir de muchos desempeños singulares." (Benjamin, 2015: 49). Lo que aparece en la obra cinematográfica final como sucesión de causa y efecto, como una continuidad, puede ser el resultado de una filmación de horas y de tomas fallidas. De modo que cada una de las secuencias fílmicas han sido compuestas de tomas fragmentarias, separadas en su filmación, por horas o incluso días. Por cuanto aquí la obra de arte es producto del montaje. Su desempeño queda en manos del aparato técnico, la cámara es la que impone las distintas perspectivas ópticas, los distintos planos, que el editor arma, de modo que el

resultado final es desconocido para el actor mismo. La obra como tal se le enajena al actor, de modo que se siente exiliado de la misma.

Más aún, las imágenes grabadas, reflejos de un espejo que el actor no ve inmediatamente y que se llevan ante el público, son la imagen de una acción de un actor ausente, pero que la masa la recibe como el triunfo del actor sobre el aparato técnico; triunfo de la humanidad frente a un sistema que los enajena a ellos cotidianamente en su trabajo; de modo que asisten a las salas de cine para ver como el actor toma venganza por ellos frente al sistema de aparatos que los deshumaniza.

La realidad cinematográfica es el resultado de la edición, de los efectos especiales, la realidad como tal es intervenida técnicamente, trastocada en una ilusión. "La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica." (Benjamin, 2015: 55).

El actor así, convertido en imagen asiste a la pérdida de su aura. "A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las estrellas, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad pero reducida a su carácter de mercancía" (Idem. P54). De modo que la vida de los actores ha sido puesta frente a la mirada de las masas, un enorme despliegue publicitario es puesto al servicio de la "recuperación" del aura perdida del actor de cine. Recupera un desempeño, donde se representa a sí mismo frente al público[6]. El *star system* construye la imagen mediática que en el decir de Baudrillard le roba la savia a lo real, no soy, diría una estrella de cine, soy bajo la mirada mediática, mi ser real es absorbido por mi imagen producida.

Lo anterior, característico de la cultura de masas hollywoodense, lleva también a una degradación del cine, que lo convierte, según Benjamin, en instrumento de control fascista. Las representaciones cinematográficas son ilusorias, no proporcionan un verdadero conocimiento de la historia, que impide a las masas el autoconocimiento necesario para todo proceso de liberación. El uso fascista del cine se convierte en fuerza de manipulación que logra disfrazar la muerte de vida y la destrucción en creación.

No obstante, parece que Benjamin al decirnos que la obra de arte nace por la acción del artista sobre un objeto, la acción creadora; que responde a la posibilidad de plasmar (originalmente) una tradición mediante el dominio de la técnica en la obra creada (primera técnica). Lo lleva a aplicar ese mismo

esquema cuando se enfrenta con el fenómeno cinematográfico. El artista es confundido aquí con el actor de cine. ¿Quién es el verdadero creador de la obra cinematográfica? Benjamin da por supuesto que el actor. Pero, él mismo nos da pistas para establecer que, al menos en la obra cinematográfica de masas, el resultado es fruto de un colectivo, tal como se estableció anteriormente. El cine le plantea transformaciones profundas en esta primera concepción, puesto que el artista, el actor de cine, se siente enajenado de su producto, el conjunto de aparatos técnicos (segunda técnica) son dominados por otros y no por él y se convierte finalmente, en parte de la utilería cinematográfica. Por otro lado, el cine de Hollywood se asemeja al cine fascista, puesto que en él la masa pierde su derecho a ser filmada. Ella asiste embelesada a contemplar historias que reflejan otras realidades que no son las suyas. La distracción y diversión, significa sumir a las masas en la ilusión y el olvido de sus relaciones de explotación a las que son sometidas. El ocultamiento es la nota distintiva del cine fascista. ¿Pero cuál es el cine que se convierte en obra de arte? Al menos en este ensayo Benjamin no aborda esta cuestión. Pues tal vez frente a esta pregunta se vería obligado a responder, que sí, el actor es parte de la utilería y el verdadero artista son, el director, el guionista y el editor.

Conclusiones ¿Benjamin vuelve a Kant y Hegel?

Benjamin vuelve, tal vez sin saberlo, en su ensayo "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" a la concepción moderna de la obra de arte, concebida, por Kant como objeto auténtico, original, autónomo y producto de una voluntad libre, que juega, puesto que actúa de manera independiente al mundo conceptual del entendimiento; pero sin abandonarlo del todo. Percepción, imaginación, entendimiento en libre relación fundan en Kant la obra de arte. La obra de arte en Kant, no se refiere al entendimiento, ella no es objeto de los juicios determinativos del conocimiento, sino de los juicios reflexivos, es decir juicios que, al no encontrar el concepto del objeto, se transforman en juicios abiertos, que tienden al concepto a pesar de que este no pueda aprehenderse nunca. Nos dice Kant en su Crítica de la Facultad de Juzgar: "No puede haber regla objetiva del gusto que determine por medio de un concepto lo que es bello. Pues todo juicio que salga de esta fuente es estético, es decir: su principio determinante es el sentimiento del sujeto, no un concepto del objeto" (Kant, E., 1984: 73)[7] . Por lo que todo esfuerzo por encontrar principios racionales, para determinar lo que sea una obra de arte auténtica está abocado al fracaso. Sin embargo podemos encontrar en el pensador de Koenisberg un concepto que se acerca al de

Benjamin, y este es el de alma. "El alma, en un sentido estético, designa el principio vivificante en el espíritu. [...]...este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación de las *Ideas estéticas*; por la expresión Idea estética comprendo esa representación de la imaginación, que da mucho que pensar, sin que algún pensamiento determinado, es decir un concepto, pueda serle adecuado, por lo cual ninguna lengua puede expresar completamente y hacer inteligible dichas Ideas." (Kant, E. 1984: 143-144). Ciertamente, y si leemos con detenimiento hay Ideas estéticas, que cumplen el papel de ideas reguladoras de la praxis estética, pero como estas son inalcanzables por el entendimiento mediante conceptos. Este hecho abre un ámbito donde la imaginación se mueve con libertad, donde la imaginación crea y encuentra ese principio vivificante, que da nacimiento a la obra de arte. Sin embargo, ese principio se da en el horizonte regulador de las ideas estéticas. Hay en Benjamin ese principio vivificante, el aura; sin embargo, no lo refiere a un sistema trascendente de Ideas estéticas. Ese principio, tal como se ha dicho, determina la autenticidad de la obra estética, pero no nos dice claramente cómo actúa. En Kant, el libre juego de las facultades: percepción, imaginación, entendimiento provocan la creación renovada de imágenes siempre nuevas que provocan la facultad del sentimiento de placer o displacer, hechizan los sentidos, mueven el sentimiento (catarsis) y abren la reflexión, abren un abanico de significaciones. En Benjamin ese principio está enunciado de manera vaga, pero podemos concluir que, a diferencia de Kant, ese principio está en el objeto mismo y, de algún modo el artista debe plasmar el aura en su creación. ¿Cómo lo hace? No como en Kant, donde una suerte de comprensión a medias de las Ideas estéticas lleva al creador a plasmar en su objeto esa presencia inasible. En Benjamin esa presencia inasible es el ritual, el valor de culto, la tradición, es en definitiva el traer esa presencia histórica y encarnarla en el objeto creado, como tal, esa tradición histórica, cumple en Benjamin, el mismo papel que las Ideas estéticas en Kant.

Veamos, si es posible hablar de una filosofía en general y de una estética en particular de Benjamin. Su teoría es una unión de tradiciones de pensamiento que no constituyen una teoría unitaria y coherente. Lo cual convierte su filosofía del arte en una amalgama falta de coherencia teórica, hay supuestos que implican concepciones metafísicas del arte unidas con el materialismo histórico.

Analicemos un poco más de cerca la afirmación primera, a saber que la tesis Benjamiana sobre el arte trae de nuevo las tesis kantianas, y hegelianas del arte a la escena del siglo XX. Kant intenta traer de los cielos a tierra el concepto de belleza trascendental y objetivo

de Platón, ligándolo al concepto de intersubjetividad. La belleza no pertenece al campo de la objetividad, sino al de la subjetividad: no existe la cosa bella, sino el valor subjetivo de lo bello. Empero, la obra de arte se desliga del sujeto empírico, del sujeto instintivo, de modo que el arte no debe supeditarse a las preferencias personales e inclinaciones instintivas de cada quien. Pero ¿Qué hace la autenticidad de una obra de arte? Para Kant es el producto de una voluntad libre, pero no de cualquier voluntad, es producto del genio. Dice Kant, el genio se define como el creador de la obra de arte auténtica, el genio es genio por la obra de arte y la obra de arte lo es por el genio, estamos frente a una definición circular. Kant, también señala que el genio es un don de la naturaleza, el genio nace directamente de la naturaleza. Y es así que la naturaleza le da la regla al arte mediante el genio. La naturaleza es en última instancia la que ordena la producción estética humana y ella garantiza la autenticidad del arte. Un elemento, trascendente al sujeto, más allá de su experiencia subjetiva es el fundamento del arte, y este son las Ideas estéticas. Tal como se señaló antes.

Hegel, al igual que Kant, observa que el arte auténtico es creado por el genio, pero un genio que es el intermediario entre la idea y su expresión sensible. Si la obra de arte es la expresión sensible de la idea, significa que la apariencia sensible de la obra manifiesta la esencia. Apariencia y esencia son las dos caras del mismo fenómeno estética. La originalidad de la obra, su autenticidad es la manifestación necesaria de la idea, de la obra están indisolublemente unidas en una relación necesaria. Lo empírico indica necesariamente, la esencia. El vínculo entre signo y significado en la obra no es arbitrario como en el lenguaje, es necesaria. De modo que la autenticidad viene dada desde el interior hacia fuera, es la esencia, la que moldea la forma aparencial. El artista debe así, dejarse penetrar por la idea que quiere expresar y encontrar los medios sensibles necesarios. He aquí la originalidad propiamente hablando.

Encontramos las mismas nociones kantianas y hegelianas vestidas con el ropaje del marxismo, en la aproximación de Benjamin a la naturaleza de la obra de arte. El aura, como la presencia de una lejanía, le confiere a la obra de arte su autenticidad, es una presencia *inaproximable* como las Ideas estéticas en Kant y, la Idea en Hegel, que se expresa en medio inapropiado, lo sensible a su naturaleza racional.

Sin embargo, Benjamin lejos de ser un pensador sistemático, fue sobre todo, una individualidad creadora, alguien atormentado por la crisis de su época, que la hace propia; es un pensador que, busca el contacto cuerpo a cuerpo con la raíz de los problemas que

enfrenta. Aunque no resuelve el problema sobre qué sea la obra de arte en la época del predominio de lo que llama segunda técnica, revela su análisis una aproximación valiente al fenómeno de cultura de masas y nos señala los peligros de destrucción y muerte que ella entraña.

Bibliografía

1. Benjamin, Walter. (1982). Discursos Interrumpidos I. Madrid. Taurus.
2. _____. (1999). Ensayos escogidos. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
3. _____. (2015). Estética de la imagen. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
4. _____. (2004). *El autor como productor*. México D.F. Editorial Ítaca.
5. Hegel, G.W.F. (1979). Esthétique, premier volume. Trad. S. Jankélévicth. Paris. Flamamarion.
6. Kant, Emmanuel. Critique de la Faculté de Juger. (1984). Trad. A. Philonenko. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin.
7. Marx K. y Engels F. (1969). Escritos sobre arte. Barcelona, España. Ediciones Península.
8. Coetzee J. M. "Las maravillas de Walter Benjamin" Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid. Extraído el 2/06/2016: http://www.ddooss.org/articulos/otros/Coetzee_Benjamin.htm

[1] Publicada por primera vez por Karl Kautky en "Die Neue Zeit", XXI, I, 1903. El texto citado es tomado de la obra K. Marx y F. Engels. 1969. Escritos sobre arte. Barcelona. Ediciones Península. Traducción de Jesús López Pacheco.

[2] La cita corresponde también a Karl Marx de su Introducción a la economía política.

[3] Sigmund Freud desarrolla esta vinculación en su ensayo de 1907 *El poeta y los sueños diurnos*. Benjamin abandona el explorar esa relación, tan solo nos dice que en la obra de arte aparecen entrelazados "Seriedad y juego, rigor y desentendimiento" (Benjamin, 2015: 37); pero abandona todo intento de profundizar y aclarar dicha afirmación.

[4] La técnica es para Benjamin el conjunto de aparatos que median entre la naturaleza y el trabajo del ser humano. Lo propio de la primera técnica es que el ser humano tiene aún dominio sobre el instrumento, en la segunda existe un alejamiento del aparato y el dominio humano, representado por la preeminencia de la máquina, cuyo ejemplo son los aviones teledirigidos que no requieren pilotaje.

[5] El aparato es entendido por Benjamin como todo ese conjunto de objetos técnicos, de personas; tales como directores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, etc. , frente a los cuales el actor "se desempeña", pero su actuación es retocada, rectificada; como si su desempeño no fuese el resultado de su esfuerzo, sino del aparato mismo.

[6] En una entrevista Marilyn Monroe expresaba su tragedia en los siguientes términos "Mi temor es dejar de parecerme a mi imagen".

[7] El texto de Kant corresponde a la traducción francesa de A. Philonenko, edición de 1984, Critique de la Faculté de Juger. La traducción del francés es del autor del presente artículo.

Álvaro Zamora

De una conferencia desdichada al Existencialismo Fenomenológico (Disquisiciones sartreanas)

A Mario Alfaro y a Roberto Castillo, en amistad

Resumen: *Se sostiene que el existencialismo de Jean Paul Sartre debería entenderse más como resultado de cierta visión fenomenológica que cual telos o línea de partido predeterminada. A propósito de tal idea, se articulan aquí tres vivencias o hechos del filósofo y un concepto que atraviesa axialmente toda su producción. Los acaecimientos son: una conferencia desdichada, un encuentro amistoso en el bar Bec de Gaz, un período de aprendizaje en Berlín y un resumen de ruta. El concepto es un bastión del pensamiento fenomenológico.*

Palabras claves: *Sartre, fenomenología, existencialismo, intencionalidad.*

Abstract*: It is argued that Jean Paul Sartre's existentialism should be understood more as a result of a certain phenomenological vision than a telos or predetermined party line. On the subject of this idea, three experiences or facts of the philosopher are articulated here and a concept that crosses all its production. The events are: an unhappy conference, a friendly meeting at the Bec de Gaz bar, a learning period in Berlin and a route summary. The concept is a bastion of phenomenological thought.*

Keywords: *Sartre, phenomenology, existentialism, intentionality.*

i. Liminar

La obra de Sartre, especialmente aquella cuyo eje conceptual se halla en *El ser y la nada*, fluye desde una versión heterodoxa de la fenomenología. Algunos manuales prefieren indicar que dicho filósofo era un *existencialista;* y suele ser presentado así en nuestras aulas, obviando las dificultades de una visión teórica enraizada en los arduos escritos de Husserl.

Se dirá que la clasificación de Sartre entre los *existencialistas* no responde a criterios azarosos; ni siquiera a un acto contra él, como el ocurrido en la parisina galería Kahnwiller en 1908, cuando Matisse le advirtió al crítico Louis Vauxcelles que las pinturas de Georges Braque eran solo "pequeños cubos". Despectiva en su origen, la denominación de *cubismo* adquirió eventualmente otro sentido y dignidad[1]. Más tarde, Apollinainare referiría tal movimiento de la plástica como "arte *conceptual*, no de imitación; racional y científico, no instintivo" (ocw.upc.edu). Entre filósofos debe haber acontecimientos análogos; mas en este caso el calificativo fue elegido por el mismo Sartre. Le habrá parecido adecuado para etiquetar sus lineamientos humanísticos de aquellos días. No obstante, más acertado hubiera sido explicar *su* obra como una consecuencia –quizá incluso una vía– de cierta visión fenomenológica que alentar creencia popular en un *telos* angustioso y rebelde, que deberían profesar quienes desean alcanzar la *autenticidad*[2].

Ha de aceptarse, con Ferrater (1999, 1174-1175) que el vocablo "ya no significa apenas nada" porque "se ha abusado" de su uso, denotaciones y connotaciones, al grado de referirse con él a "los jónicos, los estoicos, los agustinianos, los empiristas y muchos otros". Algunos hablan "del existencialismo de Santo Tomás de Aquino, por lo menos a diferencia del esencialismo de Avicena". Por eso –según Ferrater– conviene "limitar la aplicación del vocablo a cierta época y, dentro de ello, a ciertas corrientes o actitudes filosóficas" que utilizan el vocablo específicamente en referencia a la "existencia humana".

La moda cultural desatada por Sartre tiñó el término de connotaciones perversas; "llegó a designar una mezcolanza de corriente filosófica, estilo de vida" o especie de religión "desviacionista, marginal", provocadora y de voluntad anarquista que "nada tenía que ver con el *Ser y la nada*"(Cohen-Solal, 350) ni con otros trabajos fundamentales de Sartre. Efectivamente, una nueva fauna citadina de bohemios reclamaba para sí tal denominación. Los amantes del jazz, los rebeldes sin causa, los practicantes del amor libre se consideraban existencialistas. Se podían encontrar en los bares, en las bodegas, en lo cafés; todas las clases sociales tenían representantes en aquel movimiento amorfo y mal definido. Se llegó a sostener, con cierto aroma marxista (quizá incluso bohemio) que, a semejanza de la fe, el existencialismo "no se explica, se vive". La iglesia católica francesa se sintió amenazada y decidió enfrentar en sus púlpitos el "peligro diabólico que suponen los existencialistas", cuya doctrina le parecía "más temible que el racionalismo". (Cohen-Solal, 335)

La obra de Sartre fue víctima de interpretaciones al estilo *digest express*, como la del *Pequeño catecismo del existencialismo para profanos*, publicado por Cristine Cronan (sartre.ch/CCronan.). El filósofo refunfuñaba; pero la fama y el efecto económico de la misma le permitieron alejarse de las aulas, viajar y disfrutar de algunos placeres burgueses que antes detestaba.

Desde el punto de vista filosófico, método y concepción fenomenológicas lo distinguían radicalmente de algunos teóricos a los que él mismo consideró existencialistas. Recíprocamente, su humanismo lo colocaba allende otros fenomenólogos[3]. Aunque más tarde Sartre mudaría posiciones hacia una polémica ideología de orientación marxista, trataría de sembrar en ella diversos aspectos de su fenomenología existencial.

Resulta imposible analizar en este espacio, con criterios puramente *internalistas*[4], tema tan complejo y tan amplio. Pero puede sugerirse tal labor; lo cual, precisamente, es el propósito de esta disquisición. Se articulan en ella tres hechos *sociales* relacionados con el hontanar del pensamiento sartreano y se advierte sobre una idea fenomenológica que lo alienta. Los hechos: una conferencia

desdichada, un encuentro amistoso en el bar Bec de Gaz y la beca que disfrutó el filósofo en Berlín. La idea procede de Brentano; llega a Sartre –con la mediación de Aron– a través de Lévinas y, sobre todo, de Husserl.

