GESTOS ALGORÍTMICOS (III)—una visión de la IA en las artes plásticas—

Andrea Zamora Mennigke y Álvaro Zamora

Nota: estas reflexiones sobre IA en las artes plásticas se ofrecen aquí en cinco entregas consecutivas. Han sido elaboradas por los autores a partir de los planteamientos desarrollados por ellos para una Aula Encendida de AICA-Costa Rica, realizada en octubre del año 2026. En dicha actividad también se ha hecho referencia a tópicos que no han sido incluidos en esta columna. Nuestra visión, lejos de agotar problemática tan compleja, solo pretende iluminar su riqueza, invitar a investigar sobre su actualidad, sus posibilidades y, asimismo, reflexionar sobre sus implicaciones en la organización cultural, en la ética, en la productividad y el impacto de la IA sobre la vinculación de la fuerza de trabajo y los medios de trabajo en las artes.

Note: these reflections on AI in the visual arts are presented here in five consecutive installments. They have been developed by the authors based on ideas they originally formulated for an *Aula Encendida* (an “Enlightened Classroom” session) organized by AICA-Costa Rica in October 2026. That event also touched upon topics not included in this column. Far from exhausting such a complex subject, our perspective aims only to shed light on its richness, to encourage further inquiry into its current state and potential, and to reflect on its implications for cultural organization, ethics, and productivity—as well as the impact of AI on the relationship between the workforce and the means of production within the arts.

TERCERA ENTREGA

Generación: músculo, imágenes y lenguaje

El núcleo interpretativo de Ladrière en que nos hemos inspirado radica en que la tecnología altera de forma irreversible y total a las culturas. Genera con ello problemas nuevos y formula —correlativa o dialécticamente— sus respectivas respuestas de sentido.

En este punto aparece, a nuestro juicio, el núcleo de la discusión. La IA puede ser extraordinariamente eficaz al resolver ciertos problemas formales: calcular una estructura, producir variaciones de una composición, explorar distribuciones espaciales o proponer soluciones para configurar eficientemente una forma tridimensional. Esa eficacia depende del problema, de los datos y de los criterios empleados. No es, simplemente, una omnipotencia tecno-matemática. Pero incluso con esa cautela, el contraste con nuestras viejas expectativas sobre el arte resulta significativo.

El arte no se limita a resolver problemas previamente formulados; es más, ni siquiera se debe definir en esos términos. Como sucede en otras actividades humanas, a veces se hace visible que un reto o problema artístico estaba mal planteado; otras, se introduce una inquietud que no sabíamos reconocer, o simplemente se vuelve extraña una vieja costumbre, se descubre una contradicción o cambia la forma en que una sociedad se representa a sí misma. En nuestra encrucijada histórica, la IA se sitúa en el meollo de tal problemática.

La obra de arte no siempre se ofrece como una respuesta o alternativa para algo, aunque siempre puede alterar las preguntas disponibles en determinado contexto o lugar. En ese sentido, la creación artística coadyuva en la apertura de fisuras en lo que socialmente parecía obvio. Pero ahora debemos preguntarnos: ¿puede un sistema generativo participar

en ese proceso? Interrogante álgida parece esa. Nos parece prematuro clausurarla con una afirmación absoluta.

Por otra parte, resulta evidente que todo sistema puede producir combinaciones inesperadas, hacer visibles relaciones que el usuario no había previsto o contribuir a que surjan nuevas preguntas. Digámoslo: es precisamente ese tipo de problemas lo que ha movido el interés de esta Aula Encendida; lo que nos ha convocado en este lugar.

Que la IA pueda considerarse como una especie de actor en un nuevo procesos histórico de las artes no significa que experimente la crisis histórica, el dolor o la finitud que puede poner en juego.

La diferencia entre producir una forma perturbadora y padecer aquello que esa forma expresa sigue siendo más humanamente relevante que filosóficamente comprensible, aunque no se resuelvan todos los debates sobre la originalidad y derechos de autoría debidos a su utilización.

Queremos en este punto formular provisionalmente una hipótesis: la persona introduce –o reconoce– una crisis de sentido pero, aunque en un primera acercamiento pareciera que el nuevo sistema productivo solo amplía el campo de sus posibles configuraciones materiales y formales, la realidad es que también altera, de forma profunda, los criterios de valoración y, con ello, todas las prácticas artísticas (y culturales) coetáneas.

La relación que ello supone no siempre será tan ordenada. A veces la herramienta desencadenará la idea; de cuando en cuando la idea dirigirá a la herramienta; en otras ocasiones, seguramente, el resultado nos obligará a revisar el proyecto inicial. La *colaboración* –llamémosla así, analógicamente y de forma provisional– puede ser real sin que por ello debamos atribuir a la máquina una experiencia humana del sentido.

Seguramente el mercado definirá como valioso un objeto por

razones que poco tienen que ver con lo que, con Heidegger, llamaremos *poiesis*. Al mercado no le importa la belleza en si ni el arte en tanto tal. Prefiere el objeto insólito, una imagen espectacular o una provocación calculada en tanto pueden adquirir notoriedad y precio. La IA podría multiplicar esa lógica, aunque no sea su origen.

Aquí vuelve a cobrar importancia la advertencia kantiana: el juicio estético no se deja reducir a un cálculo científico. La eficacia de un procedimiento no decide, por sí misma, el valor de una obra.