II. La conferencia

Sartre afirmó que era *existencialista* durante una conferencia ofrecida en el Club Maintenant de París[5], el lunes 29 de octubre del año 1945. Fue ahí donde pronunció esta conocida máxima: "la existencia precede a la esencia" (1977, 14).

La prensa parisina refirió la actividad cual éxito "cultural sin precedentes". En realidad, fue caótica: hubo un tumulto, "golpes, sillas rotas; el calor agitaba los ánimos, algunas mujeres se desmayaron y la taquilla fue destrozada" (Cohen-Solal, 1990, 332). Cuando el filósofo arribó al lugar, nadie lo reconoció. Para alcanzar la parte delantera se abrió camino a codazos. En su reseña, un periodista ironizaba sobre la angustia que se apoderó de la sala; pues fue una consecuencia de los amagos violentos, no de una filiación al concepto filosófico-existencialista (Cohen-Solal, 335) .

El importe de los daños fue alto. Marc Beideger –uno de los organizadores del evento– no halló recursos para cubrir el pago acordado con el conferencista y apeló a su misericordia. "¡Bah, puede olvidarse de mis honorarios, por supuesto!; le dijo Sartre, y agregó "parece que fue un éxito", mientras le señalaba "los artículos de la prensa de la mañana" (Cohen-Solal, 335).

La disertación y varias réplicas[6] de sus detractores fueron transcritas, editadas astutamente[7] y publicadas por Luis Nagel[8] –sin autorización de Sartre– al año siguiente. El pequeño volumen se convirtió –lamentablemente– en un *Bestseller*. Versiones en dieciocho idiomas[9] y varios "centenares de copias en cuarenta años" informaría el mismo Nagel, quien además se vanagloriaría por ello: "si no hubiera tenido la idea de publicar *El existencialismo es un humanismo* [Sartre] no habría pasado de ser el maestro de una reducida camarilla"[10]. Hay quienes siguen juzgando la enorme producción sartreana como si solo se repitiera en ella lo de ese librito[11].

La conferencia estaba destinada a un público amplio, probablemente lego en filosofía; aunque, como era de esperar, asistieron al teatro algunos acólitos del conferencista[12], también llegaron universitarios, adversarios, husmeadores y periodistas. Sartre "habló sin notas, por supuesto, y con las manos en los bolsillos"(Cohen-Solal, 1990, 333). Todo parecía diseñado para la polémica. No en vano, lo dicho se convertiría en una especie de manifiesto, incluso en una piedra de escándalo.

La pretensión sartreana era aclarar, con un lenguaje sencillo, su visión filosófica, su ateísmo, la mala fe, los valores y otros conceptos. Explicó –de forma breve– su idea de libertad, su perspectiva moral y humanística.

Incluyó a Heidegger, Jaspers y a otros autores en el grupo de los *existencialistas* contemporáneos. Más tarde, Heidegger rechazaría tal categoría[13].

Los adversarios[14] no mostraron mayor interés en las fuentes francesas o inglesas de las ideas expuestas; menos aún en el ascendiente husserliano. En cambio, manifestaron preocupaciones por el ateísmo del filósofo y por imaginarios infantes desatendidos en su humanismo. Para mostrar que es imposible evitar la toma de decisiones, así como sus consecuencias, Sartre había aportado el ejemplo de un muchacho que, supuestamente, acudió a él buscando consejo; ¿debía enlistarse o permanecer con su madre?. Por décadas, ese ejemplo ha servido a sus detractores para hilar lastimeras interpretaciones o falacias en contra de su persona y su filosofía.

Pasados los años, el filósofo mostraba fastidio por la referida conferencia y por el epíteto invocado por él para su filosofía. En 1957, una revista polaca[15] le pidió que se refiriera a la actualidad del existencialismo. Él aportó un texto que luego modificaría "considerablemente" (Contant y Ribalka, 1970, 311), para satisfacer "las exigencias de los lectores franceses y publicarlo en *Les tempes modernes*". Se conoce como *Cuestiones de método* y en muchas ediciones precede a la *Crítica de la razón dialéctica*. Ahí Sartre se vincula al marxismo, pretendiendo –entre otras ideas desmesuradas– una síntesis de Hegel y Kierkegaard a través de Marx. Si hay un enfoque existencial en ello, debe indicarse que dista considerablemente del adoptado en *El existencialismo es un humanismo*; aunque mantenga una idea epistemológica y una consideración ontológico-existencial que podrían engarzarse con la disertación del recordado club parisino.

Cuestiones de método consta de tres apartados y una conclusión. El sesgo existencial-individualista de su obra anterior toma aquí un carácter socio-histórico o antropológico que puede ilustrarse con esta sentencia: "Válery es un intelectual pequeño-burgués, no cabe la menor duda. Pero todo intelectual pequeño-burgués no es Paul Valéry" (1979,53). Sartre asegura tal idea cuando explica que el "principio *metodológico* que hace que la certidumbre empiece con la reflexión, no contradice en absoluto el principio antropológico que define a la persona concreta en su materialidad" (1979, 35)[16]. Esa defensa de la subjetividad procede de una extensa y compleja concepción filosófica, no a la inversa. Se evocan seguidamente algunos atisbos de ello.

En *El ser y la nada* y las obras bajo su égida teórica –incluido *El existencialismo es un humanismo*– resulta fácil ver limo de diversas concepciones, gestadas casi todas en la modernidad o en la contemporaneidad. Su linaje remite a la obra de Kierkegaard y, quizá con menor sustento, a la de Nietzsche y a la de notables literatos. Pero es cierto que puede

rastrearse hasta Hegel, Kant, Descartes o los empiristas.

Sartre nunca fue bergsoniano, aunque sus lecturas escolares de Bergson le sirvieron para afianzar el interés por la experiencia interior. El *Ensayo sobre los datos de la conciencia* (Bergson, 1999) (leído por consejo de un profesor, para responder a la pregunta ¿qué es durar?) abonó sus reflexiones en torno al tiempo, la temporalidad, la duración y la conciencia[17].

En la *Phenoménologie de L´experiencie esthetique* (1967), Dufrenne afirma que Sartre sigue, en *Lo imaginario*, un hilo platónico[18]. Se equivoca; vista en profundidad, la fenomenología sartreana se encuentra allende la *Idea*, la *participación* o la *mímesis* del vetusto ateniense (tal como esos tópicos se presentan, por ejemplo, en el Libro X de *La república*). La verdad es que, pese a su gusto por Esquilo, no hay en la obra del francés una vocación filosófica por los antiguos griegos; tampoco por la escolástica[19].

De los diversos *caminos husserlianos* Sartre escogió el del *cogito*[20]. Es notable que en *El existencialismo es un humanismo* solo haya mencionado el "*yo pienso* cartesiano" cual "momento en que el hombre se capta en su soledad" (1977, 10). La visión husserliana del *cogito* desborda la del cartesianismo. En obras como *Lo imaginario* o *El ser y la nada*, han sido desarrolladas interesantes consecuencias de tal concepto. Por eso, en parte, resulta curioso que Heidegger –profundo conocedor y detractor de Husserl– haya eludido, en su *Carta sobre el humanismo*, una reflexión seria sobre la propuesta fenomenológica del francés[21]. Acaso entre legos (e incluso entre filósofos avezados en otros asuntos) el tema también permanece oscuro.

II. Cerveza o *cóctel* con estilo filosófico

Durante el otoño de 1933 Sartre sustituyó a Raymond Aron como becario del Instituto Francés en Berlín[22]. Ahí fue donde lo atrapó la obra de Husserl aunque, a decir de Gadamer, en dicha ciudad "no se podía aprender" la fenomenología; para hacerlo –aclara el hermeneuta– era necesario ir a Friburgo. A contrapelo de tal criterio, el período berlinés fue un eslabón importante en la confección de la filosofía sartreana. Pese a su comentario inicial, Gadamer (1998, 41) ha debido reconocer que de las lecturas sartreanas en Berlín surgiría "un ovillo [...] de pensamientos" que brindaría "una nueva luz" y un "punto de vista"[23] que se consolidaron como aporte irrevocable a la filosofía contemporánea.

Vivió un año en la capital alemana, pero en sus *Cuadernos de guerra* confiesa haber necesitado cuatro años "para agotar" las propuestas de Husserl[24]. Leer, entender, asumir una posición crítica. Se ocupó con temas que imbricaría en toda su producción literaria y teórica [25]. Para sus amigos, aquello fue como un "cuerpo a cuerpo" intelectual: "arduas lecturas,

[...] un horario draconiano, [...] una pasión y una intensidad que consumían toda su energía y atención".(Cohen-Solal, 136)

Dicha aventura filosófica empezó en París, cuando departía con Simone de Beauvoir y Raymond Aron, amigo y mentor con el que rompería años más tarde[26]. Estaban en el bar Bec de Gaz, Montparnasse. Mientras disfrutaban de una cerveza o de un cóctel de albaricoque[27], Aron logró interesarlo en los trabajos de Husserl: una copa, esta mesa, "los fenomenólogos hablan de ellas de modo filosófico" le habría dicho. (Cohen-Solal, 134)

III. Apuntes de ruta

Desde 1929, Sartre reflexionaba sobre el nexo de la conciencia con el mundo y buscaba un método o un enfoque adecuado para entender la realidad en "la diversidad de sus manifestaciones"; comprenderla cual resultado o implicación de las "relaciones de trascendencia [del sujeto] con el mundo real" (Jeanson, 1975, 114-115). Quería superar el pensamiento francés de su época, dominado por "una ilusión común al realismo y al idealismo, según la cual conocer es comer" (Sartre, 1967, 25). Además, deseaba granjearse la admiración pública[28] pues, según él, "quien no es famoso a los veintiocho años debe renunciar para siempre a la gloria" (Cohen-Solal, 129). En 1933, sus amigos ya lo consideraban una promesa filosófica y literaria. Pero él no topaba todavía con la idea original y potente que buscaba. Aron se la ofreció en el bar y él supo aprovecharla. (*cfr*. Sartre,1982, 21-25)

Antes de la beca, Sartre se dedicaba a la docencia en L´Havre. Hubiera preferido una cátedra de Ulhm, pero en 1928 perdió su *Agregation* de Filosofía[29]. Después del fracaso decidió –por vergüenza, arrogancia o necesidad– ajustarse a la disciplina institucional que detestaba. Un año después, presentó el mejor examen de su generación. Eso le valió la plaza en el Liceo del Havre.

Ejercía ahí el oficio docente a gusto suyo y de los pupilos[30]. Pero su actitud con las autoridades era tensa. Por ejemplo, en el año 31 irritó a padres y docentes con su discurso irreverente en la tradicional ceremonia de premiación colegial. Al año siguiente llegó ebrio a dicha ceremonia (Cohen-Solal, 119). De profesor, practicaba un estilo bohemio; transgredía, "como por arte de magia, la frontera tradicional entre profesores y vida cotidiana". Sartre permitía el fumado en su clase, no exigía el uso de la corbata e incluso bebía, comía y cantaba con los pupilos. Simone de Beauvoir informa que él "detestaba tener relaciones con un director, un censor, colegas, padres de alumnos", a los que veía como los "cerdos" del mundo burgués que "le oprimía" [31]..

El prurito intelectual con que Aron lo contagió fue en aumento, merced a la "complementariedad asombrosa" que entonces existía [32] entre Sartre –"creador, loco, audaz"– y

Aron, conocido entonces por su disposición metódica y prudente; era un pensador poco original, pero invertía una "inteligencia exquisita" (Cohen-Solal, 100-102) cuando analizaba ideas ajenas. Había otros factores. Algunos eran externos: su círculo de intelectuales, la proximidad de la beca, la cultura parisina del momento. Otros pueden catalogarse como internos: la idea de contingencia vista desde una perspectiva novedosa para él y los franceses de sus días, el atisbo de una literatura decididamente filosófica, la evidente confluencia de motivos modernos y contemporáneos en una visión original y muy polémica.

Tras la reunión en Bec de Gaz, Sartre leyó *La teoría fenomenológica de la intuición*[33], un libro de Emmanuel Levinás, publicado en 1930. Era fiel a Husserl (2004, 224-227):

> [...] en presencia de las *cosas mismas* [...] comprender los razonamientos a partir de las cosas y no de buscar, para hacerlos inteligibles, un texto o una premisa que pudiesen no haber sido escritos". Siguiendo a Husserl, analiza la idea de intuición filosófica o intuición inmanente, cuyo valor y sentido le abre la visión hacia una novedosa teoría ontológica. No se trata de hallar o referir cierto modo del conocimiento, como propone el psicologismo, sino de esclarecer el "fenómeno primitivo que hace posible la verdad misma.

La deuda y, a la vez, la oposición de tal enfoque al dualismo de Kant y a sus secuelas resultaba evidente. Por su formación o sus preferencias, Sartre adopto el enfoque teórico metodológico de la fenomenología como algo *cuasi* natural[34]. De varias rutas filosóficas investigadas por Husserl minuciosamente,[35] él escogió expuesta en obras como *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (de 1913) y las *Meditaciones cartesianas* (de 1929). Pronto entendió que *dicha* fenomenología[36] era un manantial prometedor para abrevar sus intereses.

En el formulario de su beca, informó que estudiaría las relaciones "de lo psíquico con lo filosófico en general" (Cohen-Solal, 134). Nada extraño; durante su formación se había interesado en Jaspers (*Allgemaine Psychopathologie*) y, en 1927, Henri Delacroix le dirigió la tesis para su Diploma: *L´image dans la vie psychologique: rôle et nature*[37]. Se ocupó en ella de la imaginación de los místicos cristianos y de los delirios estudiados por la psicología experimental. El tema central del trabajo se filtró luego en toda su obra; era "la primacía de lo contingente sobre lo necesario en los diversos órdenes de lo real". (Maristany, 1987, 297)

Según Annie Cohen-Solal (144) en Berlín Sartre se obsesionó tanto con la filosofía husserliana, que llegó a desarrollar un "evidente desinterés por establecer nuevos contactos". Ni siquiera se ocupó del exotismo berlinés o del antisemitismo nazi imperante, que años después combatiría[38]. Obviamente, su persona carecía del encanto que su predecesor –precisamente, Raymond Aron– había

desplegado entre la comunidad académica de Berlín. Pero no le importaba, porque había encontrado la veta que buscaba.

Como refiere luego en *Las palabras,* él escribía desde la infancia. Cuentos, pequeñas novelas, incursiones en la dramaturgia: se quería escritor y trabajó mucho para serlo[39]. *L´Ange du morbile* y algunos capítulos de *Jésus la Chouette* son publicados hacia 1926 en la *Revue Universitaire Internationale*; 1928 alumbra su ensayo sobre el derecho del Estado en el pensamiento francés moderno. Coadyuva en una traducción de la *Allgemaine Psychopathologie* de Jaspers; también redacta textos que serán rechazados por las editoriales, como *Une debate* y *Er l´Arménien*, obra que retrospectivamente ha sido considerada cual "intento de conjugar de manera estrecha literatura y filosofía" (Aragües, 1995, 15). Pero es un hecho que, en 1933, su fuero literario carece de resonancia editorial.

Sartre no recibió crédito por los textos anteriores al período berlinés[40]. Un ejemplo notable fue *Melancolía* (título alusivo a un grabado de Durero–); una novela extraña, en la que comprometió pensamiento y pasión: "Yo *era*" el protagonista –confiesa en *Las palabras* (1982, 168)– ″mostraba en él, sin complacencia, la trama de mi vida; al mismo tiempo era yo, el elegido, analista de los infiernos, fotomicroscopio de cristal y de acero inclinado sobre mis propios jarabes protoplasmáticos". Su primera redacción data de 1931. Le dio varios títulos, en sucesivas revisiones. *Factum sur la contingence* respondía más a su gusto filosófico por la contingencia que a un criterio artístico[41]. Otros intentos fueron: *Essai sur la solitude d´esprit* y un patético *Les Aventures extraordinaires d´Antoine Roquentin*. En 1936, Seeligmann –lector de Gallimard– la rechazó; pero ese mismo año Pierre Bost y Charles Dullin apreciaron su valor y consiguieron que la editorial la aceptara. Fue publicada en el 38. Desde entonces ocupa un sitial en las letras universales con el título de *La náusea*, sugerido con acierto por Gaston Gallimard. El crítico Parain la festejó por "su tono un tanto revulsivo" (Cohen-Solal, 167). Sartre hallaba así la distinción ansiada; aunque en una entrevista concedida a Jacqueline Piatier (*Le Monde*, 18, 04,1964[42]) confesaría:

> Lo que lamento de *La náusea* es no haberme implicado personalmente por completo. Me mantenía distanciado del dolor de mi héroe, preservado por mi neurosis que, mediante la escritura, me proporcionaba la felicidad... Realmente, si en aquel momento hubiera sido más honrado conmigo mismo, habría escrito de nuevo *La náusea*. Me faltaba el sentido de la realidad. Ha cambiado desde entonces. He tenido un lento aprendizaje de lo real. He visto a niños muriendo de hambre. Frente a la muerte de un niño, *La náusea* carece de peso.

En 1964 se le otorgó el Nobel de Literatura. Lo rechazó, argumentando que no gustaba de los premios y que el Nobel solo se otorgaba a escritores occidentales o a disidentes del Este[43].

El efecto de aquel rechazo fue como recibir el galardón por partida doble: el capital se incrementa con el escándalo, para vender y venderse. Como en agosto de 1945, Sartre estaba atrapado, cual producto de consumo, en las redes del *Stablishment* que detestaba.

Aquella especie de consagración literaria había sido precedida por el reconocimiento filosófico. Casi diez años antes de la conferencia en el Club Maintenant, Sartre había publicado dos obras fundamentales sobre la imaginación desde el punto de vista fenomenológico: *La imaginación* y *Lo imaginario*.. Se trata de trabajos complementarios entre sí, que trascienden la influencia kantiana y bergsoniana. *Lo imaginario* destroza la *ilusión de inmanencia* (epistemología digestiva), que Sartre consideraba nefasta desde hacía tiempo. *La trascendencia del Ego* –también del año 36– es texto hondo, donde se lleva a interesantes consecuencias la noción de intencionalidad, para volverla en contra del mismo Husserl[44]. Luego, en 1937, Sartre redactaba *La Pshyché*; pero de tal obra solo publicó una parte: el *Esbozo de una teoría fenomenológica de las emociones*. Más tarde, en *El ser y la nada*, replantearía ideas desarrolladas ahí sobre el psiquismo (estados, emociones, etc.).