Implicaciones multidimensionales

La velocidad de la implantación algorítmica ha rebasado las estructuras institucionales del arte, provocando fricciones en varios niveles estructurales. Por eso, las consecuencias de la IA no se limitan al taller ni a la discusión sobre el gusto; ni siquiera a la generación de hechos o actividades externas pero vinculadas necesariamente con el arte, como es el caso de esta actividad de AICA-Costa Rica.

Los efectos del la IA en el contexto del arte también atañen a las condiciones de trabajo, la autoría y la circulación de imágenes.

Los modelos generativos se *entrenan* con grandes conjuntos de datos, y el uso de obras protegidas sin consentimiento, atribución o compensación ha suscitado conflictos entre artistas, empresas y titulares de derechos.

La discusión no puede reducirse a la idea de que toda utilización de una obra *para entrenar* un modelo es idéntica, ni a la conclusión opuesta de que la innovación tecnológica vuelve irrelevante el derecho de los creadores.

Hay cuestiones diferentes que conviene no confundir: qué materiales se utilizaron para entrenar un modelo; si ese uso

está permitido por la legislación aplicable, y si un resultado reproduce o imita de manera problemática una obra o un estilo; y asimismo, qué intervención humana puede reconocerse en la obra terminada

Las respuestas varían según la jurisdicción y los hechos concretos. En Estados Unidos, por ejemplo, las decisiones y orientaciones sobre la protección de resultados generados con IA han insistido en la importancia de la autoría humana. Pero no se considera que deba transformarse esa orientación en una regla simplista que resuelva todos los casos. En Europa, las obligaciones de transparencia y las reglas de propiedad intelectual forman parte de un marco normativo más amplio y en evolución; no equivalen a una solución universal del conflicto.

Lo que está en juego es también económico. Si las obras de miles de creadores contribuyen a sistemas comerciales capaces de generar imágenes en segundos, mientras esos creadores no tienen capacidad efectiva para conocer, autorizar o negociar el uso de sus trabajos, cabe hablar de un problema de asimetría y de posible *desposesión sistemática*.

Esa expresión –*desposesión sistemática*– puede servirnos para denotar fenómeno tan complejo, pero siempre y cuando no se use como una etiqueta que sustituya el análisis y la crítica de las condiciones que lo hacen posible.

Conviene en este punto mencionar herramientas defensivas (del abuso en cuanto a utilización de IA) como *Glaze* y *Nightshade*. No hacen exactamente lo mismo: *Glaze* busca dificultar la imitación automatizada de un estilo; *Nightshade* pretende perturbar el aprendizaje de modelos mediante datos manipulados. Las mencionamos aquí porque, desde la perspectiva de Ladrière se trataría de respuestas técnico-tecnológicas a un conflicto que también es jurídico, económico y político. No conviene presentarlas como escudos infalibles, sino como indicios de que la comunidad artística no acepta pasivamente

las condiciones en que se desarrolla esta transformación.

Las regulaciones, por importantes que sea o parezcan, no resolverán por sí sola el problema estético. Una obra podrá ser legal y a la vez trivial; una imagen puede haber sido generada con procedimientos legítimos y carecer de interés artístico.

La crítica de arte no puede eludir la justicia cuando intenta aprehender, analizar y juzgar las condiciones de producción. Por eso debemos mantener juntas ambas preguntas: ¿qué valor tiene lo que vemos? y ¿bajo qué relaciones de trabajo, apropiación y poder llega la obra de arte a existir y a circular?

GESTOS ALGORÍTMICOS (II)—una visión de la IA en las artes plásticas—

Andrea Zamora Mennigke y Álvaro Zamora

Nota: estas reflexiones sobre IA en las artes plásticas se ofrecen aquí en cinco entregas consecutivas. Han sido elaboradas por los autores a partir de los planteamientos desarrollados por ellos para una Aula Encendida de AICA-Costa Rica, realizada en octubre del año 2026. En dicha actividad también se ha hecho referencia a tópicos que no han sido incluidos en esta columna. Nuestra visión, lejos de agotar problemática tan compleja, solo pretende iluminar su riqueza, invitar a investigar sobre su actualidad, sus posibilidades y, asimismo, reflexionar sobre sus implicaciones en la organización cultural, en la ética, en la productividad y el impacto de la IA sobre la vinculación de la fuerza de trabajo y los medios de trabajo en las artes.

Note: these reflections on AI in the visual arts are presented here in five consecutive installments. They have been developed by the authors based on ideas they originally formulated for an *Aula Encendida* (an “Enlightened Classroom” session) organized by AICA-Costa Rica in October 2026. That event also touched upon topics not included in this column. Far from exhausting such a complex subject, our perspective aims only to shed light on its richness, to encourage further inquiry into its current state and potential, and to reflect on its implications for cultural organization, ethics, and productivity—as well as the impact of AI on the relationship between the workforce and the means of production within the arts.

SEGUNDA ENTREGA



Ejemplos de taller

La IA ha sido infiltrada en los talleres y galerías de artes plásticas. No hablamos solo de un pincel automatizado ni de alguna especie de gubia ficticia, sino de dispositivos co-creadores discursivos que, por ejemplo, fracturan los métodos de producción; se trata de: *GANs* (es decir, pintura y dibujo generativos), escultura y modelado tridimensional, instalaciones inmersivas y arte. Las referimos brevemente.

—*Pintura y dibujo generativo (GANs):* los creadores ya no solo *pueden* aplicar pigmentos sobre un determinado soporte físico, como sucedía anteriormente con la pintura (aunque mutatis mutandis esa modalidad analógica pueda aplicarse a otras formas de expresión, como las instalaciones, etc.). Hoy pueden diseñar o manipular *prompts* (instrucciones verbales detalladas) o entrenar modelos propios, para diseñar mediante arquitecturas neuronales para destilar un imaginario estético abstracto o hiperrealista. Por ejemplo, plataformas como *Midjourney* y *DALL-E* pueden sustituir el espectro de la luz física por un mapeo semántico del lenguaje.