Aquellos escritos navegan por las corrientes filosóficas de la *intencionalidad*, abierta por Husserl a partir de ideas aprendidas de su maestro. En "Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl", apasionado artículo de 1939, Sartre anuncia: "la conciencia se ha purificado [...] nada hay ya en ella, salvo un movimiento para huir, un deslizamiento fuera de sí" (Sartre, 1967, 26). Esa es la idea que se anuncia al inicio de esta disquisición. Proviene de Brentano, aunque Husserl fue quien le dio el rango fenomenológico que interesó a Sartre..

IV. Soberanía de la conciencia

Sartre equipara la intencionalidad husserliana con "la imagen rápida y oscura del estallido" (1997, 26). Se sirve de tal idea contra el empiriocriticismo, el neokantismo, el psicologismo[45] y, en general, contra toda gnoseología que ve el conocimiento cual proceso para diluir y asimilar las cosas en el espíritu. Según Sartre, toda conciencia es intencional, en tanto consiste únicamente en un "estallar hacia" o, si se prefiere, un "arrancarse de la húmeda intimidad gástrica para largarse, allá abajo, cerca del árbol y no obstante fuera de él". (Sartre, 1967, 26). Por eso Sartre advierte (como hiciera Heidegger en su momento) la necesidad de eludir cierta textura realista del lenguaje, que induce la creencia en dos realidades sustanciales irreductibles entre sí, las cuales solo podrían unirse de manera forzada e inexplicable[46]. En cambio –piensa– la intencionalidad fenomenológica no remite a ninguna sustancia interna que deglute a otra cuya contextura y esencia serían externas.

He ahí un tópico enraizado en *las Investigaciones Lógicas*. Recuérdese el capítulo dedicado a la conciencia como vivencia

intencional, donde Husserl considera la idea de una cosa trascendente y desconectada de la subjetividad trascendental "debe ser eliminada [...] por medio de la reducción a la inmanencia real de las vivencias". Seguidamente agrega: "Hacemos bien en atribuir conscientemente la palabra *real* en este empleo la referencia a la cosa" (Husserl, 1999, 513). En *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* Husserl ratifica tal concepción: el objeto de la actitud natural y toda la naturaleza se presenta en la fenomenología "como un correlato" de la conciencia y solo "existe en cuanto se constituye en órdenes regulados de conciencia" (Husserl, 1997, 118).

El francés retoma y extrapola ese tópico husserliano en *El ser y la nada* (1976, 11-30). Efectivamente, ahí no entiende la conciencia cual contenido, sino como pura intención. Es decir: si hay una conciencia de placer, de mesa o de cualquier cosa, es porque hay "el hecho de una conciencia (de) ese placer", de esa mesa, de cualquier otra cosa[47].

El estallido intencional husserliano sirve a Sartre para asumir esta posición ontológica: "el mundo, exterior por esencia a la conciencia es, por esencia, relativo a ella" (1968, 26). Es decir, la intencionalidad se le presenta como un puro "largarse" afuera; es el para-sí. Es decir: ser es "estallar en el mundo [...] a partir de una nada de mundo y de conciencia para de pronto estallarse-conciencia-en-el-mundo". De ahí que Sartre se refiera al hombre[48] mediante una expresión de corte heideggeriano: ser-en-el-mundo. Aunque, a diferencia de Heidegger, Sartre tiende su concepción a partir del *cogito*.

Cercano a Husserl y –si se quiere, a través de él con Brentano y contra Heidegger– Sartre sostiene que la representación cognitiva de un árbol o de cualquier cosa es intencional. Consecuentemente, incorpora la convicción fenomenológica de que *conocer* es solo una de las muchas formas de la intencionalidad[49]: a ese árbol, como a mi perro, "puedo también amarlo, temerlo, odiarlo".(Sartre, 1976, 26-27). Pero, cualquiera sea el caso, el fenómeno implica una correlación de la totalidad sintética conciencia-mundo[50]. Es decir: toda "intuición revelante implica algo revelado" (Sartre, 1976, 30); y por eso resulta imposible una conciencia (de) nada,

Las implicaciones antropológicas, éticas y estéticas de la intencionalidad son amplias en la obra de Sartre. Metodológicamente, permite el tránsito *de la existencia a la esencia*[51], de lo particular a lo universal, de lo óntico a lo ontológico[52].

Por su significado y articulación sistemática en la obra sartreana, la noción de intencionalidad tiene implicaciones diversas; por ejemplo, la de ser-en-el-mundo, propia de la realidad humana. Atiéndase en esa noción una influencia de Heidegger, cuya expresión *in der Welt sein* denota el existir cual estar-siendo-en-el-mundo; es decir, como una estructura del ser-ahí, que es un *existenciario*. Inversamente, la

expresión ser-en-medio-del-mundo apunta al hecho de estar localizado en medio de las cosas, cual una de ellas. Por eso Sartre, en *La trascendencia del ego*, el *Bosquejo de una teoría de las emociones* o *El ser y la Nada* (1976, 11) no recurre al término *conciencia* "para designar la mónada y el conjunto de sus estructuras psíquicas, sino para nombrar cada una de esas estructuras en su particularidad concreta".

La conciencia –*in-mediata*, relampagueante, insustancial– da sentido al ser y más: del ahora al después deviene y perfila *esa cosa* del mundo denominada *ego* o *yo*: una parcela del pasado, un ser-en-sí entre otros. De ahí la fórmula existencialista de que *se es lo sido*[53]. *El existencialismo es un humanismo* carece de explicaciones respectivas en este campo. El profesional en filosofía puede extrañarlas con derecho, porque los criterios de libertad que habitan en dicho librito no provienen del sentido común, sino de las complejas jornadas de *El ser y la nada* y las obras afines. Más tarde, en la *Crítica de la razón dialéctica* e incluso en *El idiota de la familia* se encuentran polémicos *reajustes* de esas ideas y de la concepción de libertad que alentó *El existencialismo es un humanismo*.

V. Epílogo

Como ocurre en ámbitos del diseño, hay modas filosóficas. Algunas se son seductoras y se imponen por algún tiempo; luego son víctimas del desuso, la ineficacia, el olvido. Hay temas o propuestas que regresan de cuando en cuando. Griegos redivivos deambulan en distantes estaciones y épocas dispares. Les han impuesto códigos o usos lingüísticos en boga. Los brindan así –con mayor o menor acierto– a la reflexión seria o al disfrute momentáneo.

Por décadas, el fondeadero existencialista motivó guirigay entre académicos y bohemios. Pero hoy se presenta cual hecho "periclitado de la cultura" (1979, 9); una moda consumida y superada por la *praxis*, por el tiempo, por otros estilos o criterios. Sartre destaca en sus perfiles, pero sus fundamentos trascienden las manías bohemias y las ocurrencias que pulularon en el Saint-Germain-des-Prés en 1945. Recuérdese, además, que lejos de buscar la consolidación de una ortodoxia ideológica, Sartre solía cuestionar sus puntos de vista teóricos y metodológicos. En más de un sentido, puede afirmarse que su obra evolucionó; además, su legado ha sido enriquecido con miles de páginas archivadas por él y que han visto la luz en ediciones póstumas. Quizá haya en ellas más sinsabores y torbellinos que certezas; pero eso ha de tomarse cual estímulo para la reflexión.

Vale la pena volver a hendir pensamiento en la producción sartreana y, a la vez, abrir lectura a las "contradicciones" ideológicas y de la realidad que le permitieron trascender las ideas de *El existencialismo es un humanismo*. Hoy es posible evaluar su travesía filosófica y literaria con una visión progresivo-regresiva que no se tenía en 1945.. Hoy es

posible reconsiderar su eficacia[54]. Por tales razones y también por el placer que generalmente acompaña al conocimiento, estas líneas han de recibirse cual invitación a esa relectura.

V. Fuentes de información

Chipp, H. (1999) *Teorías del arte contemporáneo* (trad. J. Rodríguez). Madrid: Akal.

Cohen-Solal (1990) *Sartre: una biografía* (trad. A. Loópez y C. Monot). Buenos Aires: Emecé.

Contat, M.; Rybalka, M (1970) *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée.* Paris: Gallimard.

Cronan, C. *Petit catechisme de l'existentialisme*; consultado en la Web: http://www.sartre.ch/CCronan.pdf

Ferrater, J. (1999) *Diccionario de Filosofía.* Barcelona: Ariel.

Gombrich, E. (1997) *La historia del arte contada por Gombrich* (trad. R. Santos). Madrid: Debate.

Husserl, E. (1997) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (trad. J. Gaos). México: FCE.

_____(1999) *Investigaciones lógicas* (2 tomos) (M. Morente y J. Gaos). Madrid: Alianza.

Husserl, E. (1986) *Meditaciones cartesianas* (trad. M. Presas). Madrid: Tecnos.

Jolivel, R. 1970: *Los doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sart*re (trad. A. Palacios). Madrid: Gredos.

Law, D. (2007) *Briefly: Sartre's Existentialism and Humanism*. London: SCM Press.

Lévinas, E. (2004) *La teoría fenomenológica de la intuición* (trad. T. Checchi). Salamanca: Sígueme.

Maristany, J. (1987) *Sartre, el círculo imaginario: ontología irreal de la imagen.* Barcelona: Anthropos.

Moret, O. *Teoría e Historia del Diseño* (10 Rupturas: vanguardias y guerra), consultado en la Web:

http://ocw.upc.edu/sites/all/modules/ocw/estadistiques/download.php?file=DIS14/2009/1/moret2011_gsdupc_thd1_10.pdf

Sartre, J-P. (2005) *Entwürfe für eine Moralphilosophie* (übz. H. Shöneberg u. V. v. Wroblewsky). Hamburg: Rowohlt.

_____(1982) *Las palabras* (trad. M. Lamana). Madrid: Losada.

_____ (1997) *El existencialismo es un humanismo* (trad. H. Mora). San José: Guayacán.

_____ (1979) *Crítica de la razón dialéctica precedida de Cuestiones de método* (trad. M. Lamana). Buenos Aires: Losada.

––––––––– (1977) *El existencialismo es un humanismo* (trad. V. Pratti). Buenos Aires: Sur

––––––––– (1976) *El ser y la nada* (trad. J. Valmar). Buebos Aires: Losada.

Buenos Aires: Losada.

––––––––– (1968) *El hombre y las cosas: situaciones I (trad. L. Echavárri).*

Webber, J. (2009) *The existencialism of Jean-Paul Sartre*. London: Routlege.

---

[1] ..."se dice tuvo lugar el 1 de octubre de 1908, En el momento de juzgar el *Salon d' Autome*. Según la versión de Apollinaire [...], Matisse describió los cuadros del Braque al crítico Lois Vauxelles como "pequeños cubos". Vauxelles utilizó por primera vez el término en letras de molde, pero no al día siguiente [como suele afirmarse], sino unas seis semanas después, el 14 de noviembre. Ello fue en la reseña que hizo el exposición de Braque en la galería de Khanweiler, donde se exhibieron sus cuadros cubistas" (Chipp, 1995, 225). Otro buen ejemplo de la plástica es el caso de arte *abstracto*, apelativo que, a decir de Gombrich (1997,70) "no fue elegido con demasiado acierto, proponiéndose para sustituirlo los de no objetivo o no figurativo".

[2] Durante su período fenomenológico-existencialista, Sartre imbrica una idea filosóficamente vaga de *autenticidad* en su literatura y en los estudios sobre Baudelaire y Jean Genet. Concibe tal autenticidad como posible, más solo en tanto el agente moral se capte a sí mismo cual libertad absoluta. Tal idea se ofrece en *El ser y la nada* (1976, 118) con una sorprendente y apabullante fragilidad. El autor de estas líneas dedica al tema un capítulo de su libro *La ética al pairo (una travesía sartreana)*, de próxima publicación.

[3] En cuenta Husserl –su gestor– y M. Merleau-Ponty, pensador francés coetáneo de Sartre, cuya visión fenomenológica (muy interesante, sin duda) difiere de la de aquel.

[4] De las muchas obras que podrían citarse como *internalistas*, ha de recomendarse *Sartre: la filosofía del hombre* (1980) de Martínez; se trata de un estupendo trabajo comprensivo, a la vez, crítico. En nuestro medio, se destaca *Sartre y los prolegómenos a la antropología*, de R.Á. Herra. El autor de esta disquisición ha publicado diversos trabajos sobre aspectos conceptuales de la obra sartreana; también ha procurado presentar una visión *internalista* de algunos tópicos (desarrollados por el filósofo en momentos diversos) en los libros *Todo arte es desleal* (1980) y en *La ética al pairo (una travesía sartreana)* (de próxima publicación). Vale mencionar, entre nuestros estudiosos de Sartre, cierto esfuerzo sistemático de Víctor Alvarado en su *Estética fenomenológica en Jean-Paul* Sartre (2007) y en una *Introducción a la fenomenología existencial en Jean-Paul Sartre* (2012); ambos escritos tienen carácter propedéutico.

[5] Cohen-Solal, en su magnífica biografía de Sartre (1990, 332) recuerda que la conferencia fue anunciada de manera lacónica e insulsa en *Le Monde*; y que los organizadores del evento (Jacques Calmy y Marc Beigbeder), "convencidos de no amortizar sus gastos por el alquiler de la sala, habían hecho una campaña de publicidad «casera» enviando a sus esposas pegar pequeños anuncios en las más prestigiosas librerías del Barrio Latino, de Montparnasse y de Saint-Germain-des-Prés". Beigbeder expresó su preocupación por el evento y convenció a Sartre: "Con semejante título!"; luego habló con Sartre y lo convenció de anunciar la conferencia con el conocido título de *El existencialismo es un humanismo*, el cual, según él "tenía al menos el atractivo de una paradójica provocación", sobre todo, tras lo que algunos consideraban "las peroratas antihumanistas de *La náusea*".

[6] En el libro se incluyen la objeciones de Naville y otros. Pero conviene recordar que la noche indicada "La discusión con los detractores asistentes, que inicialmente estaba prevista en el programa, fue anulada por falta de espacio y de tiempo. El conferenciante terminó y se fue" (Cohen-Solal, 334). David R. Law, aclara: "Sartre later repeated the lecture to a more select gathering and engaged in debate with some members of the audience" (1996, 3). Ese es el debate que Nagel publica al final de su compilación.

[7] Compaginación interesante, texto en la mitad izquierda de las páginas, subtítulos de los párrafos en la mitad izquierda y "la discusión inédita al final del volumen" (Cohen-Solal, 377). En 1997, el costarricense H. Mora intentó otra fórmula editorial para esta obra; los resultados fueron lamentables (*cfr*. Zamora, 1999).

[8] Nagel era un empresario hábil. Financió a Sartre para que abandonara la pensión donde vivía entonces y pudiera adquirir un apartamento en la rue Bonaparte; también le facilitó "sumas incomparablemente más elevadas que las que nunca tuvo" (Cohen-Solal, 377). Sartre publicó algunos títulos con él. Se cuenta de cierta vez, cuando uno de los abogados de Nagel señaló el boulevard Saint Germain y dijo " "Mira, Louis, tu imperio". Aquel ya era *el* barrio existencialista. Eventualmente surgieron álgidos rencores entre Sartre y Nagel, motivados especialmente por el afanoso interés de editor en los resultados comerciales de la obra sartreana y en las ácidas reacciones de Sartre a tales afanes. La amistad se degradó; las diferencias entre ellos desembocaron en insultos y procesos judiciales.

[9] Muchas traducciones fueron inexactas, lo cual facilitó críticas infundadas contra Sartre. Por ejemplo, sobre la traducción inglesa de 1946, D. Law (1996, 4) explica : "There are also some problems with the English translation of some Sartre's key concepts. The most serious of these is the translation of *mauvaise foi* as `self-deception´, rather than more accurately as `bath faith'. Another problem is the translator's decision sometimes to translate `subjectivite´ not as *subjectivity*, but as the *subjective*. This creates the impression that Sartre is advocating subjectivism, whereas his concern in in fact to focus on the freedom of the individual subject."

[10] Cohen-Solal (372-379) ofrece nutridos detalles. Vale la pena indicar, además, que aquella fue la primera *gran ocasión* en que Sartre sería atrapado en los juegos del capitalismo que detestaba; la segunda coincidió con su rechazo del Premio Nobel, casi dos décadas después.

[11] ¿Qué se diría hoy de Platón, si solo se hubiera conservado su diálogo *Las leyes*?

[12] La actividad se recuerda como un "Éxito cultural sin precedentes" (Cohen-Solal, 332). El teatro se llenó; se recuerda una multitud "compacta, nerviosa, exasperada por una calurosa jornada de octubre". Se destacaba la presencia de Gaston Gallimard y de dos reputados actores del momento: Jean-Louis Brarrault y Madeleine Renaud. Sartre llegó solo al teatro, tras un trayecto en el metro, desde Sint-Germain-des-Prés. Cuando llegó a la sala, nadie lo reconoció. Sorprendido al ver tanta gente, estuvo a punto de devolverse tras pensar "¡Vaya, deben de ser los comunistas que se manifiestan en mi contra!" (Cohen-Solal, 333).

[13] La *Carta sobre el humanismo* (*cfr.* versión española: 1970, trad. R. Gutiérrez. Madrid: Taurus) es la versión *pública* (revisada y aumentada) de una misiva del año 1946, donde Heidegger responde una consulta sobre el humanismo que le extendiera Jean Beaufret, un profesor francés conocido como germanista y acólito de Heidegger. También se recuerda a Beaufret por defender la tesis (revisionista) sobre las cámaras de gas nazis, que había sido prohijada por Robert Faurisson (quien por eso fue sujeto de violencia por el grupo judío *Fils de la mémoire juive* y, más tarde –en 2006– fue imputado por negar el Holocausto). La famosa *Carta* de Heidegger fue publicada por la editorial Francke, de Berna, en 1947, como apéndice a la obra de Heidegger: *Platons Lehre von der Wahrheit* (*cfr.* Wegmarken, hrg. F. am M.: W. Vittorio Klostermann 1976).

[14] Sobre todo los ideólogos marxistas y católicos.

[15] Twórczość (*13*), 4, 1957. Se trataba de un número especial sobre Francia. El texto de Sartre sería "modificado considerablemente" por él para satisfacer "las exigencias de los lectores franceses" (Contat y Ribalka, 1970, 311) y ser publicado en *Les tempes modernes*. Sartre lo utilizó luego como preámbulo de su *Crítica de la razón dialéctica*.

[16] Agrega un tema cuyos alcances no se discuten aquí, pero que conviene referir, dados los sistemáticos ataques que el filósofo ha recibido de los positivistas y de los marxistas ortodoxos. Veamos: "La única teoría del conocimiento que puede ser válida hoy en día es la que se funda sobre esta verdad de la microfísica: el experimentador forma parte del sistema experimental. Es la única que permite apartar toda ilusión idealista, la única que muestra al hombre real en medio del mundo real. Pero ese realismo implica indudablemente un punto de partida reflexivo; es decir, que el descubrimiento de una situación se hace en y por la *praxis* que la cambia. No situamos los orígenes de la acción en la toma de conciencia"." (Sartre, 1979, 35).

[17] Cuando en *El ser y la nada* (1976b, 192) Sartre considera la temporalidad, vuelve críticamente la mirada a dicho autor: "Bergson con su duración que es organización metódica y multiplicidad de interpretación, no parece ver que una multiplicidad supone un acto organizador. Tiene razón, contra Descartes, cuando suprime el *instante*; pero Kant tiene razón, contra él, cuando dice que no hay síntesis *dada*. Ese pasado bergsoniano, que se adhiere al presente y hasta lo presenta, es poco más que una figura retórica [...] Pues, si el Pasado, como él afirma, es lo actuante, no puede sino quedarse atrás [...] Sin duda, en Bergson, el que dura es un solo y mismo ser; pero precisamente ello solo hace sentir con más urgencia la necesidad de esclarecimientos ontológicos. Pues, para terminar, no sabemos si el ser dura o si la duración es el ser. Y, si la duración *es* el ser, entonces debería decírsenos cuál es la estructura ontológica de la duración; pero, si al contrario, el ser dura, debería mostrársenos qué es lo que en un ser le permite durar". Acaso ha de reiterarse la idea de que el yo está presente en la configuración actual de la situación.

[18] He puesto en evidencia, en otra parte, los errores de tal criterio (*Cfr. Todo arte es desleal*, 1988).

[19] Una excepción puede hallarse en *El ser y la nada* (1976, 749)

[20] Evidentemente, eso marca una distancia enorme con respecto a Heidegger, quien no solo rechaza esa vía husserliana (*cfr.* Cruz, 1970), sino que estima necesario acceder directamente al ser por una vía que hasta hoy permanece oscura y que, en sentido estricto (siguiendo en esto no solo cualquier lógica, sino al mismo Heidegger) es imposible iluminar racionalmente sin caer en lo que, para dicho filósofo, es como una enfermedad de la filosofía occidental casi desde sus orígenes.

[21] De forma implícita, pero constante, en su *Carta sobre el humanismo* Heidegger refleja severo rechazo a las posiciones filosóficas de Sartre. Recuérdese que dicha *Carta* fue motivada, por Beaufret, conocido germanista y acólito de Heidegger, que defendía la tesis (revisionista) sobre las cámaras de gas nazis, que había sido prohijada por Robert Faurisson (quien por eso fue sujeto de violencia del grupo judío *Fils de la mémoire juive* y, más tarde, imputado en un juicio por negar el Holocausto).

[22] La Maison Académique Française o Französische Akademikerhaus, número 14 de la Landhausstrasse, barrio de Wilmersdorf.

[23] Por justicia, merece atención el artículo "El ser y la nada (J.P. Sartre)", escrito por Gadamer a base de recuerdos (anécdotas sobre él mismo, a veces; viejas o recientes lecturas, otras veces). Lo cierto es que el tono general del artículo es heideggeriano (no hermenéutico, como se espera) y abunda en comentarios o referencias de filósofos alemanes que opone a Sartre, a quien concede maestría en el uso del lenguaje, pero a cuya obra no dedica su conocida profundidad conceptual. El artículo resulta atractivo por la seductora prosa de Gadamer y por su amplia cultura filosófica; pero solo alcanza de soslayo al Sartre de *El ser y la nada*.

[24] Cohen-Solal (1990, 135-136) recuerda otras aseveraciones de Sartre en tal sentido: "Husserl se había adueñado de mi [...] lo veía todo a través de las perspectivas de su filosofía [...] Era husserliano y había de seguir siéndolo mucho tiempo".

[25] Sobre este asunto hay diversidad de criterios; en este trabajo se asume, por su coherencia, la idea de que existe continuidad teórica entre ambos momentos del pensamiento sartreano; en cada capítulo se evidenciará su aserto y sistematicidad –en relación con el método y con los criterios teóricos– de la obra sartreana; al menos de la que fue publicada en vida.

[26] Amigo, al menos en un sentido *socialmente convencional*, algo frío: conversar, visitarse, salir juntos y compartir o confrontar ideas sin demasiado afecto o lealtad. Sartre nunca admiró a Aron, nunca respondió a sus preguntas teóricas en público, mediante algún escrito; y, después del 68, nunca lo aceptaría como interlocutor y lo combatía cual contraparte de un compromiso teórico político en los conflictos universitarios de aquellos años. En una entrevista concedida a Michel Contat, conocida como *Autorretrato a los setenta años* (Sartre, 1977c, 96-104) admite: "[Aron] Era el profesor a quien yo atacaba, al profesor hostil a sus propios estudiantes, y no al editorialista de *Le Figaro*, que bien puede decir lo que quiera". Reconoce que insultó voluntariamente a Aron en 1968, que lo atacó y que se negó a responderle e incluso a reconocerlo como interlocutor. En la entrevista también dice: "mis amistades contaron menos para mi que mis relaciones amorosas"; pero rescata sus relaciones en igualdad con *El Castor* (S. de Beauvoir) a quien, como se sabe, escribió cartas llenas con una ternura y cercanía despojadas de arrogancia; no parecen insinceras, aunque haya supuesto, desde entonces, que esas cartas serían publicadas –tarde o temprano– como parte de la correspondencia de *un famoso*. Además, en la entrevista indicada afirma que tampoco fue piadoso con sus amigos: "-¡Porque sé cómo son! ¡Y cómo soy yo! Del mismo modo, podría no ser piadoso conmigo".

[27] No coincide la memoria de Aron con la del *Castor* en cuanto a la bebida.

[28] "En una carta de 1926 a Simone Jolivet dice que su tendencia primordial "es la ambición". (Sartre, 1987, 10)

[29] Agregation: concurso para el desempeño de un puesto de profesor en los liceos franceses.

[30] "Era profesor –recuerda– claro está, porque hay que ganarse la vida, pero no me desagradaba enseñar, al contrario". (Sartre, 1977c, 86)

[31] Referido por Jeanson, 1975, 86.

[32] Más tarde, en el 68, se apartan. Sartre toma contra Aron una actitud ofensiva.

[33] La traducción del título es deficiente; en francés, el libro se intitula: *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl.*

[34] *Cfr.* la Introducción de *El ser y la nada.*

[35] En un notable artículo, Constantino Láscaris (1976b, 250) refiere los avatares de dicho proceso: "el motivo fundamental que guió a Husserl en su filosofar, fue, en un principio, el fundamentar filosóficamente qué es la Matemática. A continuación, por las dificultades que encontró en este intento [...] estructurar la Lógica, pero la Lógica de Husserl se le convirtió en una Epistemología, un tratado del conocimiento científico; y este [...] absorbe su especulación, su trabajo incesante, germánico, durante dos tercios de su vida". En relación con nuestro tema, diremos –con Cruz– que la psicológica fue seguida por Husserl para purificar lo mundano del yo y llegar eventualmente al *ego* trascendental. Pero, en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* se aventura por otro sendero: el histórico; mas no para concentrarse en los datos y los hechos (a la manera de Dilthey[35]) sino para servirse de los mismos como un horizonte de reflexión para justificar históricamente su propio enfoque filosófico. Cree descubrir que "la excursión histórica [...] no es solo un ideal personal suyo, sino la meta que ha perseguido el pensamiento occidental". (Cruz, 1970, 76)

[36] No confundir la fenomenología que brota de Husserl con un fenomenismo ni de un fenomenalismo, que –dicho en forma extremadamente simple y en sentido lato– atañe a las concepciones que toman como base del conocimiento los *datos de los sentidos*; pero, en general, el "que construye un sistema fenomenista no tiene por qué ocuparse de la naturaleza de lo inmediatamente dado a la conciencia" (Ferrater, 1999, 1232)

[37] Se trata de un trabajo inédito. Maristany (1987, 287-307) refiere y comenta la existencia de dicho escrito sartreano gracias a que, según él mismo apunta, Michel Contat le permitió leerlo en 1976. En ese escrito pre-husserliano también ha de advertirse, según indica Maristany, un germen teórico que se extendería a toda la producción de Sartre: "la primacía de lo contingente sobre lo necesario en los diversos órdenes de lo real".

[38] No solo ha de considerarse su trabajo tardío sobre la cuestión judía (*cfr.* 2004); su reacción general contra el nazismo se evidenciará, luego, en sus cuentos y obras de teatro e incluso en su repulsa a la República de Vichy.

[39] "Es mi costumbre y además es mi oficio", escribe en *Las palabras* (1982, 169); y agrega: "Durante mucho tiempo tomé mi pluma por una espada; ahora conozco nuestra impotencia. No importa, hago, haré libros; es preciso".

[40] Llama la atención que las obras de juventud referidas no hayan sido atendidas editorialmente durante su vida, al tenor de la fama que llegó a envolverlo. A propósito de los escritos de Sartre, cfr. la excelente cronología y bibliografía que ofrecen Contat y Rybalka (*Les écrits de Sartre*, 1970); Juan Ml. Aragües ofrece una clasificación de los póstumos de Sartre, incluye en ella los de juventud (*El viaje a Argos*, 1995); la biografía que de Sartre ofrece Cohen-Solal (1990) abunda en anécdotas relacionados con muchos escritos del filósofo; en tal sentido, también puede consultarse, de Jeanson, Jean Paul Sartre en su vida (1975); en sus *Cartas al Castor y a algunos otros* (1988) el mismo Sartre refiere, de cuando en cuando, algún motivo o circunstancia relativa a lo que escribe.

[41] Puede pensarse en *La Náusea* como una novela *de la contingencia*; y eso no contradice en el fondo a Roquentin, cuando insinúa que "el origen de esta historia" es "el guijarro, aquel famoso guijarro" (1973, 148-149) que remite a la relación en-sí/para-sí y a la náusea existencialista; sucede que tal origen, la náusea (que solo en cierta forma evoca la idea heideggeriana de que la angustia existencial es algo inherente al *ser ahí*) el tema de la contingencia van de la mano en la obra. El tema de la contingencia fascina a Sartre antes y después de conocer la obra de Husserl; fluye en sus ideas juveniles, después en su existencialismo y más tarde en las preocupaciones sobre el marxismo. Hay unos apuntes en la novela, colocados al estilo íntimo de un diario bajo el título *Las seis de la tarde*, donde Roquentin, tras referirse a concepto de absurdo, afirma: "Lo esencial es la contingencia" –y explica– "por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es *estar ahí*, simplemente; los existentes aparecen, se dejan *encontrar*, pero nunca es posible *deducirlos*" –y en este punto Sartre enfrenta a sus adversarios filosóficos de entonces– "hay quienes han comprendido esto. Solo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí" – y continúa– "la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia, la gratuidad perfecta".

[42] *Cfr.* Cohen Solal, 1990, 582-593.

[43] Para la polémica en torno a su verdadera animadversión por los premios, conviene recordar que por una colección de relatos cortos, conocida como *El muro*, le acreditaron el premio francés a la novela corta. Cohen-Solal (199) cuenta que en abril de 1940, tras dicho premio, Sartre buscó "afanosamente cualquier mención en la prensa, hasta que por fin consiguió el *Paris-Midi*, que anunciaba el premio con un título sugerente: «Un laureado poco común»".

[44] Con ella, Sartre da un jaque a una pretensión del alemán en las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*: hallar el yo trascendental y su esencia. Hasta el presente, dicho ataque sartreano ha originado interesantes polémicas entre los fenomenólogos.

[45] Se refería, principalmente, al neokantismo representado por Lachelier y Brunschvick. El primero, representa la tradición espiritualista francesa del siglo XIX, con elementos neokantianos como la idea de que todo lo que existe para la conciencia está sometido a una doble ley de causalidad y finalidad. Brunschvick, opuesto al positivismo y al espiritualismo, pensaba que el espíritu–inteligencia–razón se presentaba como una esencia activa. El empiriocriticismo, representado por Mach, sustituyó la noción de sustancia con la de función. Sartre se opuso también a la tendencia epistemológica de Víctor Brochard –mejor conocido por sus trabajos de historia de la filosofía– para quien voluntad y razón representan las instancias engendradoras de la libertad. Contra esas concepciones Sartre ha insistido en que, por una parte "jamás lo objetivo saldrá de lo subjetivo" (1966, 30) y, por otra, que la conciencia no es "una mónada y el conjunto de sus estructuras psíquicas" (1976, 14), sino "un ser para el cual en su ser es cuestión de su ser en tanto que ese ser implica un ser otro que él mismo" (1966, 31); con otras palabras: "la conciencia nace conducida sobre un ser que no es ella misma".(1966, 30)

[46] Como en su criterio hacen como hacen, por ejemplo, los que defienden lo que él llama "filosofía digestiva". (Sartre, 1968, 25).

[47] Volveremos sobre este tema, a propósito de las críticas de Sartre a Husserl.

[48] En el sentido lato, que "comprende todo el género humano" (*DRAE*, 1117), desde luego.

[49] Husserl ha privilegiado el conocimiento; pero muchos fenomenólogos apuntan que hay en ello una limitación por superar. En tal sentido, para Merleau-Ponty (buen ejemplo no sartreano de la fenomenología francesa: *La estructura del comportamiento*, *La fenomenología de la percepción*) *mi* cuerpo sabe más del mundo que yo mismo, dado que mi realidad originaria se descubre *ya envuelta* en la vida que la antecede; más fundamental que la inteligencia y la percepción, Merleau-Ponty propone una función *sujetante* y orientadora que, cual proyector, es capaz de dirigir los sentidos hacia las cosas que, a su vez, solo aparecen y cobran sentido desde dicha función o *arco intencional*. Dieter Wyss (uno de varios ejemplos alemanes: *Zwischen Logos und Antilogos*, *Traumbewußtsein?*) también advierte una experiencia pre-predicativa y *alógica*, que antecede –ontológicamente– a la racionalidad con que se ocupó Husserl.

[50] Este asunto merece atención. El análisis de dicha correlación llevó a las distinciones husserlianas entre *noema* y *noésis*, cuyas determinaciones Sartre prefiere abordar con lenguaje hegeliano (ser-en-sí/ser-para-sí) que, seguramente, le parece menos cosista. De hecho, Sartre rechaza la idea husserliana de noema pues le parece que la misma ha quedado atrapada en el *cosismo* realista; por eso –en parte– prefiere la denominación de ser-en-sí. Sartre muestra, en El ser y la nada, que esa recodificación no es solo un antojo lingüístico, sino que constituye un avance con respecto a Husserl.

[51] Por ejemplo, en la correlación conciencia-ego, a la que el autor de estas líneas dedica atención en *La ética al pairo*, de próxima publicación.

[52] Sartre analizará brevemente el sentido de esa fórmula y sus límites en *El ser y la nada*, Capítulo I de la Tercera Parte.

[53] El autor de estas líneas atiende a dichos tópicos en La ética al pairo, de próxima publicación.

[54] Un ejemplo: en *The existencialism of Jean-Paul Sartre* (2009), Johnathan Webber (editor) pretende una nueva interpretación de Sartre. En opinión de quien escribe estas líneas, tal interpretación no es tan novedosa ni tan profunda como el autor sugiere; pero sí supone un esfuerzo interesante para releer aspectos fundamentales del *momento existencialista* de Sartre, tales como la estructura y los efectos de la mala fe y la ética resultante de la autenticidad. Debo señalar aquí que la pretendida *autenticidad* constituye uno de los tópicos más oscuros en *El ser y la nada*, aunque pareciera ser requerida como señalamiento de brújula en todos los escritos *morales* anteriores a la *Crítica de la razón dialéctica*. He considerado ese tema en *La ética al pairo*, de próxima publicación. Volvamos a Weber: para él, el existencialismo sartreano resultaría valioso en los debates actuales sobre la objetividad de la ética y la psicología, así como en aquellas disciplinas que, desde diversas fuentes, encaran la problemática teórica sobre el carácter y la individualidad.

Guillermo Coronado

Kepler y las Tres Leyes del movimiento planetario: Culminación de la Revolución Kepleniana.

Resumen. *Se discute el tratamiento de Kepler al problema del movimiento de la totalidad de los seis planetas alrededor del Sol, centro del Universo, y que se plantea en dos momentos. Primero, se obtienen las dos primeras leyes, de las elipses y áreas. Segundo, y como resultado de su pasión por las armonías o relaciones matemáticas, Kepler descubre la clave del Cosmos en la tercera ley o la relación de los cuadrados y cubos.*

Palabras claves: *Kepler. Historia astronomía. Astronomía moderna. Leyes de Kepler. Tercera ley.*

Abstract. *This text deals with Kepler´s atempt to solve the problem of the movements of the six planetas around the Sun, center of the Universe, which takes two stages. First, he obtains the two first laws of the planetarian movements, elipses and areas laws. Second, as a result of his conviction that armonies or mathematical relationships are key in understanding, Kepler obtains the third law, that of the relationships between squares and cubes.*

Keywords: *Kepler. History of Astronomy. Modern Astronomy. Kepler´s Laws. Third Law.*

Dados los hallazgos respecto del planeta Marte y que Johannes Kepler (1572-1630) comunicó en su obra de 1609, *Astronomia nova,* a saber, Marte no se mueve circular ni uniformemente, aunque sí en forma elíptica y con una regularidad que responde a las áreas recorridas en tiempos iguales, se genera un nuevo problema astronómico que podría denominarse como *el problema de la totalidad*, que se resume en las dos siguientes preguntas, que no son sino dos facetas de la misma cuestión: ¿Qué sucede con los otros cinco planetas? ¿Responden ellos a las combinaciones de movimientos circulares y uniformes de la astronomía tradicional elaborada desde los griegos o se conforman igualmente al nuevo enfoque elíptico de velocidad no uniforme propio del planeta Marte?

Kepler ofrece, en dos momentos, la solución definitiva a dicho problema. Primero en el *Epitome de astronomía copernicana,* publicado en tres partes (1618, 1620 y 1621), y segundo, en el *Harmonice mundi libri V* (1619). Por medio de estas obras, Kepler presenta lo que después se denominaron las Tres Leyes del Movimiento Planetario, esto es, las leyes que rigen el movimiento o trayectoria de "todos" los planetas alrededor del Sol.

En el *Epitome de astronomia copernicana*, y con una estructura de preguntas y respuestas como medio de exposición, que rememora la estructura de una obra de su maestro Maestlin, *Epitome astronomiae* de 1582, Johannes Kepler presenta las correspondientes generalizaciones de las leyes de Marte a todos los restantes planetas (1). Se establece que todas las órbitas planetarias son elipses con el Sol en uno de sus focos; que dichas trayectorias obedecen a la ley

de las áreas, por lo que el radio vector barre áreas iguales en tiempos iguales, y la velocidad del cuerpo planetario no es uniforme, sino que presenta variaciones (2).

Resumiendo, se presenta la Primera Ley o ley de las elipses, y la Segunda Ley o ley de las áreas, ahora sí en un sentido general para la interpretación del todo del movimiento en el cosmos heliocéntrico (3).