—*Escultura y modelado tridimensional*: se trata algoritmos de optimización topológica y diseño generativo, los cuales permiten a los escultores (o, mejor sería hoy decir: a los

artistas que incursionan en la producción de arte tridimensional) computar formas volumétricas que desafían las leyes de la física y de la estática que ya se considera, por inclinación ideológica, de moda o incluso como forma sutil de descalificación: *arte tradicional*. Esas estructuras complejas son posteriormente materializadas mediante manufactura aditiva (impresión 3D de resina, hormigón o metal) o mediante brazos robóticos de fresado industrial, los cuales pueden esculpir bloques de mármol o de madera guiados por el *software*.

—*Instalaciones inmersivas y arte relacional*: la IA actúa en entornos museísticos recopilando variables del espacio físico (ruido, temperatura, flujos de espectadores a través de sensores IoT) y traduciendo este flujo caótico de datos en proyecciones visuales u objetuales mutables en tiempo real, estableciendo un diálogo directo entre el espectador y la obra.

Desestructuración y posibilidad



En su diagnóstico del impacto de la tecnología sobre la cultura, Ladrière evita lo que suele llamarse *tecnofilia* o —quizá más certeramente— *tecnofanatismo*, es decir el entusiasmo excesivo e incluso ingenuo pero desproporcionado por las tecnologías emergentes.

El análisis *ladrieliano* se puede aplicar, entre otras cosas, a dos fuerzas simultáneas que configuran el ecosistema artístico de hoy: una es negativa, pues se presenta cual contradicción frente a lo existente, *Mutatis mutandis* tómese como ejemplo

el hecho de que la medicina tecnológica contradice o niega la capacidad curativa del chamanismo.

De forma curiosa, en esa especie de negación se engendra algo positivo: la tecnología brinda, positivamente, medios tan nuevos como eficaces para llenar el espacio de aquellas técnicas o prácticas que *rompe* o pone en desuso.

Ciertamente, la IA puede debilitar prácticas y valores que merecen ser defendidos; pero también puede ampliar las posibilidades de quienes antes estaban limitados por la falta de destreza técnica, de recursos o de acceso a determinados medios. Sin que se entienda en esto una verdad de Perogrullo, conviene reconocer en este ámbito algo crucial: *una posibilidad no obliga a celebrarla, del mismo modo que reconocer un peligro no obliga a prohibirla.*

El primer efecto sobre el que nos interesa aquí llamar la atención es la *desestructuración del oficio*. En la pintura, la talla o el modelado tradicionales, el artista aprende a trabajar con la resistencia de los materiales, a corregir errores y a reconocer posibilidades que no estaban previstas al comenzar. La destreza no es solamente un medio para ejecutar la idea a la que se pretende dar estatuto de obra de arte: a menudo, la idea se transforma durante el trabajo.

La materia responde, la mano descubre, el accidente obliga a mirar de nuevo. Si una parte de ese proceso se sustituye por cálculo y generación automatizada —es decir, por procesos evidentemente instrumentales— debemos preguntarnos si no desaparece necesariamente la creación como tal. Lo incuestionable pareciera ser que cambia la relación entre proyecto, ejecución y descubrimiento.

Sería iluso sostener que toda obra manual posee una profundidad que falta a la obra digital. La historia del arte ofrece suficientes ejemplos para desconfiar de semejante romanticismo.

Pero también sería ingenuo suponer que el oficio es un obstáculo prescindible y que toda dificultad técnica debe considerarse una barrera que la innovación debe intentar eludir o sustituir. A veces, la resistencia de un material forma parte de lo que podemos llamar *pensamiento de la obra*. Por eso, hoy ya no se trata de venerar el esfuerzo por sí mismo, sino de preguntar qué experiencia se pierde y cuál se gana cuando cambia el modo de producir.

Además, resulta evidente que con la IA se modifica la relación entre la obra y su apariencia. La generación algorítmica facilita la producción de imágenes espectaculares, mundos imposibles y combinaciones visuales difíciles de ejecutar por medios convencionales. Pero más importante, quizá, es que la IA puede alterar la relación entre la fuerza de trabajo y los instrumentos o medios de trabajo, lo cual, como ya se puso en evidencia en la Revolución Industrial (siglo XVIII- Gran Bretaña – paso del sistema gremial al fabril) supone una transformación radical de los vínculos sociales y de las relaciones del ser humano con la naturaleza. Implica, asimismo, un impacto severo sobre las concepciones relativas a la libertad en tópicos medulares de la vida cotidiana, como la libertad, la autoconciencia individual y las formas de configurar el sistema general de la convivencia.

No obstante, esa abundancia tiene un precio alto: la reiteración de fórmulas, la conversión de estilos históricos en filtros reconocibles y la circulación de imágenes que parecen distintas mientras repiten, en realidad, una misma gramática visual.

Hablamos de una homogeneización que, si bien no se presenta necesariamente como un destino inevitable de toda IA, sí es un riesgo favorecido por los datos, los modelos comerciales, los hábitos de consumo y los criterios con que las plataformas lo seleccionan y lo hacen visible.

Hay aquí una paradoja: la tecnología puede multiplicar las

variantes hasta lo casi ilimitado y, sin embargo, contribuir a que las imágenes se parezcan una a otras cada vez más.