En consecuencia, el movimiento y trayectoria de Marte deja de ser una excepción particular al axioma de la circularidad y uniformidad. Por el contrario, es simplemente una instancia de un conjunto de elipses con un movimiento que responden a la ley de las áreas. En otras palabras, las dos leyes que reflejaban el movimiento del planeta Marte, ahora son la constante para el todo de los seis planetas. El golpe asestado a la astronomía tradicional en 1609 se hace más contundente y definitivo. La venerable astronomía de la circularidad y uniformidad ha sido superada, aunque ello no sea necesariamente aceptado por los practicantes del nuevo heliocentrismo, como es patente en el caso de Galileo Galilei, que no emplea la propuesta kepleriana en sus muy famosas obras en defensa de la astronomía copernicana, como sus *Diálogos sobre los dos sistemas máximos* de 1632.

Pero el problema en cuestión tiene otro desenlace, que se proyecta más allá de las revolucionarias propuestas respecto del movimiento de Marte, y nos remite a un contexto mucho más amplio. Supone una relación entre el tamaño de la órbita y el tiempo que se tarda en recorrerla.

Esta relación es muy significativa, y Kepler la descubre de manera paralela al tratamiento de la generalización de las dos leyes de Marte. Y la considera tan importante y determinante que su emoción se desborda al escribir el Proemio al quinto libro de su *Harmonice mundi,* aparecido en 1619, pero redactado en lo que nos concierne a mediados del año anterior. Sus palabras se reproducen a continuación.

> "Lo que profeticé hace veinticinco años, cuando descubrí los cinco cuerpos geométricos entre las órbitas celestes, lo que creí firmemente mucho antes de haber leído la Harmonica de Ptolomeo, lo que prometí a mis amigos en el título de este libro, al que dí el nombre antes de estar seguro de mi descubrimiento, lo que apremié durante dieciséis años para que se buscara, aquello por lo que me uní a Tycho Brahe, por lo que me instalé en Praga, por lo que he dedicado la mayor parte de mi vida a las observaciones astronómicas, al fin he logrado aclararlo y reconozco su verdad entre mis esperanzas más íntimas. ... Aún no hace dieciocho meses desde el primer rayo de luz, tres meses desde la aurora, y pocos días desde que el Sol descubierto, el más admirable para ser contemplado, me iluminaron. Nada me detiene; dejaré libre mi furia sagrada; triunfaré sobre la humanidad con la honesta confesión de que he robado las vasijas de oro de los egipcios para construirle

> un tabernáculo a mi Dios, lejos de los confines de Egipto. Si me perdonan, me alegro; si están enfadados, puedo soportarlo; la suerte está echada; he escrito mi libro; lo leerán ahora o en la posteridad, no importa cuándo; bien puedo esperar un siglo un lector, puesto que Dios ha esperado seis mil años un intérprete de sus palabras". (4)

"Para desarrollar su teoría de la armonía, Kepler se mueve dentro de tres disciplinas concretas: la geometría, la música y la astronomía. La geometría, cuyas figuras y leyes porta en sí el espíritu cual fiel reflejo de Dios, suministra las proporciones numéricas de las armonías. La música permite a la humanidad jugar con esas armonías para deleitarse, y ya no sorprende que las proporciones numéricas que rigen las melodías musicales coincidan con las que procura la geometría. En cambio, los movimientos de los astros, que se producen con tal excelso orden, fueron concertados por el mismísimo Dios de acuerdo con las proporciones numéricas que ofrece la geometría para que resultara el mejor y más bello de los mundos, el más semejante al Creador"(5).

En efecto, en el *Harmonice mundi libri V,* o *Cinco libros de la armonía del universo,* Kepler formula, entre otras varias armonías, aquella que correlaciona el tiempo de revolución y el tamaño -radio- de las trayectorias planetarias. Pero no de la forma directa y simple en que Nicolás Copérnico creyó haberla encontrado, y que llamó Primera Ley de la Naturaleza (6): el tiempo de traslación es proporcional al radio de la órbita, o bien en terminología moderna T proporcional a R, sino de una manera mucho más sofisticada pero concordante con los hechos: el cuadrado del tiempo es proporcional al cubo del radio. En expresión tradicional se tiene que T al cuadrado es proporcional R al cubo. A esta generalización de Kepler se la denomina con el nombre de Tercera Ley del Movimiento Planetario. (7)

Ahora bien, es importante hacer énfasis que esta nueva regularidad es aplicable a todos los planetas, y en virtud de ella los rasgos de tamaño y período no son arbitrarios, ni tampoco simplemente una expresión matemáticamente forzada de los datos. Por el contrario, esta Tercera Ley muestra que las órbitas planetarias integran un todo representado por la relación matemática tiempo al cuadrado proporcional al radio al cubo.

Además, puesto que la proporcionalidad puede expresarse como una igualdad o ecuación siempre que se incorpore una constante, que es la misma para todos y cada uno de los planetas, las elipses planetarias no se agregan arbitrariamente, sino que responden a un sentido de totalidad producido por la vigencia de la constante correspondiente. Totalidad de los movimientos planetarios que se había

perdido en astronomía desde los tiempos de la fallida propuesta aristotélica con sus esferas y contraesferas. Totalidad que se manifiesta mediante una constante, la que llamada K, tendrá gran importancia en los desarrollos de mecánica celeste planteados en el transcurso del siglo XVII. (8)

Recapitulando, se tiene que desde un punto de vista negativo para la astronomía tradicional, la Primera Ley implica el abandono de la circularidad; la Segunda Ley supone el abandono de la uniformidad; y la Tercera Ley conlleva un sentido de totalidad que los criterios de circularidad y uniformidad, sin embargo, no proporcionaban. Ciertamente, se abandona el Axioma 1, tanto en su versión fuerte cómo débil, según se expuso previamente, en el capítulo primero de este libro. Por otra parte, y ahora en un sentido positivo, se retoma el sentido de totalidad que Aristóteles había considerado como esencial en astronomía, aunque el Estagirita no había podido realizarlo.

Además, se puede anotar que las Tres Leyes de Kepler también suponen un retorno a un ideal nunca realizado, y prácticamente nunca buscado desde el fracaso del modelo de Platón en el décimo libro de la *República*: la total simplicidad de la construcción teórica en astronomía, esto es, una única construcción geométrica para cada planeta. En el modelo platónico de la *República* se intentó pero resultó radicalmente inadecuado y alejado de los hechos. En la nueva astronomía de Johannes Kepler, el ideal de tal simplicidad se compagina con el heliocentrismo, por una parte, pero concuerda con los datos o fenómenos, por la otra. Y ello es típico del nuevo enfoque científico en formación en ese momento, y del cual Kepler se convierte en un abanderado.

En consecuencia, se justifica plenamente afirmar que la simplicidad, economía, y belleza de la astronomía se expresan en las Tres Leyes del Movimiento Planetario formuladas por Kepler al cierre de la segunda década del siglo XVII.

No obstante, cabe preguntarse: ¿qué queda de la astronomía copernicana y sus principios incuestionables de la circularidad y la uniformidad? ¿Qué queda del retorno copernicano a los orígenes de la astronomía racional de los griegos? ¿Qué queda de la astronomía formulada por los griegos para responder al ideal de la circularidad y la uniformidad? La respuesta es muy simple y tajante: nada.

Por ello puede argumentarse que se está ante el verdadero momento de discontinuidad en la historia de la astronomía: la Revolución Kepleriana sienta las bases de la nueva astronomía moderna. Y si recordamos la propuesta de la *Astronomia nova* en 1609, desde su mismo título, esto es una nueva astronomía o física de los cielos. Si consideramos su idea de

la existencia de una fuerza magnética que desde el sol rige el movimiento de los planetas – no importando que se la dejara de lado posteriormente, lo radicalmente importante es que la senda hacia Newton está suficientemente trazada. Es decir, una dinámica del movimiento planetario y no simplemente una geometría o cinemática del mismo. En efecto, Kepler abre el camino a un cosmos en el que los planetas responden a causas físicas no simplemente a condicionamiento geométrico-formales. Y ello equivale a una astronomía radicalmente nueva.

Ahora bien, hay que reconocer que el programa de investigación kepleriano está en la ruta hacia la nueva física o mecánica celeste. Y eso es un aporte fundamental de Kepler. Pero también se debe reconocer que Kepler no tiene los fundamentos, al menos, de una dinámica que pueda darle basamento a su "física de los cielos" como expresaba en el título de su obra de 1609, *Astronomia nova*. Por ello, tanto en el *Epitome* como en el *Harnomice* se hacen evidentes rasgos de un cierto animismo, o presencia del alma o espíritu como factor explicativo de aspectos del movimiento planetario. En síntesis, que una parte, Kepler tendió hacia un "mecanicismo" tras su nueva física celeste, pero también defendió un cierto "animismo" de viejo cuño que lo hace bastante extraño para los creadores de la mecánica celeste en la tradición de Galileo, Descartes y por supuesto Newton.

Para volver al tema de la Tercera Ley como la Armonía del Universo es importante recordar que ella encaja en una larga tradición, de raíces pitagóricas, respecto de la música de los cielos, pero que para Kepler es, primero que todo, una cuestión de armonía entre cantidades matemáticas y no simplemente un sonido real en los cielos.(9) Tradición que también se entronca con el *Timeo* de Platón, en el que un Demiurgo, o artesano divino emplea relaciones matemáticas para hacer el puente entre la materia caótica y el mundo de las ideas o arquetipos eternos, creando o produciendo un cosmos, esto es, un orden. Asimismo, con el neoplatónismo de Proclo. Y en un campo más específico, con las investigaciones matemáticas del *Harmonice* de Ptolomeo. Esta tradición pitagórico- platónica es una fuente de inspiración para el joven Kepler, como ya se demostró en el caso del *Misterio del Cosmos* discutido en el capítulo noveno. Pero estará presente durante toda la madurez de Kepler hasta eclosionar en su labor paralela a la redacción del *Epitome*. Con más detalle lo describimos a continuación.

Descubrimiento de la relación armónica o tercera ley, de la 3/2 potencia se remonta a mediados de mayo de 1618, casi finalizada la redacción del *Harmonice mundi* . Kepler termina el texto el 27 de ese mismo mes -aunque hace revisiones mientras se levanta el texto en la imprenta hasta mediados de febrero de 1619, fundamentalmente del capítulo 9 del libro V.

De hecho, el mismo Kepler apunta que el ocho de marzo tuvo la idea de la relación, pero la rechazó en virtud de un error computacional, pero que el 15 de mayo de nuevo la consideró y el resultado resultó aceptable. Kepler la presenta por primera vez en el capítulo 3, del libro V, y la emplea en sus desarrollos hacia el final del mismo, capítulo 9. Este libro V es la culminación de su obra sobre la armonía del universo que aparece en el año de 1619. (10)

---

1) *Epitome de astronomía copernicana*, **1621,** libro V.

2) A esta ley, en sus demostraciones, Kepler la denomina ley de las distancias, en virtud del tratamiento geométrico del asunto.

3) Se exponen principalmente en el Libro V del *Epitome*. Recuérdese que la numeración actual no proviene de Kepler, quien no se refiere a ellas de esa manera. Además, tampoco es el orden de descubrimiento, pues como se señaló en capítulo anterior, por ejemplo, la ley de las áreas, segunda ley, se establece antes que la primera o ley de las trayectorias elípticas. Se afirma, Owen Gingerich, en comunicación a los miembros de HASTRO.L@LISTSERV.WWU.EDU, red de internet, del 7 de marzo del 2004, que la numeración actual proviene del astrónomo francés J.J. Lalande, en su Abrege d´Astronomie, de 1774.

4) *Johan Kepler* por Oliver Lodge citado en Newman, James R, Sigma, 1968, *El mundo de las matemáticas.* Ediciones Grijalbo, México, Tomo I, páginas 158-159.

5) Caspar, Max. 2003. *Kepler*. Acento Editorial. Página 348.

6) Nicolás Copérnico la presenta en su *De revolutionibus orbium coelestium*, libro primero, capítulo décimo, cuando escribe: "Y aunque todas estas cosas son difíciles, casi inconcebibles, y contrarias a la opinión de muchos, con la ayuda de Dios, en lo que sigue las habremos de tornar más claras que el Sol, al menos para quienes no ignoren el arte de la matemática. En efecto, si dejamos intacta la primera ley (pues nadie ha de proponer otra más conveniente) de que la magnitud de las órbitas se mide por la magnitud del tiempo,...". Copérnico, Nicolás. 1965. *Las Revoluciones de las Esferas Celestes*. Libro primero. Eudeba, Buenos Aires, página 81.

7) "La relación es la siguiente: si uno compara la distancia de los distintos planetas respecto del Sol con el tiempo que tardan en girar en torno a él, el cubo de las respectivas distancias es proporcional al cuadrado de los tiempos correspondientes. En otras palabras, la razón de r a T es la misma para todos los planetas. O, la longitud del año planetario depende de la 3/2 potencia de su distancia al Sol. O, la velocidad de cada planeta en su órbita es proporcional a la inversa de la raíz cuadrada de su distancia al Sol, El producto de la distancia por el cuadrado de la velocidad es igual para cada planeta". Lodge, 1969, *Johan Kepler*, página 158.

8) Igualmente vale la pena recordar el papel que una tal constante tiene en el camino heurístico de Newton hacia una mecánica celeste elaborada sobre la idea de la gravitación universal.

9) Kepler es muy claro en señalar que la música de los cielos es música perceptible al esíritu y no a los oídos. En efecto, escribe que "..., los movimientos celestes no son más que una música polifónica constante (perceptible por el entendimiento, no por el oído), una música que mediante tensiones disonantes, digamos a través de síncopas y cadencias, avanza hacia cláusulas concretas y predeterminadas de seis miembros, y de este modo va marcando señales distintivas en el decurso inconmensurable del tiempo". Caspar, Max. *Kepler*, página 362.

10) El proceso de descubrimiento lo describe el mismo Kepler de la siguiente forma: "Después de calcular los intervalos orbitales reales ayudándome de las observaciones de Brahe a lo largo de tanto tiempo de incesante trabajo, al fin, al fin, apareció ante mí la verdadera proporción de los períodos de revolución con respecto a la proporción de las órbitas. El 8 de marzo de este año de 1618, si se

desea la fecha exacta, acudió a mi mente. Pero mi mano no estuvo afortunada al someterla a los cálculos y la deseché como falsa. Finalmene, el 15 de mayo, volvió a aparecer y venció las tinieblas de mi espíritu con una nueva embestida, mostrando una compatibilidad tan perfecta con el trabajo que realicé durante diecisiete años, con las observaciones ticónicas y con mis criterios actuales, que en principio creí haberlo soñado y haber presupuesto lo que buscaba a partir de los datos de las pruebas. Sin embargo, es completamente seguro, y encaja a la perfección que la proporción que existe entre los períodos de revolución de dos planetas cualesquiera equivale exactamente a una vez y media la proporción de sus distancias medias". Caspar, Max. 2003. *Kepler*. Acento Editorial. Página 365.

Bruce Stephenson, en su obra *The Music of the Heavens. Kepler´s Harmonic Astronomy*, 1994, Princeton, NJ, Princeton University Press, página 125, expresa en gran forma el planteamiento kepleriano, cuando escribe: "The Harmonices mundi libri V, ... The principal theses of its five books were that certain ratios, arising from the eternal geometry of regular polygons, were particularly noble; that the influence of music on the human soul depended upon these ratios, as did the influence of astrological aspects of mundane matters such as the weather and the human soul; and that these same ratios had been had been systematically embodied in the creation of the solar system. Book 5, ..., sought - and found- harmony in the details of planetary astronomy" (página 118).

Luis Camacho

Informe sobre los Estudios de Filosofía en los Países Iberoamericanos (Costa Rica)

Introducción. Durante la mayor parte del periodo colonial (1562-1821) la situación de la provincia de Costa Rica se puede resumir en la frase del gobernador Diego de la Haya en carta a la Corona Española en 1719 cuando dice que es una provincia "sin barbero, cirujano, médico ni botica". Tampoco había instituciones de educación secundaria o superior, ni imprentas, publicaciones o bibliotecas. La universidad más cercana estaba en León, Nicaragua; allí se formaron algunos de los primeros personajes públicos costarricenses y de allí llegó el fundador de la Casa de Enseñanza de Santo Tomás en 1814, luego Universidad de Santo Tomás a partir de 1843, clausurada en 1888 como parte de un proyecto de reorganización de la educación . Aunque la escolástica prevaleció en la enseñanza en el siglo XIX y primera mitad del XX, en Costa Rica esa corriente filosófica no tuvo el desarrollo ni la amplitud que uno encuentra en otros países cercanos como Guatemala o Colombia. Hay que destacar la influencia en la educación primaria y secundaria de dos movimientos filosóficos en dos momentos de la historia patria: del krausismo alemán en la segunda mitad del siglo XIX y del pragmatismo norteamericano durante varias décadas en el siglo XX. Lógica y ética son las dos disciplinas filosóficas que más interesaron desde el principio.

Así pues, la actividad filosófica en Costa Rica empieza muy tardíamente pero se consolida muy pronto después de la fundación de la Universidad de Costa Rica (1940) y , sobre todo, después de la Reforma Universitaria de 1956. Antes de este periodo hay anticipaciones en varios docentes y escritores entre los que destaca Moisés Vincenzi (1895-1964), autor de *Principios de crítica filosófica, Marx en la fragua, Valores del pensamiento*. Vincenzi fue uno de los profesores que Héctor-Neri Castañeda (1924-1991, probablemente el filósofo centroamericano más famoso) encontró en la Escuela Normal cuando obtuvo una beca para trasladarse de su nativa Guatemala a estudiar en Costa Rica en 1941 y antes de viajar a obtener el doctorado en Minesota, Estados Unidos.

Con la implementación de los cambios introducidos por la Reforma Universitaria de 1956, en los años siguientes se organizan los Estudios Generales obligatorios para todas las carreras, que incluyen Fundamentos de

Filosofía en primer año. Nacen también el departamento de Filosofía (1957) , la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* (1957) la Asociación Costarricense de Filosofía (1958) , el grupo que luego se conocerá como Círculo de Cartago (1956) y el programa de filosofía en secundaria en 1967. A esto hay que añadir el Doctorado en Filosofía (1970, Programa de Posgrado en Filosofía de la Universidad de Costa Rica a partir de 1977), actualmente con las opciones de maestría y doctorado. Todas estas instancias continúan existiendo hasta nuestros días, y a ellas se suman otras en instituciones que nacieron posteriormente, en particular la Universidad Nacional (1973) y la Universidad Estatal a Distancia (1977).