Es decir: la abundancia de resultados no garantiza la diversidad de sentidos; menos el calor estético, el cual no debe confundirse con los acabados y precisiones técnicas con que se logra una imagen.

Tal vez debamos distinguir hoy entre novedad formal y novedad estética: una figura puede ser inédita en su apariencia y no añadir nada a nuestra experiencia; otra puede servirse de recursos conocidos y abrir una pregunta que hasta ese momento no habíamos sabido formular.

Con Ladrière, insistimos en cuanto al hecho de que la tecnología ensancha las fronteras operativas del ser humano, liberándolo –en cierta forma– de las constricciones físicas de su entorno e incluso de aquellas que podrían atribuirse a su inteligencia o al *momentum* conceptual en que se mueve cada artista.

Recapitulemos lo dicho hasta aquí. En el ámbito de las artes plásticas, la IA ayuda a descentralizar el virtuosismo técnico manual. Eso permite que la potencia conceptual del artista tome, presuntamente, el protagonismo absoluto en su obra. Podría decirse, con una figura del lenguaje, que el control del arte se traslada del músculo al lenguaje.

Más problemática, desde el punto de vista ético, resulta la posibilidad de que el protagonismo propiamente creativo sea entregado por el artista (yo diría ahora: pseudo artista) al dispositivo IA.

Si bien esa tecnología abre puertas amplias y variadas a un sincretismo visual inédito, también abre múltiples posibilidades al fraude u otras prácticas espurias. Nos dirá quien conoce la obra de Pollock o la de Koons, la de Warhol, Canttelan o Hisrt –entre otras– que sin IA tales prácticas ya han manchado irreverente e irreversiblemente la producción y

el mercado del arte. Cierto, por eso solo podemos contestar que la IA podría agravar tal realidad, sin duda. Su modalidad generativa –a la que podemos llamar aquí *imaginación combinatorial*– permite acentuar el *tecnofanatismo* en los terrenos algorítmicos.

GESTOS ALGORÍTMICOS (I)- una visión de la IA en las artes plásticas-

Andrea Zamora Mennigke y Álvaro Zamora

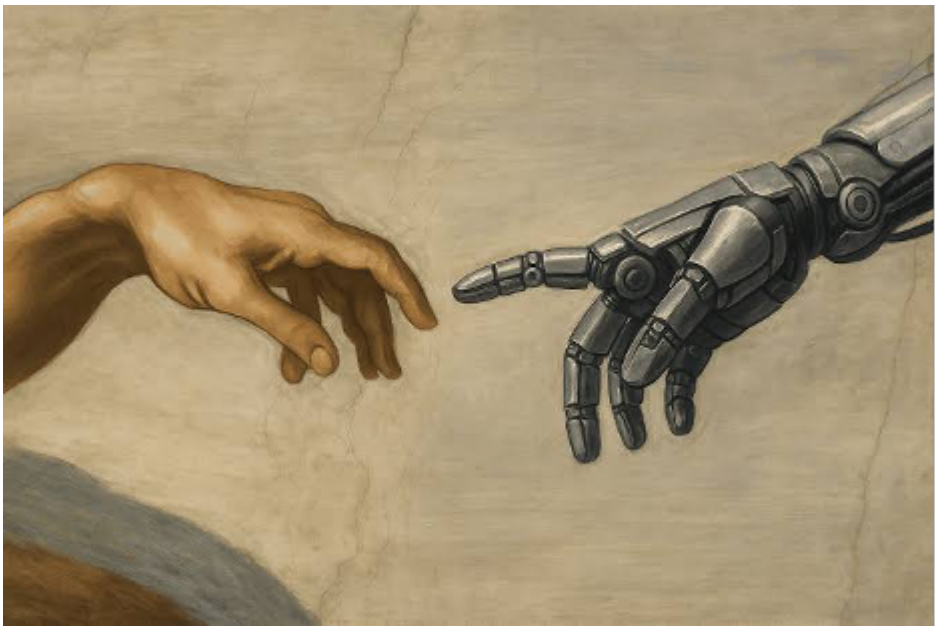
Nota: estas reflexiones sobre IA en las artes plásticas se ofrecen aquí en cinco entregas consecutivas. Han sido elaboradas por los autores[i] a partir de los planteamientos desarrollados por ellos para una Aula Encendida de AICA-Costa Rica, realizada en octubre del año 2026. En dicha actividad también se ha hecho referencia a tópicos que no han sido incluidos en esta columna. Nuestra visión, lejos de agotar problemática tan compleja, solo pretende iluminar su riqueza, invitar a investigar sobre su actualidad, sus posibilidades y, asimismo, reflexionar sobre sus implicaciones en la organización cultural, en la ética, en la productividad y el impacto de la IA sobre la vinculación de la fuerza de trabajo y los medios de trabajo en las artes.

Note: these reflections on AI in the visual arts are presented here in five consecutive installments. They have been developed by the authors based on ideas they originally formulated for an *Aula Encendida* (an “Enlightened Classroom” session) organized by AICA-Costa Rica in October 2026. That

event also touched upon topics not included in this column. Far from exhausting such a complex subject, our perspective aims only to shed light on its richness, to encourage further inquiry into its current state and potential, and to reflect on its implications for cultural organization, ethics, and productivity—as well as the impact of AI on the relationship between the workforce and the means of production within the arts.

---

[i] La coautora de esta columna —Andrea Zamora Mennigke— es profesional en el campo de la computación y está acreditada como crítica de arte, *status* nacional, por AICA-Costa Rica.



PRIMERA ENTREGA

Liminar: un problema abierto

La utilización de inteligencia artificial (IA) en las artes plásticas ya no debe ser considerada como un mero recurso técnico experimental. Estamos ante una transformación profunda del quehacer artístico que no solo afecta los procedimientos o formas de elaboración, sino también las ideas con que reconocemos una obra, atribuimos una autoría y juzgamos el sentido de lo que se nos presenta como arte.

Nos atrevemos a afirmar, por tanto, que se trata de una transformación *ontológica*; mas no en el sentido de que la esencia del arte haya cambiado o porque exija una definición revolucionaria y novedosa que la distinga radicalmente de la tradición, sino porque debido a la IA sus fronteras y condiciones de existencia están siendo puestas en cuestión.

Como bien sabemos, históricamente se ha desarrollado y privilegiado en Occidente la idea de que el arte constituye un refugio de la subjetividad pura, la materialidad táctil y la intencionalidad humana.

La mano trabaja, un aprendiz se familiariza con el oficio, el artista toma decisiones que definen su estilo. Contra todo ello colisiona ahora un recurso incuestionable e ineludible: la automatización matemática convertida en tecnología para cuestionar, material, conceptualmente y de forma más directa que inesperada, el núcleo de esa tradición.

La algoritmia de la IA está alterando, ciertamente, el universo creativo del arte. Utilizando la IA, una imagen artística puede surgir de instrucciones verbales y de operaciones estadísticas; una forma escultórica puede calcularse antes de ser materializada; una instalación puede modificar su apariencia según los datos que recibe del entorno. ¿Qué queda entonces del gesto artístico? ¿Qué cambia cuando una parte del trabajo que atribuíamos al artista se desplaza hacia un sistema que no comparte nuestra experiencia corporal del mundo?

No intentamos responder aquí a todas esas preguntas. Solo proponemos que se aborden desde una idea de Jean Ladrière, expuesta en *El reto de la racionalidad* (1970): la ciencia y la tecnología no se limitan a proporcionar instrumentos nuevos; también *desestructuran* formas culturales existentes y, al mismo tiempo, abren posibilidades que antes no estaban disponibles.

Ampliemos un poco más tal criterio. La tecnología rompe y habilita. Su efecto no es únicamente negativo, pero tampoco es necesariamente emancipador. Depende aún, en gran medida, de las prácticas que sustituye, así como de las que hace posibles y de las decisiones humanas que organizan su uso.

Desde ese enfoque general es posible ubicar y describir algunos mecanismos de la IA aplicada a las artes plásticas, sus mutaciones estéticas y ciertas encrucijadas éticas, económicas y jurídicas.

No pretendemos ahora dictar sentencia sobre el arte del futuro, sino discutir sobre lo que, merced a la IA, estamos dispuestos a llamar creación y cuáles responsabilidades no deberíamos delegarle.

Retengamos esta idea: Ladrière postula que la ciencia y la tecnología actúan como sistemas autorregulados, que intervienen de doble forma en las culturas: 1- desestructurando sus formas tradicionales y, en paralelo, 2- prefigurando horizontes de posibilidad inéditos, los cuales suponen medios, hechos y problemas específicos.

¿Qué hace la IA?

Conviene hacer una distinción sencilla, dado que los sistemas de inteligencia artificial no constituyen una tecnología única.

Hay modelos capaces de generar *presuntas obras de arte* a partir de instrucciones textuales; también hay sistemas que intervienen en procesos de diseño tridimensional y dispositivos que responden a variables de un espacio físico. No todos funcionan de la misma manera. Por eso, la clasificación divulgativa de Arend Hintze puede servirnos como mapa inicial para comprender el abanico de sus posibilidades.

Hintze establece cuatro categorías: *máquinas reactivas*, *máquinas de memoria limitada*, *sistemas con teoría*

de la mente y *sistemas autoconscientes*. Las precisamos brevemente:

a. *Máquinas reactivas*: sistemas basados estrictamente en la percepción presente. No almacenan recuerdos ni procesan experiencias previas. Un ejemplo canónico son los programas de ajedrez primitivos (como *Deep Blue*). En la plástica, equivalen a los *softwares* de filtrado algorítmico básico, que reaccionan de manera unívoca a un estímulo o comando físico del usuario.

b. *Máquinas de memoria limitada*: modelos capaces de procesar datos históricos de forma transitoria para ejecutar inferencias complejas. A este grupo pertenecen los Modelos de Lenguaje Grandes (LLMs) como ChatGPT, y las Redes Generativas Antagónicas (GANs) como Midjourney o DALL-E. El estado del arte actual de la IA aplicada a las artes plásticas se ubica de forma exclusiva en este peldaño.

c. *Teoría de la Mente*: sistemas (aún en fase experimental) capaces de modelar los estados mentales, emocionales y las intenciones del entorno humano para interactuar socialmente.

d. *Autoconciencia*: Una fase puramente teórica donde las máquinas poseerían una conciencia interna y una noción del "yo".

Esa distinción resulta orientadora, pero no debe tomarse como una descripción exhaustiva de las arquitecturas actuales ni como una escala evolutiva universal. En las aplicaciones generativas que hoy nos ocupan, los modelos aprenden regularidades a partir de grandes conjuntos de datos y producen resultados mediante cálculos probabilísticos.