A. ESTUDIOS DE ENSEÑANZA PRIMARIA, SECUNDARIA Y SUPERIOR NO UNIVERSITARIA

1. Legislación educativa

Órgano	Denominación y fecha de la normativa	Previsiones sobre su vigencia o modificación	Otros datos o comentarios relevantes
Ministerio de Educación Pública y Consejo Superior de Educación	-Acuerdo de 1957 sobre Plan Provisional de Enseñanza de la Filosofía en Secundaria, con dos temas: lógica y teoría del método. – Programa actual aprobado por Consejo Superior de Educación en 2003 (SE 339-2003)	Acuerdos del Consejo Superior de Educación relacionados con programas y ubicación de cursos.	En la actualidad todos los programas en primaria y secundaria deben ser aprobados por el Consejo Superior de Educación

2. Estructura de las enseñanzas

Primaria (6 años)	*Filosofía para niños* en algunas escuelas	
Secundaria (5 o 6 años)	Académica regular : *Filosofía* en 11º año	2 lecciones semanales de 40 minutos durante un año
	Académica con bachillerato internacional : *Filosofía* en 11º y 12º	2 lecciones semanales de 40 minutos durante dos años
	Técnica: *Ética profesional* en algunos colegios en 11º	2 lecciones semanales de 40 minutos durante un año

3. Materias filosóficas

Denominación de la materia	Nivel educativo	Unidades	Curso	Materia obligatoria	Materia optativa	Nº horas semanales
Filosofía	11º año en opción académica regular	Introducción, antropología filosófica, ética, teoría del conocimiento y lógica		x		2 durante 1 año
Filosofía	11º y 12º año en bachillerato internacional	Introducción, antropología filosófica, ética, teoría del conocimiento y lógica		x		2 durante 2 años
Ética profesional	11º año en opción técnica	Ética		x		2 durante 1 año
Lógica en la literatura	7º a 11º año	Parte del programa de la asignatura Lengua y Literatura		x		
Ética y ciudadanía	7º a 11º año	Parte del programa de la asignatura Educación Cívica		X		

4. Otros datos o comentarios relevantes

El examen nacional para obtener el título de Bachiller en Educación Media incluye : matemáticas, español , una ciencia (física, química o biología), un idioma extranjero (inglés o francés), estudios sociales y educación cívica . Para acceder al examen nacional se debe haber aprobado el 11º año. Para ingresar en varias de las universidades estatales (UCR,UNA e ITCR) se requiere aprobar un examen de admisión.

B. ESTUDIOS DE ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

1. Legislación educativa

	Denominación y fecha de la normativa	Previsiones sobre su vigencia o modificación	Otros datos o comentarios relevantes
Autonomía de universidades estatales (“independencia para el desempeño de sus funciones”)	Artículo 84 de la Constitución Política (1949, UCR)	Modificado por Ley #5697 del 9 de junio de 1975 para incluir otras universidades estatales	En CR todas las decisiones académicas de universidades estatales (incluyendo cupos y admisión) son competencia de éstas, organizadas en el Consejo Nacional de Rectores y con la asesoría de la Oficina de Planificación de la Educación Superior. Las universidades privadas no gozan de autonomía; dependen de un Consejo Superior estatal.

2. Estructura de la enseñanza de filosofía como parte de Estudios Generales, requisito en primer año de todas las carreras universitarias en UCR, UNA y UNED.

Universitaria	*Fundamentos de filosofía* en Estudios Generales, a todos los estudiantes de primer ingreso de todas las carreras en UCR, UNA y UNED	Opción regular: 2 lecciones semanales de 50 minutos durante un año
		Opción de seminarios participativos: integrada en cursos con profesores de las 3 materias comunes (filosofía, historia, lengua y literatura) con varias sesiones semanales durante un año

2. Estructura de los centros docentes y de investigación

	Total	Públicas presen-ciales	Públicas no pre-senciales	Privadas	Proyectos de investigación en filosofía
Universidades	5+54	4	1	54	
Facultades o Escuelas de Filosofía	2	2		1	
Cátedras o secciones de filosofía en escuelas o departamentos de Estudios Generales	11	10	1		
Institutos de Inv. en Filosofía	1				16

Nota: la investigación en filosofía es por proyectos.

3. Titulaciones filosóficas de Grado

	Nº de títulos	Estudiantes de carrera	Graduados 2013-2016	Títulos de grado
Títulos de Grado en centros públicos presenciales	3	700	40	Bachillerato en filosofía, bachillerato en la enseñanza de la filosofía, licenciatura en filosofía
Títulos de Grado en centros públicos no presenciales	0			
Títulos de Grado en centros privados presenciales	2			Bachillerato y licenciatura en filosofía
Títulos de Grado en centros privados no presenciales	n/d			

Nota: el número de estudiantes empadronados en filosofía en las dos escuelas de filosofía es muy alto en últimos años, pero se debe a que muchos utilizan filosofía como medio para traslado a carreras de gran demanda. El número de estudiantes interesados en filosofía como carrera propia o compartida con otra es mucho menor, tal vez alrededor de 380.

4. Titulaciones filosóficas de Máster

	Nº de títulos	Estudiantes activos en 2017	Graduados 2007-2017
Títulos de Máster en filosofía centros públicos presenciales	2	70	7 en Bioética; 15 en Filosofía
Títulos de Máster en centros públicos no presenciales	0		
Títulos de Máster en centros privados presenciales	0		
Títulos de Máster en centros privados no presenciales	0		

5. Titulaciones filosóficas de Doctorado

	Nº de títulos	Estudiantes activos 2017	Graduados 2007-2017
Títulos de Doctorado en centros públicos presenciales	1	9	5
Títulos de Doctorado en c. públicos no presenciales	0		
Títulos de Doctorado en c. privados presenciales	1	n/d	n/d
Títulos de Doctorado en c. privados no presenciales	0		
Totales	2		

6. Otros datos o comentarios relevantes

La investigación en filosofía se hace por proyectos de profesores nombrados en propiedad en alguna de las escuelas de filosofía, con descarga académica para investigación durante la duración del proyecto. No existen investigadores dedicados únicamente a la investigación.

C. ASOCIACIONES FILOSÓFICAS

Denominación	Año de fundación	Nº de socios	Página web, blog, etc.	Correo-e de contacto	Presidente/a o su equivalente	Otros datos o comentarios
Círculo de Cartago	1956	15	http://www.circulodecartago.org/revista-coris-2/	contacto@circulodecartago.org	Guillermo Coronado, encargado	Interés en historia y filosofía de la ciencia y de la tecnología
Asociación Costarricense de Filosofía	1958	46	En FB, con el nombre de la Asociación y acofi.blogspot.com.es	lcn20032003@yahoo.com	Luis Camacho (último periodo 2015-2017, presidente durante varios periodos anteriores)	Cédula jurídica 3-002-056282
Asociación Costarricense de Profesores de Filosofía	n/d	n/d	En FB, con el nombre de la Asociación y filosofiaprofescr.blogspot.com			

D.Publicaciones

Nombre	Primer número	Último número	Dirección.
Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica	1957	145 (mayo-agosto 2017)	revista.filosofia@ucr.ac.cr
Praxis, UNA	1975	73 (Enero-junio 2016)	http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis
CoRis, revista del Círculo de Cartago	2004	12 (2016)	http://www.circulodecartago.org

E. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN Y DE DEFENSA DE LA FILOSOFÍA

1. Actividades de difusión

Denominación	Periodicidad	Breve descripción
Actividades de ACOFI	Según calendario	(ver abajo)

2017

ACTIVIDADES DE LA ASOCIACIÓN COSTARRICENSE DE FILOSOFÍA

Actividad	A cargo de	Fecha
Asamblea anual	Directiva	29 de marzo
Lucrecio: *De rerum natura* (en los 600 años de la recuperación del texto)	Guillermo Coronado, Víctor Hurtado	3 de mayo
100 años de la muerte de Franz Brentano	Esteban Ulate y Luis Camacho	10 de mayo
Asuntos éticos en la literatura	Daniel Campos	9 de agosto
100 años de la Revolución Rusa	Jerry Espinoza	4 de octubre
500 años de la Reforma Protestante	Plutarco Bonilla	11 de octubre

Todas las actividades tienen lugar a las 6 p.m. en el auditorio del cuarto piso de la Facultad de Letras, Universidad de Costa Rica.

2. Actividades de defensa

Fecha	Breve descripción
2013	Artículo de periódico y pronunciamientos, a raíz de comentario de un precandidato en campaña electoral que contestó afirmativamente a la pregunta de un periodista sobre supresión del presupuesto de la Escuela de Filosofía de la UCR para dárselo a otros programas considerados más productivos. El precandidato luego se disculpó.

Mario Alfaro C

Homenaje póstumo al Dr. Francisco Álvarez González 26 de junio de 2013

El 25 de enero del 2013 falleció el filósofo Francisco Álvarez Gonzáles. Fue discípulo predilecto de José Ortega y Gasset; de hecho, parece haber sido el alumno que sobrevivió a Ortega por más tiempo. Don Francisco fue profesor en la Universidad de Costa Rica, conferencista en el Instituto Tecnológico de Costa Rica y su mayor actividad docente e investigativa en nuestro país la realizó en la Universidad Nacional- Autor de números libros, artículos de análisis y de opinión; este filósofo, que trascendió un centenario de vida, murió en la ciudad de Heredia.

La Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa y la Asociación Costarricense de Filosofía organizaron el 26 de junio del mismo año una mesa redonda en homenaje al ilustre pensador, tal actividad contó con la participación de Roberto Fragomeno, director de la Escuela, Doña Isabel Castro, esposa del filósofo y el suscrito, así como con el Dr. Luis Camacho quien dirigió la actividad.

Dada la relevancia de la obra del filósofo, me ha parecido interesante publicar en la revista *CORIS,* los apuntes que para la mencionada ocasión me permití compartir con los asistentes, éstos tienen cierto rasgo personal, pues lo conocí y en algunas oportunidades pude dialogar con él, especialmente sobre la dinámica que vivía la universidad allá por los años 70s y siguientes.

Estos son los apuntes a los que hago referencia.

1. Conocía personalmente a Francisco Álvarez González el año de 1983, cuando ocupaba la dirección del entonces Departamento de Ciencias Sociales del Instituto Tecnológico de Costa Rica a la vez que impartía un seminario de Filosofía en la Institución. En ese seminario se acostumbraba organizar cada quince días una actividad extra-clase sobre temas humanísticos con la finalidad de que los jóvenes estudiantes adquirieran, además del conocimiento ingenieril, formación un tanto más integral, así, se dictaban conferencias, mesas redondas, simposios, etcétera, sobre aspectos filosóficos, históricos, políticos, científicos, tecnológicos, entre otros. Uno de los tantos invitados a esta actividad fue precisamente Francisco Álvarez.

Pues bien, en una visita que realicé a la Universidad Nacional en Heredia en razón de mi cargo, vi a Francisco Álvarez tomando un café en una pequeña soda de la Universidad, para entonces ya había leído algunos de sus artículos de revistas y de opinión. Me le acerqué y le saludé, muy cortésmente me invitó a sentarme, iniciamos una conversación que se prolongó por casi 45 minutos, aproveché la oportunidad para invitarlo a que nos dictara una conferencia en el ITCR sobre algún tema relacionado con ciencia y humanismo, no lo dudó y de una vez me sorprendió cuando me dijo póngale fecha y el título que quiero es " *Humanismo en el hombre como ser natural*" , así se hizo y dos semanas después se llevó a cabo la conferencia y en la que hubo una concurrida asistencia.

En la conferencia expuso algunas de las ideas expuestas en un libro que publicaría cinco años después: Álvarez, F (1988) *Cinco Lecciones sobre el Humanismo*, en que desarrolla el tema del advenimiento del hombre nuevo, de éste que nace "envuelto" y determinado por la tecnología y que lo impacta en su naturaleza, por ende es hombre nuevo empieza a ser

diferente en su manera de ser y de actuar. Por tanto, y dada esta realidad, es urgente, según el autor, postular un nuevo humanismo que considere las nuevas formas y de saber y de aprender, de los riesgos, ventajas y posibles sinsabores que nos puede traer una sociedad que a veces parece enceguecida por los avancesacelerados de la ciencia la tecnología. No se trata de negar o de oponerse a tal realidad, de lo que se ha de buscar es de orientar ese progreso técnico (como lo llama Ortega y Gasset) racionalmente. En tal sentido, advierte Álvarez, de aceptar a ciegas ese avance tecno-científico, podemos correr un gran riesgo, pues el saber hacer actual y posiblemente con mucha eficiencia, no nos garantiza necesariamente un mejor ser humano.

2. Un riesgo mayor. lo vislumbra Álvarez, con clara influencia orteguiana, en que se está construyendo un hombre con profunda orientación hacia la especialización y con un serio descuido a la formación integral, el hombre nuevo no ha de conformarse con saber hacer algo y saberlo muy bien, el hombre nuevo deberá realizar a cabalidad su **ser,** tener claridad de que es histórico, con conciencia de que su proyecto no ha de ser solo tecnológico, sino que ha de comprender y considerar además valores fundamentales como la responsabilidad de ser y existir en y con los demás. Es decir, el hombre nuevo que se construye ha de renunciar a ser simplemente un bárbaro vertical.

Álvarez aclara que no se trata en lo absoluto de impedir la formación de especialistas, como se apuntó antes, se trata de formar profesionales integrales ya que: "*El especialista sabe mucho de muy poco, pero el que sólo sabe de una cosa ni siquiera eso sabe*" y con gran sentido de realidad agrega: "*Hoy no son posibles hombres de saber enciclopédico, por ejemplo con Leibniz, el último quizá de esta egregia especie. La ventaja del vasto saber es que le da al hombre una más fiel y equilibrada visión del ancho mundo y, por tanto, una mayor posibilidad de una conducta alerta, lúcida y serena, ante él.*

[1]

3. La educación. Álvarez muestra gran preocupación por el descuido en que ha caído en América Latina en relación con la educación, nos menciona en una de sus obras, específicamente en "Pesadumbres de un crítico" págs., 206-19, como se han ido entronizando ciertos absurdos de posibles y serias consecuencias, veamos, se confunde pedagogía con pedagogismo, educación con instrucción, didáctica con dinámica de grupos donde el tiempo simplemente pasa y el docente no aporta o lo hace muy poco, metodología con metodolatría, todo con clara tendencia a obviar el contenido y privilegiar las formas.

¿Cuál ha de ser el papel del filósofo ante tal problemática? Según el Álvarez, el filósofo en tanto que profesional crítico ha de correr riesgos, en la obra señalada apunta uno de ellos es el de asumir posiciones firmes y enfrentar las consecuencias que se le vengan, así en el caso de la política si asume una posición crítica respecto de posturas liberales, ha de esperar que se le califique de izquierdista recalcitrante, si fuera a la inversa los embates vendrán en el sentido de ser un conservador, si se ubica en el centro entonces unos y otros le exigirán definirse, y esto se explica, muy especialmente en la universidad latinoamericana porque existe poca tolerancia por la divergencia de pensamiento. En este asunto es papel de filosofía promover más lectura en aras de evitar en la medida de lo posible la "formación" política panfletaria. Lo mismo ha ocurrido al filósofo con las posiciones filosóficas asumidas, el metafísico critica al lógico, el materialista al idealista, con mucha facilidad se descalifica al filósofo de la ciencia y se le tilda de positivista como si con ello lo desprestigiara, etcétera. La solución a esta problemática es una formación

rigurosa, estudio en las fuentes originales de los autores, denunciar la ignorancia y defender con suficiente coraje y honestidad intelectual, con independencia de juicio, sentido de justicia, y amor por la libertad intelectual, en cada posición asumida, tal y como nos lo pedido en múltiples oportunidades el pensador Mario Bunge.[2]

Considero que bien cabe preguntarse el porqué de tales reflexiones de Álvarez en la obra. Nos dice sin ambages que él vivió en carne propia esas intolerancias, y escribe: "*Pero en fin, a mis ochenta y tantos años ni con el calor ni con el frío me da porque me comprendan o no. Me gustaría claro está, que se hicieran cargo de mi situación, lo cual implicaría que tuvieran ideas claras de lo que ha estado aconteciendo en estos últimos cincuenta años, en el mundo en general y, más concreta y específicamente, aquí en América Latina, dado que mis actuales posturas son consecuencia de todo eso acontecido*"[3] Acá el autor deja planteado un importante reto a los filósofos, despojarse de dogmatismos asumir posiciones racionales y críticas respecto del acontecer en general.

4. Para terminar esta presentación quiero referirme brevemente a su última obra, se trata de una novela intitulada *"Breve historia de una amistad"*, publicada en el 2005 en Ecuador bajo el sello Ediciones Álvarez Eljuri. Esta novela es del género policíaco y según cuenta Álvarez, siempre quiso escribir una obra de esa naturaleza y en buena hora que lo hizo pues se trata de un libro exquisitamente escrito y con un manejo apropiado del método deductivo busca averiguar quién, cómo y por qué una joven universitaria fue asesinada en una residencia estudiantil. Los detalles no se abordan acá, en su lugar invito al público a leerla, bien vale la pena.

El autor considera de gran importancia el valor de la amistad, el cual ha de cultivarse más sobre todo en la vida y dinámica universitaria en donde existe un devenir lleno de pasiones y se viven luchas políticas por elecciones de diferentes puestos burocráticos. Las pasiones han de ser superadas por la amistad, pues las primeras minas significativamente la tolerancia. Como parece evidente por lo dicho, el autor utiliza la obra para digresiones de naturaleza política, históricas, estéticas, éticas y ecológicas.

La novela es autobiográfica, a lo largo de sus 21 capítulos va narrando diferentes momentos de su vida, los placenteros y los difíciles, en cada uno de ellos queda claro que Francisco Álvarez fue un filósofo de convicciones firmes, tanto en su pensamiento como es sus acciones.

Hoy se rinde un pequeño pero merecido homenaje al filósofo que vivió entre nosotros y que ha dejado un legado de 26 obras filosóficas y la novela citada más numerosísimos artículos periodísticos y de revista.

Bibliografía consultada

1. Álvarez, G. F (1988) Cinco lecciones sobre el humanismo. EUNED, San José, Costa Rica.

2. _____ (1996) Supuestos metafísicos en las ciencias, Universidad Autónoma de Centro América, San José, Costa Rica.

3. _____ (1997), Pesadumbres de un crítico, Universidad Autónoma de Centro América, 1997, San José, Costa Rica.

Bunge, M (1976), Ética

[1] Álvarez, G. F (1988), Cinco lecciones sobre el humanismo, EUNED, San José, C.R. Esta es una obra valiosa para todo público, especialmente para jóvenes. El tema de los valores ocupa uno de los temas centrales, además de temas históricos, de retos contemporáneos para la filosofía y otras disciplinas.

[2] La referencia a Bunge no es de Álvarez. Es tomada de la obra: Bunge, M (1976), Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina, pág. 35.

[3] Álvarez, G.F (1977), Pesadumbres de un crítico, Editorial Autónoma de Centroamérica, UACA, C. R. p. 240

Luis Camacho

Raymond Smullyan (1919-2017) : Sistemas Formales, Acertijos, Paradojas y Fantasías Filosóficas.