No debemos imaginar que dentro de la máquina (*hardware*) se encuentra una galería de imágenes que esta copia una por una. Tampoco conviene atribuirle, sin más, una comprensión humana de lo bello, lo doloroso o lo trágico. Los sistemas de IA pueden identificar relaciones, producir variaciones y

responder de maneras complejas lo que se le plantea. Pero de ello no se sigue que la IA experimente, como nosotros, el significado de lo que genera.

Se podría pensar, por eso, que en las artes plásticas esos sistemas se emplean de forma instrumental; que solo sirven para generar imágenes, explorar variantes formales, intervenir en el modelado tridimensional y producir entornos audiovisuales cambiantes. Algunas propuestas se quedarán en la pantalla; otras terminarán en impresiones, objetos, esculturas o instalaciones.

La oposición entre lo digital y lo material no es absoluta: una imagen algorítmica puede adquirir cuerpo, y una obra hecha con técnicas tradicionales puede incorporar procesos digitales.

El cambio no consiste sencillamente en que desaparece *la mano* del artista, sino en que se redistribuyen las tareas, las decisiones y las competencias que intervienen en la producción.

Aquí surge una primera pregunta incómoda: si una persona formula instrucciones, selecciona resultados, descarta miles de alternativas y decide qué mostrar, ¿es autora, operadora, editora, curadora o algo distinto?

La respuesta no puede depender solo del nombre de la herramienta. Deberá examinarse qué decisiones ha tomado efectivamente esa persona-artista, qué aporta realmente al resultado y de qué modo asume la responsabilidad por él. Esa distinción resulta orientadora, pero no debe tomarse como una descripción exhaustiva de las arquitecturas actuales ni como una escala evolutiva universal.

De visita por unos Universos Borgeanos*

*Álvaro Zamora

Recorro la sala varias veces; una mesa redonda sobre lo que se exhibe empezará en breve. La exposición es sugestiva, aunque desigual en lo técnico y en lo conceptual, como sucede normalmente en las muestras colectivas. Aquí, como en las alocuciones y los diálogos entre ponentes y público, no se analizan detalladamente esos dos aspectos.



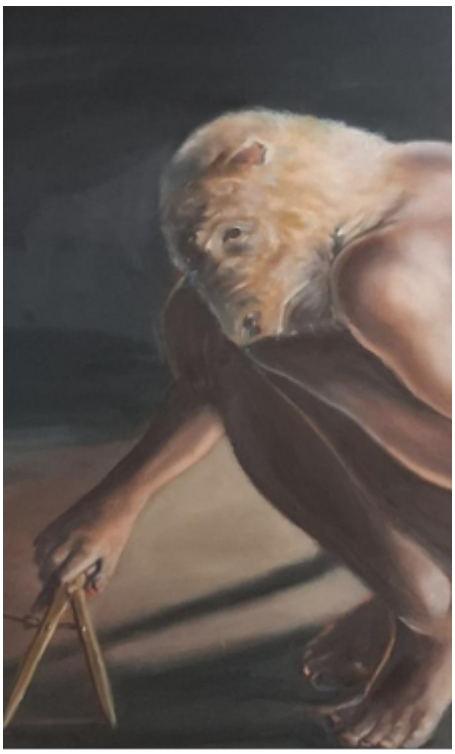
Un cuadro habitado de colores vivos y palabras liberadas sobre ellos alienta mi recuerdo de una geografía imaginaria. Es la propuesta de la pintora Enar Cruz, en su *Mujer afirmando su yo*; ella también presenta Rostro y Flor. La relación con mi recuerdo borgeano acaso sea injusta; no tengo la intención de juzgar la obra, solo despliego el impacto que provoca en mi memoria. Reconozco ahora, casi de soslayo, que en la inmediatez de esos cuadros solo he construido *—a posteriori—* una excusa para mis palabras[i]. Lo que expongo a continuación me lleva a atribuir —no sin audacia— tal desvío intencional en dirección a Borges.



Mujer afirmando su yo (detalle)

Mi recorrido, el cuaderno de visitas, la sala, el cuadro referido y las demás obras, así como el conjunto de objetos dispuestos para albergar el diálogo, grabar la actividad y habilitar el gusto estético, ratifican la indicada sensación geográfica que, entre otras cosas, sirve de pie a lo que aquí discurre.

Se entra en la primera de las dos salas. En la breve pared de la derecha, sobre el espacio ocupado por el libro de visitas, hay un hombre desnudo con cabeza de animal, pintado por Ronaldo Sanabria. Evoca, seguramente, al personaje mítico de un cuento corto, donde Borges subvierte el mito griego del laberinto, para que Asterión –un ser solitario e incomprendido– espere la llegada de su redentor, que ha de matarlo a golpes para luego huir de aquel lugar, literariamente, gracias al hilo que le ha regalado una mujer que ha seducido o viceversa. *Universos Paralelos* –una pequeña escultura de Sandra Quirós– es un laberinto.



Asterión II (detalle)



Universos Paralelos

Luego se ha dispuesto una obra con aspecto de libro; es El viaje, de Irene Víquez, y pide, sin voz ni orden, que lo abran; conviene descubrir lo que ahí espera. Laberinto de otra índole se halla en una pared frente a la entrada; es una instalación de Karen Clachar. Sergio Guillén expone un acrílico sobre tela con el título *Mira y Nudo*. De Alejandra Luthmer se ha colgado, en la pared del fondo de la primera sala, una *Alicia en su laberinto* que, probablemente, remite al gusto por Carrol de Borges o a su obsesión con los sueños recíprocos entre lo real y la ficción. Completan la muestra diversas propuestas en acrílico. *Ecos del tiempo,* de Carolina Rivera, *La máquina de soñar,* de Olga Anaskina, quien también

expone su *Yo detrás de mi* y la turbadora lechuza de *Esperando el Aleph.*



Esperando el Aleph (detalle)

De Silvia Fournier hay un montaje de fotografías sobre canvas de intención *multirreferencial*: *Instantes infinitos.* Marcela Díaz expone su *Astrolabio*, un acrílico con *collage* sobre telas. De Sergio Guillén es una obra en técnicas mixtas titulada *El sobrepensador*.