La muerte de Raymond Smullyan el 6 de febrero de 2017 pone fin a una vida de dedicación a la lógica y a la filosofía que parece haber sido muy entretenida y divertida a juzgar por la mayoría de sus libros y por lo que cuentan de él quienes lo conocieron. Smullyan tenía una combinación de habilidades que se repite en algunos de los autores más interesantes de tiempos recientes: lógica, matemáticas, ciencia, magia, música y filosofía. Fue un mago muy hábil y un buen pianista. La seriedad y grado de abstracción de su primera obra , *Theory of Formal Systems* (Princeton University Press, 1961) no anticipan la amenidad de *What Is the Name of This Book?* (1978) (*¿Cómo se llama este libro*? Cátedra, 1984), *Alice in Puzzleland* (1982) (*Alicia en el país de las adivinanzas,* Cátedra, 1991), *The Lady or the Tiger?* (1982) (*¿La dama o el tigre?*, Cátedra, 1991) y *5000 B.C. and Other Philosophical Phantasies* (*5000 años a. de C. y otras fantasías filosóficas* (Cátedra, 1989). La lista completa de sus obras llena páginas enteras; baste aquí con señalar que se distinguen dos conjuntos que sin embargo tienen mucho en común, el de las obras formales en lógica (entre ellas manuales universitarios) y las de entretenimiento. Lo admirable de las obras de Smullyan es su manera de presentar en forma sencilla y amena complicados problemas matemáticos y lógicos.

Sus años de juventud muestran una combinación de estudios en música con formación autodidacta en lógica y matemáticas, al mismo tiempo que se ganaba la vida como mago. La lista de lugares donde llevó a cabo esta combinación es demasiado larga para citarla aquí y lo que nos interesa es señalar que al fin tuvo la suerte de encontrar en Chicago al famoso filósofo Rudolf Carnap, quien enseguida reconoció el talento del muchacho y lo recomendó para dar clases en Darmouth, aunque no tenía ningún título universitario. Eran otros tiempos. Su primer título universitario fue posible gracias a que la Universidad de Chicago le reconoció créditos por cursos que había impartido aunque nunca se había matriculado en ellos como estudiante. En 1959 obtuvo el doctorado en Princeton bajo la dirección del gran lógico Alonzo Church. Este es uno de los autores en los que se basa su *Teoría de los sistemas formales* , junto con Goedel, Post y Rosser. Tema central en esta obra es el de las posibilidades, utilidad y limitaciones de los sistemas formales. “Formal” y “mecánico” coinciden: los sistemas formales se basan en reglas que se aplican recursivamente en operaciones que pueden llevar a cabo máquinas programadas para este fin. Las limitaciones de las máquinas, a su vez, reflejan lo descubierto en la teoría: algunas máquinas son físicamente imposibles (v.g. las de movimiento perpetuo) mientras otras son lógicamente imposibles, porque involucran contradicción.

Me interesa detenerme en el asunto de la relación entre teoría y práctica, tema que subyace algunas de las observaciones más interesantes de Smullyan. Es frecuente el desprecio por la teoría y la afirmación de que ninguna teoría sustituye a la práctica; en tiempos como el nuestro, en el que el desprestigio de las ideologías es obvio y bien merecido, la tentación de rechazar la teoría suele conducir al menosprecio de los lenguajes en que se formulan las de la ciencia, a saber, las matemáticas y la lógica. En vez de la lógica formal se aclama la lógica llamada “ informal”

y se crean cursos de filosofía "práctica" que supuestamente es lo que la sociedad necesita. En este punto la frecuente referencia a las máquinas en muchos de los textos de Smullyan sirve para aclarar la situación. Sin una teoría que los sustente son imposibles el diseño y funcionamiento de un aparato ; si la teoría no es adecuada la máquina no funcionará. El manual de operaciones de un aparato u objeto tecnológico es también parte de la teoría, y todos conocemos la frustración que resulta de la falta de correspondencia entre manuales y aparatos cuando la redacción de aquellos es descuidada. Pensemos en objetos y procesos cuyo funcionamiento correcto puede ser un asunto de vida o muerte . Todos sabemos, por ejemplo, que el error de un controlador aéreo puede resultar en una tragedia con muertos y heridos. También sabemos que cualquier texto técnico puede traducirse con precisión a los lenguajes naturales que tengan el vocabulario requerido. Cuando hay dinero de por medio habrá gran cuidado en redactar y traducir contratos; cuando se trata de convenios entre países hasta una coma puede ser objeto de conflicto. La experiencia cotidiana nos ha enseñado lo anterior , y sin embargo se sigue repitiendo que ninguna teoría sustituye a la práctica (cuando habría que decir también que ninguna práctica sustituye a la teoría) , que toda traducción es indeterminada (en cuyo caso la única manera de conseguir seguridad sería usando únicamente un solo lenguaje natural) y que el significado de cualquier proposición depende de la interpretación subjetiva (¿cuántas interpretaciones hay para la palabra "Alto" escrita dentro de un hexágono pintado de rojo en la intersección de dos calles?).

Cuando murió Smullyan el periódico *New York Times* incluyó un artículo en el que aparecían algunos de sus famosos acertijos. El primero en la lista (1991a, 22) es muy curioso porque todos encuentran enseguida una solución que defienden con vehemencia, aunque no sea la correcta. "Un comerciante compró un producto en $7, lo vendió en $8, lo volvió a comprar en $9 y lo vendió otra vez en $10. ¿Cuánto ganó?". A simple vista nada, porque el dólar ganado en la primera venta se pierde en la segunda compra y se vuelve a recuperar en la segunda venta. Pero el gasto total es de $8 y al final el comerciante tiene $10 en su bolsillo, de modo que la diferencia (ganancia) es de dos dólares. Como en muchos acertijos y paradojas, basta con cambiar una palabra para que desaparezca el problema: si en vez de un mismo producto pensamos en dos diferentes, es obvio que en la primera compra-venta se ganó un dólar y en la segunda otro. Dos dólares en total.

Finalmente, este breve recordatorio de una vida tan fecunda me permite otra consideración . Aunque consideramos que la frase "toda traducción es indeterminada" es una falsedad frecuentemente repetida por filósofos, por desgracia no es falso que muchas traducciones son incorrectas. En tiempos recientes las malas traducciones del inglés al español se han convertido en una epidemia. Hay errores que se repiten sin que al parecer nadie haga algo por corregirlos, como ocurre cuando el traductor no se da cuenta de que en inglés "to substitute *a* for *b*" quiere decir lo contrario de lo que en español significa "sustituir *a* por *b*". Mientras en inglés se quita *b* y se pone *a,* en español se quita *a* y se pone *b.* El asunto es fundamental en lógica y matemáticas, donde todo el tiempo se habla—entre otras cosas—de sustituir variables por constantes. Esto quiere decir quitar variables y poner constantes en su lugar, mientras en inglés "to substitute variables for constants" significa lo contrario: poner variables en vez de constantes. Un error de este tipo vuelve incomprensible un párrafo entero. No diré en cuáles, pero en algunas de las traducciones de libros de Smullyan al español hay líneas enteras sin sentido. Quizá algunas de ellas le hubieran resultado divertidas, pues su buen humor le

permitía sacar provecho de todas las oportunidades.

Ese buen humor que acompañó a Raymond Smullyan durante toda su vida incluía también referencias al final de esta. Solía decir : "la muerte no es un evento que ocurrirá mientras esté vivo" . Ahora que ya no lo está, sin duda lo echaremos de menos.

Bibliografía

-Smullyan, R. (1961) *Theory of Formal Systems* . Princeton University Press.

(1984) *¿Cómo se llama este libro*? Madrid, Cátedra.

(1989) *5000 años a. de C. y otras fantasías filosóficas* .Madrid, Cátedra.

(1991a) *Alicia en el país de las adivinanzas,* Madrid, Cátedra.

(1991b) *¿La dama o el tigre?*, Madrid, Cátedra.

-Sandomir, R. (2017) Raymond Smullyan, Puzzle-Creating Logician, Dies at 97, *New York Times* , 11 de febrero 2017 (búsqueda hecha el 5 de junio 2017) en https://www.nytimes.com/2017/02/11/us/raymond-smullyan-dead-puzzle-creator.html?_r=0

Luis Camacho

PIRSIG Y DREYFUS : historias opuestas de dos libros famosos.

Cada uno a su manera, dos autores recientemente fallecidos fueron capaces de conmover a gran número de lectores . Antes de que aparecieran sus libros, ambos escritores eran desconocidos más allá de sus círculos cercanos. Aunque la publicación de estas obras se vio acompañada por eventos especiales—diferentes y opuestos—el tiempo diluyó conflictos y discrepancias: ahora los nombres de los dos autores y los títulos de sus respectivos libros son conocidos y recordados por millones.

La vida de Robert Pirsig (1928 -2017) antes de 1974 se parece mucho a lo que en su obra atribuye al personaje Fedro, nombre tomado del diálogo de Platón . Está claro en *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta* que Fedro y el narrador sin nombre que habla en primera persona son el mismo individuo, aunque en etapas diferentes y con eventos distintos. Entre lo que sabemos de él por su libro y por datos biográficos de otras fuentes, nos consta que Pirsig fue un niño de escuela excepcionalmente inteligente que sufrió acoso escolar por su tartamudez. Empezó a estudiar en la Universidad de Minnesota en 1943, de la que fue expulsado más tarde, tal vez por las discusiones con un profesor a propósito del diálogo platónico mencionado, como le ocurre a Fedro en el libro. De servicio en Corea como soldado del ejército de los Estados Unidos, en su obra menciona la experiencia de haber visto un muro tan excepcionalmente bello que lo dejó conmovido. De vuelta en Estados Unidos, recibió su licenciatura en letras en 1950. Su paso por una universidad en la India para explorar más a fondo la filosofía oriental no le dejó recuerdos gratos ni enseñanzas útiles. En 1954 se casó con Nancy Ann James y en 1956 tuvieron a Chris, quien aparece en el libro como compañero del viaje en motocicleta que empieza en Minnesota y acaba en California, con una larga parada en Montana, allí donde Fedro-Pirsig había perdido la razón siendo profesor de retórica. Como en tantas obras literarias, el formato es el de un viaje, doble en este caso: hacia el oeste en motocicleta, hacia el pasado donde reside Fedro en la memoria. En un apéndice añadido en 1984, en el que nos comunica la desgarradora noticia de la muerte de Chris—asesinado en un robo en San Francisco de California—habla de una hija nacida después. Se trata de Nell, quien vino al mundo en ese año y cuya madre fue la segunda esposa, Wency Kimball.

La novela autobiográfica se mueve en tres niveles: en el primero, se trata del relato del viaje en motocicleta acompañados en parte del trayecto por una pareja de amigos que rehusan familiarizarse con la tecnología y tienen problemas con su moto, no por defectos del aparato sino por falta del mantenimiento adecuado. Los problemas de dicha pareja con la tecnología a su vez se transforman en dificultades en las relaciones entre ellos y con sus amigos. Estos detalles conducen al siguiente nivel, la construcción de una teoría sobre la calidad. Desde Aristóteles la filosofía conoce la lista de categorías: sustancia, cantidad, calidad, relación, lugar, tiempo, posición, posesión, acción y pasión. Todo cuanto podemos decir de algo o de alguien encaja en alguna de ellas. Gran parte de la filosofía se ha centrado en la sustancia y la ciencia se ha fijado en la cantidad; reconstruirlas desde el punto de vista de las características de la calidad es el reto que asume Pirsig. La calidad no tiene partes sino grados, se percibe aunque no podamos definirla. El tercer nivel tiene que ver con

Fedro: en medio de las constantes referencias a la tecnología y a la relevancia de la calidad para entenderla y controlarla, aparece y desaparece la figura del profesor universitario desconcertado por el caos de la materia que enseña—retórica— a quien la observación casual de una conserje ("Espero que esté enseñando calidad a sus alumnos") lo afecta profundamente, hasta el extremo de desencadenar un largo proceso de problemas mentales que incluye internamiento en un hospital donde le aplican terapia electroconvulsiva. Entre las ideas más interesantes que aporta Pirsig es la distinción entre la actitud analítica y la sintética hacia la tecnología. La primera concibe aparatos y procesos como piezas de un engranaje ; cuando un aparato no funciona, la solución se percibe como un reto. La segunda ve aparatos y procesos como conjuntos en conexión con otras totalidades; el fallo en el funcionamiento se siente como un fracaso. La actitud analítica es clásica, la sintética es romántica.

El manuscrito fue rechazado por 121 editoriales, pero cuando finalmente fue publicado en 1974 por una pequeña y poco conocida casa editora se convirtió en un éxito sin precedentes en muy poco tiempo. Se vendieron millones de ejemplares, se multiplicaron las reimpresiones y el autor se volvió una celebridad de la noche a la mañana. Muchos años después, *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta* sigue estando en la lista de libros favoritos de gran número de lectores.

Hubert L. Dreyfus no tendría nada que ver con Robert Pirsig si no fuera por las peripecias de un libro que escribió, donde los hechos ocurren en dirección contraria al caso anterior. Nacido en 1929, estudió filosofía en Harvard y pasó la mayor parte de su vida como profesor de esa materia en la Universidad de Berkeley, California. Su interés en la fenomenología de Husserl y Heidegger no hubiera parecido relevante para el área de computación e informática conocida como "inteligencia artificial" (IA) si no fuera por su libro de 1972, *Lo que las computadoras no pueden hacer.* Unos años antes, en 1965, había escrito *Alquimia e inteligencia artificial*, donde criticaba las ideas de Allen Newell y Herbert Simon, las dos figuras más prominentes en un área que en esos años prometía mucho y desbordaba seguridad en sí misma. Las ideas de Dreyfus, aunque tuvieran su origen en autores como Heidegger, eran fácilmente inteligibles para cualquier lector atento: el programa de IA presupone que la inteligencia humana se caracteriza por la manipulación formal de símbolos, pero eso no es lo que ocurre en la vida cotidiana. Por ejemplo, los movimientos que hacemos al andar en bicicleta pueden ser descritos por un algoritmo que quizá se pueda usar para lograr que un robot lo haga, pero si un ser humano intenta aprender a andar en bicicleta aplicando conscientemente las reglas formales (ecuaciones) que describen el movimiento, seguramente no lo logrará. Por eso el programa de los partidarios de la IA según Dreyfus estaba condenado al fracaso si pretendía ir más allá de juegos triviales y prueba de teoremas. En una época en que la investigación en IA se apuntaba éxito tras éxito, semejante profecía parecía ridícula.

Hasta donde sabemos, Dreyfus no tuvo problemas con la publicación de su texto. Pero —al revés de lo que ocurrió con *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*—su libro fue casi universalmente rechazado apenas publicado en 1972. Los epítetos con que calificaron a Dreyfus los partidarios de la IA fueron particularmente duros; "ignorante" fue tal vez el más suave. En nada ayudó al debate el tono agresivo con que Dreyfus expresó sus críticas ; su pronóstico de que una computadora nunca ganaría una partida de ajedrez con un ser humano fue brutalmente refutado el 10 de febrero de 1996 cuando la máquina IBM llamada "Deep Blue" ganó una partida al campeón mundial Gary Kasparov.

El mundo pareció entonces olvidarse de Dreyfus, pero mientras tanto se acumulaban problemas en la marcha triunfal de la IA. Otros autores se atrevieron a criticar la idea de que no hay diferencias importantes entre computadoras y seres humanos. Una introducción a la segunda edición del libro hace un recuento de los puntos en los que los partidarios de la IA han tenido que hacer correcciones en la dirección señalada en 1972. Cuando la editorial del MIT publicó una tercera edición del libro en 1992 , un pequeño cambio en el título recoge la insistencia en haber tenido la razón todo el tiempo: *What Computers Still Can´t Do* . Una nueva introducción reclamaba el triunfo después del rechazo inicial: las pretensiones y expectativas de los partidarios de la IA se fueron reduciendo, y aunque muchos años después tengamos hasta automóviles que no necesitan conductor, muchas de las afirmaciones que se oían en los últimos años del siglo pasado nos suenan ahora innecesariamente exageradas o confusas. De modo que Dreyfus no estaba tan equivocado después de todo. Pero como en otros muchos casos en la historia de la ciencia, los dos bandos tenían parcialmente la razón: la IA nos ha dado resultados que incluso podrían sorprender a sus primeros promotores, pero no de la manera que ellos defendieron. Las críticas de Dreyfus ayudaron a cambiar el rumbo.

El libro de Pirsig fue rechazado por las editoriales pero acogido ampliamente por el público, mientras el de Dreyfus no tuvo problemas con las editoriales pero sí con muchos de sus lectores. Ambos forman parte ahora de una historia en la que podemos estar ampliamente agradecidos con sus autores, fallecidos en mayo de 2017.

Nota bibliográfica:

Zen and the Art of Motorcycle Maintenance apareció en 1974 en la editorial William Morrow. En 1975 fue publicado por Bantam Editions. A partir de 1981 lo publica New Age Editions. El breve anexo en el que narra la muerte de Chris y el nacimiento de Nell es de 1984.

What Computers Still Can´t Do es el título de la obra de Dreyfus en la MIT Press a partir de 1992. En las ediciones anteriores (1972 y 1979) no aparece la palabra “still” en el título.

Álvaro Zamora

Apuntes sobre tres libros

Deseo presentar dos libros de interés para el filósofo, aunque sus autores no sean filósofos de profesión. Uno es de Teresa López-Pellisa, humanista dedicada al estudio de la literatura de ciencia ficción y sus vínculos con la realidad virtual, la literatura y la cibercultura, así como el teatro, las nuevas tecnologías y el ciberfeminismo. López-Pellisa ha fungido como Profesora Ayudante en la Universidad Carlos III de Madrid; actualmente es investigadora en el Departamento de Filología Española en la Universidad Autónoma de Barcelona. El otro libro es una compilación de textos realizada por Jorge Lozano, quien es Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y Secretario de Redacción de la *Revista de Occidente*. Lozano es conocido por su labor en el campo de la semiótica (sobre todo en relación con la moda), el análisis del discurso y la teoría de la información.

Primer apunte: López-Pellisa, T. (2015) *Patologías de la realidad virtual (cibercultura y ciencia ficción)*. Madrid: FCE (Colección Comunicación), 275 págs.