El sobrepensador (detalle)

Si ahora intento un abordaje general de *Universos Borgeanos*, es porque un texto se impone naturalmente sobre los demás: *Del rigor en la ciencia*, un cuento inquietante, incluido por Borges y Bioy Casares en sus *Cuentos breves y extraordinarios*.

> *En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.*

Hay una referencia pegada al cuento: Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658

Ese Suárez Miranda es un autor apócrifo, presuntamente inventado por Borges y Bioy Casares. La atribución forma parte del juego borgeano de crear bibliografías, comentaristas y autores imaginarios para cuestionar la autoridad de los textos y los límites entre ficción y erudición.

A propósito de la exposición *Universos Borgeanos*, entiendo que dicha atribución ficticia de Borges puede extenderse al universo de las imágenes y a lo que representan o implican. Pienso que su legado literario puede involucrar –en cierta forma y también presumiblemente– al de las artes plásticas que –seguramente por infundados prejucios– hoy muchos prefieren llamar *artes visuales*.

Esta exposición, más que proyecto tópico, se ofrece, en mi criterio, como un abanico de sugerencias, o, si se prefiere, un variopinto de representaciones lúdicas, provocadas –conceptual y formalmente– por el universo filosófico y fantástico de Jorge Luis Borges: artes visuales, intervenciones escénicas, interacividad. De sus varillas

conceptuales destaco cinco que me parecen evidentes; pero los invito a descubrir otras:

1. El mundo se manifiesta como una representación relativa en los textos, quizá también lo sea en la realidad.
2. Toda representación del mundo implica selección y abstracción; también la omisión constituye una forma de imaginar: el mapa es real y ficticio a la vez.
3. Un conocimiento que pretenda reproducir íntegramente lo real termina por teñirse de fantasía.
4. Toda construcción humana posee historicidad.
5. El universo de *las representaciones* es inmenso, inevitable, quizá infinito.

Por eso, invoco *Del rigor en la ciencia.* El imperio del cuento puede ser muchos imperios de la historia o ninguno. Y quizá por eso continúa hablándonos asñi cuatro siglos después de su publicación ficticia y tres cuartos de siglo después de que Borges y Bioy Casares lo introdujeran en nuestra tradición literaria. En todos –reales o ficticios– es posible reconocer alguna *cartografía ideológica* (la del poder, la de la mentira, la de ese *desarrollo* entendido como un proyecto impositivo que pretende diseñar y organizar el futuro de los territorios). Utopías que emulan mapas de ruta para dirigir la vida ajena y la propia, delimitar metas o predeterminar el destino.

Me dirán ustedes que el cuento carece de pretensiones políticas. Ese es mi punto: tan amplia es la connotación del cuento borgeano (ontológica, epistemológica, ética, estética, etc.), que abarca o al menos permite suponer aquellos aspectos del mundo que fueron excluidos de él, seguramente, porque Borges y Bioy Casares parecían poco interesados en ellos.

En el cuento, la vasta cartografía imperial resulta inútil y las generaciones posteriores abandonan el mapa hasta convertirlo en ruinas. Interpretar plástica o dramáticamente esa idea puede resultar fascinante.

El relato es brevísimo, pero en su aparente avaricia verbal resume varias obsesiones de Borges y muchas paradojas del mundo. Sin ánimo de agotarlas, menciono dos líneas que podrían resultar particularmente fructíferas para aproximarnos a estos *Universos Borgeanos* exhibidos aquí.

- Primera: la paradoja de la hiper-información contemporánea, donde el exceso de datos y representaciones visuales tiende a trastocar o invisibilizar aspectos diversos de la realidad misma.
- Segunda: el dilema del simulacro en el arte, donde la obra ya no imita al mundo, sino que inventa un territorio aparentemente autónomo.

Entiendo que los artistas ofrecen estos *Universos borgeanos* como una paradoja. Reconocen que la razón puede enriquecer nuestra experiencia estética, pero saben también que jamás podrá sustituirla. Ese resto irreductible —un espacio donde el pensamiento deja paso al asombro— es, quizá, el territorio donde Borges continúa esperándonos.

[i] El texto corresponde, con algunas modificaciones, a mi ponencia presentada durante la inauguración de la exposición *Universos borgeanos: laberinto infinito de símbolos, espejos, bibliotecas y paradojas*, realizada el 1. de agosto 2026 en el Centro Cultural San José. La actividad estuvo a cargo de AICA-Costa Rica. La mesa redonda contó con la participación de Juan Carlos Flores y fue presentada por Alejandra Luthmer, de Áurea, bajo la coordinación de Irene Antillón.