En el prólogo de este libro, N. Yehya (narrador y crítico cultural) evoca a *Vivianne*, una novia virtual que Artificial Life de Hong Kong pretendía lanzar al mercado en 2005. Esa chica era fuente de amenazas. La más evidente parece haber sido su pretensión de sustituir a las mujeres reales: ella había sido diseñada para "llevar al usuario a creer que algo o alguien sin cuerpo se preocupa e interesa por él [...] y de esa forma hacerlo entregarse a la ilusión del coqueteo, romance y, ¿por qué no? pasión" (12). Si los lectores de este libro fueran seducidos por ese tópico, tendrían que recorrer trochas sinuosas; alguna conduciría inevitablemente a geografías de la llamada *ideología de género* (que es precisamente eso) pero, la verdad, López-Pellisa solo insinúa tal peligro, aunque resulta evidente que ha plantado en la obra un eje trasversal feminista. Asume el tema de los seres femeninos artificiales (como Vivienne) en un apartado dedicado a lo que denomina *síndrome de Pandora* (192-199). Dicho personaje sería ejemplo de un legado patológico pluri-significante que, según la autora, suele caracterizar ciertos espacios de la realidad virtual y remite a ciertos valores y pseudo deberes que abundan hoy en la cotidianeidad. Se trata de la quinta patología virtual que López-Pellisa identifica en la utilización y en el ideal o ideologización *cibercultural*, así como en la ciencia ficción. A las otras patologías también les ha hecho un bautismo sugestivo: la primera se denomina *esquizofrenia nominal*, la segunda es *metástasis de los simulacros*, una tercera es el *síndrome del cuerpo fantasma*; y *síndrome del misticismo agudo* es el apelativo de la cuarta. En breve, puede caracterizarse la primera como una remisión a las confusiones terminológicas entre ciberespacio y realidad virtual; la segunda sirve para caracterizar la inserción de los simulacros virtuales en el terreno de "lo real", tópico que obliga a optar o situarse en una perspectiva a la vez ontológica y epistemológica; la tercera abunda en consideraciones críticas sobre una colonización *tecnológizante* del cuerpo biológico; la cuarta cursa reflexión sobre la trasferencia de cualidades humanas a la tecnología y a sus productos, así como al recurso (ficcional) de *realizar* deseos de trascendencia que emulan ambiciones míticas y religiosas. Por ejemplo: la aspiración de ser inmortal que suele

presentarse en ciertos espacios virtuales. El objetio de referir todos los temas del libro resultaría más ambicioso que realizable en una reseña, pues se trata de una afanoso trabajo. Su lectura puede ser apasionante. Resulta notable su erudición y por la actitud casi-clínica con que la autora aborda sus temas. Acaso este libro sirva para recordar, con Ladrière, que el impacto de la tecnología en la cultura es variado y profundo, destructor y, a la vez, propositivo, modelador, en cierta forma amenazante.

Segundo apunte: Lozano, J. (comp.) (2015) *Moda – El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro, 204 págs.

Recuerdo una conferencia de corte posmoderno sobre la moda y del vestido. Lo admirable aquella tarde no fue asunto de contenido y menos de profundidad, sino la capacidad del expositor para ocupar a su auditorio con planteamientos superficiales. Otro es el caso y propósito de este libro. Se trata de un volumen donde Jorge Lozano reúne textos que coadyuvan realmente en labores de análisis y comprensión de la moda, de su dimensión histórica y de su pertinencia. Dígase también que implica numerosos aspectos ontológicos y culturales del tema. Originalmente, el trabajo fue publicado en el número 366 de la *Revista de Occidente* (noviembre del 2011). La "Presentación" del libro advierte en forma sugestiva sobre el concepto de moda que se procura iluminar aquí. También informa sobre los autores que lo han motivado para hacer la publicación, pero no resume los criterios de cada cual, lo suyo es un aperitivo, administrada sugerencia, invitación a disfrutar de la lectura. Para respetar en esta reseña esa intención, daré solo pistas sobre aspectos medulares de cada texto. El primero es el "Diálogo entre la moda y la muerte" de Giacomo Leopardi. Se trata de un texto sugestivo y de curiosa actualidad, pese a que data de 1827. La "Moda" se enfrasca en un diálogo con una "Señora Muerte" amenazadora y arisca. Su propósito: mostrar que la Moda introduce en el mundo "tales órdenes y tales usanzas que la vida misma, tanto con respecto al cuerpo como al ánimo, está más muerta que viva, hasta el punto de que este siglo, se puede decir con veracidad, es el siglo de la muerte".

El segundo texto es de Walter Benjamin, autor que por diversas razones goza de afectos posmodernos. Se trata de "El sex-appeal de lo inorgánico", un aporte menos elegante y más brutal que el anterior. Benjamin afirma que "nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición". Este escrito merece atención metodológica: Benjamin es conocido por sus *pócimas escriturales*; curiosas mixturas donde se advierte un alterado fluido marxista con sabor a psicología de lo profundo, Escuela de Frankfort y artilugio místico.

De Charles Baudelaire es el tercer texto, titulado "Moda y modernidad". El hombre de la modernidad extrae "de la moda lo que la misma puede contener de poético en lo histórico". Baudelaire invita, inspira, recomienda; en su texto –verdaderamente literario– hay ecos de la filosofía.

Más reciente es el artículo que le sigue, de Jean Baudrillard. Se trata de "Frivolidad de lo *dèjá-vu*", con la certeza de que el "privilegio de la moda proviene de que la decisión de la gente respecto a ella es definitiva". Aquí, como en otros escritos suyos, encontramos afirmaciones banales; parodiando sus palabras podríamos decir– en un buen sentido, desde luego, pero también en el otro sentido– que Baudrillard es acólito de muchas frivolidades. Acaso eso sea parte de su atractivo, de su posmodernidad, tela adecuada para sus atavismos. Un ejemplo palmario: "la moda no es más que simulación. El ciclo de las apariencias; ella no es más que su

reciclaje". Hasta aquí la referencia a Baudrillard.

De Robert Musil se transcribe "Recuerdo de una moda", que es una pieza breve. Quizá en el tono decimonónico de este escrito la feminista halle a un macho desproporcionado; aunque el caballero solo encuentre una verdad que considera trascendental: "comparada con el hombre" –escribe Musil– "hasta la mujer más descangallada tiene bellezas sorprendentes".

Del arquitecto Adolf Loos se rescata aquí "De pies a cabeza", donde se desarrolla esta idea: "Mudan los tiempos, y nosotros mudamos con ellos". Aparente simpleza decimonónica; en realidad se ofrece cual piedra de fundamento para ciertas amenazas o, al menos, para esta advertencia: "pueblos de mayor desarrollo cultural caminan más de prisa que los atrasados; los estadounidenses lo hacen con mayor celeridad que los italianos". La coda de este artículo establece una extraña relación entre el cabello y las ropas de los hombres y las mujeres.

Seguidamente, Lozano coloca "El vestido como expresión de la cultura pecuniaria", del sociólogo y economista Thorstein Veblen, quien pretende denunciar ciertos aspectos discriminatorios de la "cultura pecuniariamente superior".

Del alemán Georg Simel, hallamos "Filosofía de la moda"; versa sobre temas tentadores como: moda e imitación, el traje nuevo, el ritmo vital, las relaciones moda-envidia, moda-vergüenza, moda-eternidad, así como lo afín y lo indócil de la moda.

De Ortega y Gasset también se rescata en esta antología un texto: "Cambio en las generaciones"; me ha parecido más pesimista –quizá: más realista– que iluso. Todavía puede afirmarse, con Ortega, que "El amor está en baja" y que cada "generación es una moda integral de existencia que se fija indeleble sobre el individuo".

A continuación se halla "La barrera y el nivel" del francés Edmond Goblot, que reconoce, entre otras cosas, cierta funciones del vestido: una es higiénica, otra es púdica y la otra distintiva. Dicho sea, para este autor, lo "que distingue al burgués es "la distinción": belleza en el vestuario, el mobiliario y el estilo, el ornato y los modales. Hay que reconocer al vestido como un símbolo: de autoridad, de profesión, de rango, case casta. Consecuencia práctica: conviene reconocer la dimensión semiótica de todo lo que el costarricense llama *chunche*. Las implicaciones éticas –quizá también las políticas– no han de ser menos importantes.

Siguen dos textos con clara vocación semiótica. Uno del ruso Iuri Lotman: "La moda es siempre semiótica, el otro –que también alberga propósitos históricos– es de Barthes: "La moda, las ciencias y el tiempo". De seguido, un texto de Gombrich, autor hondo y elegante, que aquí opone criterios popperianos al enfoque historicista que busca las fuentes del estilo y el gusto en"los sombríos recovecos del inconsciente colectivo".

De otro historiador y teórico del arte, Germano Celand de nombre, es el siguiente aporte: ""Cortar es pensar". El autor procura mostrar que "cortar y organizar" espacios, superficies y figuras implica un proceso de reconstrucción y recodificación significativa del mundo. En su favor cita a los artistas del cubismo, a los futuristas y a otros representantes del arte contemporáneo. A propósito del surrealismo, por ejemplo, afirma que la "metamorfosis de la cosa y el animal en vestido para a ser prolongación de un complejo circuito de formas de identidad".

El décimo sexto texto de esta compilación es "Cómo se vestía Gargantúa", del viejo François Rebelais. Luego se ha dado espacio al "Tratado de la vida elegante", donde Honoré de Balzac explica dos afirmaciones: "un "hombre se hace rico; elegante se nace", "la indumentaria es la expresión misma de la sociedad". Seguidamente, aparece "El mundo en vestidos", del escocés Thomas Carlyle; y, de Anatole France se ofrece "Los primeros velos" que,

como es sabido, es el primer capítulo del libro segundo de *La isla de los pingüinos*, aquella honda sátira de la moral, las costumbres y las leyes que solían leer –en tiempos de buena formación integral– nuestros colegiales.

De Marcel Proust se brinda "Venecia en un vestido", texto extraído de *En busca del tiempo perdido* (Parte Quinta). Proust posa la mirada en Albertina, en sus galas, en su peinado; luego muda su ropaje. Aunque es un legado literario, la influencia de este autor en el pensamiento filosófico es palmaria. Acaso la "elegancia" de Albertina abre ventanas a la reflexión.

El compilador a depositado un escrito de su autoría después del de Proust. Se trata de "Fortuny: el pliegue del laberinto". Responde a la idea de que estudiar a ese artista (Mariano Fortuny y Madrazo) constituye un propósito "fértil y proficuo" en términos de la semiótica de la cultura.

Penúltimo legado de esta antología es "El *total look* de Coco Chanel", del semiolingüísta Jean-Marie Floch. Su pretensión: tematizar el denominado *total look* de Coco Chanel como un discurso-objeto. Se trata de un trabajo instructivo en varios sentidos; indico los dos que estimulan mejor mis preferencias. Uno remite a cierta ontología que se trasunta en el mencionado *look*; el otro es metodológico y no remite a Chanel propiamente, sino a los caminos seguidos por Floch en su trabajo. Hay otros, desde luego; van de la psicología a lo figurativo, a lo estructural e incluso a lo histórico y lo biográfico.

El último texto es "Balenciaga", de Cecil Beaton, un británico conocido como fotógrafo y diseñador de vestuario para teatro. Versa sobre un modista disconforme, al cual Beaton califica como "el Picasso de la moda" y lo consiera cual "polo opuesto de Chistian Dior". Este final es, seguramente, el menos filosófico del libro; mas no por eso menos atractivo.

Chacón, M. (2016) *La figura femenina en las monedas y billetes de Costa Rica* (1845-2016). San José: Fundación Museos del banco Central de Costa Rica.85 pags., 28 x 21,5 cm..

El autor de este loable libro no solo ha pretendido ordenar cronológicamente su objeto, lo cual constituiría de por sí una labor encomiable; también ha presentado ese legado imaginario como una fuente de significación que caracteriza a los grupos dominantes del país –y dialécticamente es caracterizada por ellos– en ciertos espacios de la historia costarricense. En una breve Introducción, V. Vargas, la Directora de MBC, indica que dicho autor enfrenta los asuntos "directamente" pero "sin aspavientos. Con ello ilumina parte del papel de la mujer en la sociedad; también algunos valores e incluso cierta visión deontológica que –para usar un término grato a J.P Sartre– se *irrealiza* visualmente en diversas alegorías. Chacón ha investigado cómo, durante el siglo XIX, tales imágenes se engarzaron con intereses políticos, económicos o culturales. No ha de extrañar que, como sucedió en nuestra estatuaria monumental decimonónica, el motivo formal de las representaciones numismáticas referidas esté definido por modelos estéticos europeos. El autor informa que entre 1845 y 1864 hubo sendas representaciones de la Reina Victoria o de la Princesa Alexandra de Gales en nuestras monedas y billetes. Respondían, probablemente, a "las aspiraciones de la élites costarricenses" que se orientaron hacia Europa con propósitos comerciales (café) y político-culturales. Acaso ese interés, aunado a la escasez de monedas imperante en aquel momento, explica también una autorización para que, hacia 1845, circularan en el país monedas españolas de dos reales. Habían sido reselladas con un busto de mujer y una inscripción que decía "Costa Rica 2r". También se autorizaron, desde 1838, monedas inglesas de un *shilling*. El primer billete costarricense que ostenta una imagen de mujer data de 1858. Después se han materializado múltiples imágenes femeninas en billetes y monedas; muchas son de mujeres indígenas. Según Chacón, eso obedece probablemente a "la

intención de identificar el territorio [...] con un origen [...] antiguo". Se insinñua en ello el propósito de "reforzar la soberanía de la nueva República". El capítulo tercero está dedicado a la relación de algunas alegorías (mujeres que representan la libertad o la justicia) con los ideales de la élite y con las cosmogonías occidentales. También hay iconografías que aluden a la agricultura, al comercio, la industria, e incluso al arte o la literatura. Parte del libro está dedicada al análisis de un proceso que va desde la desaparición de la figura femenina hasta la "visibilización" de los aportes de las mujeres entre 1939 y 1997. Se concluye informando que desde el siglo XIX se han representado en los billetes más de cuarenta hombres y, en contraparte, solo dos mujeres: Ema Gamboa y Ma. I. Carvajal (Carmen Lyra). No se ofrece explicación ni hipótesis sobre tal hecho. Vale resaltar la depuración editorial de este libro, sus imágenes, su presencia. También merece atención la vocación de los MBC: lejos de alentar criterios de panteón o cementerio, ejercen función para de conferir vida y movimiento *a sus realidades*; pero ese ha de ser tema para disquisiciones de otra índole.

Colaboradores de este número

Dra. María Noel Lapoujade (maria.noel.lapoujade@gmail.co). Ffilósofa; Profesora jubilada de UNAM. Fundadora del Seminario Interdisciplinario de Investigación sobre lo Imaginario (UNAM), del Programa Interdisciplinario de Investigación sobre la Imaginación, lo Imaginario y la Racionalidad (PROIM-UNAM) y de la Maestría en Estética y Artes de la B. Universidad de Puebla. Autora de libros y múltiples artículos especializados. Premios obtenidos: Norman Swerdlin FF y L, UNAM; Gabino Barreda (UNAM); La dama de las Hespérides (Ateneo de Murcia), Tributo al pensamiento Nacional Uruguay).

Dr. Luis Camacho Naranjo (lcn20032003@yahoo.com). Filósofo, Catedrático jubilado de la Universidad de Costa Rica, donde ha sido Vicerrector de Docencia y miembro del Consejo Editorial de la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Profesor invitado en la Universidad Autónoma de Honduras, de la Universidad de Denver (Colorado) y del Swarthmore College (Filadelfia). Es investigador invitado en Catholic University of America y de Michigan State University; Presidente de la Asociación Costarricense de Filosofía (ACOFI) y miembro del Círculo de Cartago; autor de varios libros y de artículos en revistas especializados. Fundador de IDEA (Asociación Internacional de Ética para el Desarrollo).

Lic. Silvia Castro Méndez (scastrom@gmail.com). Filósofa, escritora y editora; ha sido profesora, arpista, investigadora, asesora política, consultora en temas de transferencia tecnológica y comunicación social. Es autora de varios libros y de diversos artículos especializados. Premios obtenidos: Premio Editorial Universidad de Costa Rica , Premio Editorial Universidad de Costa Rica (poesía), Premio Nacional Aquileo J. Echeverría (poesía).

Lic. Mario Alfaro Campos (alfarmario@gmail.co). Filósofo, Profesor jubilado del Instituto Tecnológico de Costa Rica, cuya Escuela de Ciencias Sociales dirigió, Profesor de la Universidad de Costa Rica. Es Subdirecor de la Asociación Costarricense de Filosofía (ACOFI) y miembro del Círculo de Cartago, de cuya Revista *Coris* ha sido Director. Es coautor y coeditor de varios libros; autor de diversos artículos en revista especializadas y otros medios.

Dr. Álvaro Zamora Castro (zamorar5@gmail.com). Filósofo y escritor; Profesor jubilado de la UCR y del ITCR, cuya Escuela de Ciencias Sociales dirigió. Profesor Titular de U-Véritas y Profesor de ULEAD. Es Director de la Revista *CORIS* y miembro del Círculo de Cartago. Fue Presidente de la Junta Administrativa del Museo de Arte Costarricense, Coordinador de la *Revista Umbral* (COLYPRO), miembro del Comité Asesor del Programa de Educación Técnica del ITCR, del Consejo Editorial de la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* y de jurados de Premios Nacionales. Autor, coautor y compilador de varios libros y de numerosos artículos.

Dr. Roberto Castillo Rojas (cast.rojasrob@gmail.com). Filósofo; Catedrático jubilado de la Universidad de Costa Rica (UCR), miembro de la Comisión del Programa de Doctorado Latinoamericano en Educación, investigador del Programa de Posgrado de Filosofía de la UCR. Es Profesor Titular de la Universidad VERITAS y miembro fundador del Consejo de Facultades Humanística de

Centroamérica (COFAHCA). Fue Director de la Escuela de Estudios Generales de la UCR y es miembro activo de las Comisiones de Posgrado del Doctorado en Educación y en Filosofía de dicha universidad. Es autor de diversos artículos en revistas especializadas.

Dr. Álvaro Carvajal Villaplana (acarvajalvillaplana@hotmail.com). Filósofo; Catedrático de la Universidad de Costa Rica, cuyo Postgrado en Filosofía ha dirigido; Profesor del Instituto Tecnológico de Costa Rica; investigador dei INIF en la Universidad de Costa Rica y miembro del Círculo de Cartago. Ha participado en la Comisión Costarricense de Derechos Humanos (CODEHU); es miembro de la junta directiva de la ONG *La Sala.* Autor de varios libros y de numerosos artículos en revistas especializadas.

MSc. Edgar Roy Ramírez (mehacesfalta@yahoo.com). Filósofo; Catedrático de la Universidad de Costa Rica (UCR) cuyo Instituto de Investigaciones Filosóficas ha dirigido; ha sido Profesor del ITCR y miembro del Consejo Editorial de la *Revista de Filosofía* de la UCR. Es miembro del Círculo de Cartago. Es autor, coautor y compilador de varios libros, ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y en otros medios.

Lic. Guillermo Coronado Céspedes (gmocoronado@yahoo.com). Filósofo. Profesor Emérito de la Universidad de Costa Rica (UCR) y Catedrático jubilado del Instituto Tecnológico de Costa Rica. Director de la Escuela de Filosofía de la UCR en tres períodos. Ha sido Director de la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica.* Es investigador del Instituto de Investigaciones de la Universidad de UCR. Miembro del Círculo de Cartago. Autor, coautor y co editos de varios libros; ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y en otros medios.

CoRis Revista del Círculo de Cartago

-2017-