Significado y vivencias de la substancia*

*Álvaro Zamora

(Parte final)

La modernización cambió las costumbres culinarias del barrio. En muchas casas, unos cubitos novedosos –habitados de sal y sabor a pollo o a vaca– reemplazaron a las carnes y a los huesos reales. Los pequeños hexaedros carecían de substancia alimenticia; pero rápidamente se extendió su popularidad por los comederos del mercado. Sustituyeron el músculo animal, se infiltraron en los caldos y en muchos bocadillos que, con el apelativo de *bocas*, se ofrecían en las cantinas. Con ellos, los comerciantes de la gastronomía y muchas amas de casa se ahorraban horas en la confección de sus cocidos y fritangas. Algunos ancianos se quejaban por el nuevo sabor de las sopas y las fritangas, pero nadie les hacía caso. Gracias a esos cubitos, la carne y el hueso dejaron de reclamar porción significativa del presupuesto familiar. Hoy pienso que si Agüela hubiera conocido el término, no habría sido extraño que lo usara para hablar de un nuevo *paradigma* culinario. Ella, por supuesto, resistió el embate de los nuevos tiempos y se mantuvo en el suyo.

Los racionalistas del siglo XVII también cambiaron el paradigma de la substancia[1] filosófica. Su *sabor* mudó del realismo escolástico hacia un variado menú idealista.

El paso de las concepciones filosóficas medievales a las modernas resulta complejo y sinuoso. En los apartados que a esta parte final preceden, se han mencionado solo algunos derroteros de la reflexión en torno a la s*ubstantia*. Bien ha de saber el lector que hay otros. Esta parte final mantiene el propósito original: contribuir al fortalecimiento del espíritu

crítico de los lectores de nuestras *Perspectivas*.

Para evitar infundios, vale la pena recordar que las columnas presentadas por el Círculo de Cartago en la serie de *Perspectivas* no tienen por objeto agotar sus temas, sino invitar al lector para que se sumerjan en ellos y los disfruten. Reténgase, por eso, esta idea: la historia desborda, por inmensa y abundante en complicaciones, toda pretensión de estas reflexiones sobre la substancia. Pero, si esta columna motiva interés en ellas, su propósito de fondo será colmado.

La reconstrucción filosófica del siglo XVII obedeció a justificadas dudas sobre la metafísica y las gnoseologías previas. Pese a ello, los filósofos de aquellos días mantuvieron la pretendida necesidad de un sustrato metafísico.

Al igual que los antiguos y los medievales, los pensadores modernos claman por *alguna substancia,*cuya naturaleza sea indubitable. Sin tal fundamento, les parece imposible hallar certezas sobre la existencia de Dios, la del mundo y la del *sí mismo*. Sin un concepto tan fundamental, resulta para ellos imposible proponer explicaciones confiables *sobre cualquier algo*.

Se suele considerar a René Descartes (1596-1650) como el primer trasgresor racionalista. Él modificó, de raíz, la concepción aristotélico-escolástica del ser y de la *substancia*. También ideó un método filosófico novedoso, que ha tenido incidencias hasta nuestros días. Incluso dio vida a una forma inusitada, sino irreverente, de pensar y escribir filosofía. Lo que aquí interesa de su pensamiento es, a mi juicio, más simple y directo que lo elucubrado por las viejas tradiciones.

Según Descartes hay dos substancias: la *res cogitans* y la *res extensa*. Accede intelectualmente a ellas después de dudar

sistemáticamente sobre todo lo que cree verdadero. Gracias a un ejercicio tan drástico, encuentra una certeza indubitable: *pienso, por lo tanto existo*. Tal descubrimiento es referido en adelante como el *cogito* cartesiano. Se trata de un acto que, si bien se presenta como *reflejo*[2] del si mismo, también es *reflexivo*, pues depende de un notable esfuerzo voluntario. El *yo pienso* cartesiano no es propiamente una conciencia originaria, sino un acto en el cual ella se toma a sí misma como objeto.

Desde entonces, dicho *cogito* ha sido analizado, criticado e incluso corregido desde diversas orientaciones teóricas.

El dualismo radical propuesto por Descartes es aceptado por muchos coetáneos suyos. Nicolás Malebranche (1638-1715) es un buen ejemplo; aunque él opina que la solución de Descartes para vincular ambas substancias es muy blanda. Por eso no tiene empacho en dar a Dios un trabajo inconmensurable: con ocasión de que la *res cogintas* (cosa pensante) de Fulano quiera mover el brazo (cosa extensa), Dios hace que tal *res extensa* se mueva. Malebranche también opone criterio al convencimiento cartesiano de que existen ideas innatas. En su lugar advierte que cada cual puede percibir y conocer, a su manera, ideas inmutables que hay en la mente divina.

A lo largo del siglo XVII, muchos otros acólitos del cartesianismo diseminan ideas por Europa. Pese a ser cartesiano, Pierre Sylvain Régis (1632-1707) opone a Descartes la idea de que los errores humanos no se originan en una voluntad mal empleada, sino en los sentido o en una memoria defectuosa. Contra Malebranche propone un racionalismo más perceptual y próximo a la ciencia de su época. También afirma, contra Descartes y Malebranche, que la unión de alma y cuerpo es obra de Dios. Es decir, que por determinación divina las sensaciones generan pensamientos. Robert Desgabets (1610-1678) es otro buen cartesiano. Ese monje benedictino está convencido de que el método cartesiano es la mejor

herramienta intelectual para defender la fe católica

Entre los jansenistas[3] destacan Antoine Arnaud (1612-1694) y Pierre Nicole (1625-1695) quienes, en su *Lógica de Port Royale* (1600) adaptaron el método de Descartes para proponer una teoría del lenguaje y del pensar. Johannes Clauberg (1622-1665), es conocido como el *cartesiano escolástico*, dado que introduce el cartesianismo en los rigurosos predios universitarios de Alemania.

Más destacado e interesante resulta el aporte de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) al racionalismo. Está considerado como uno de los tres pilares del cartesianismo continental, junto con Descartes y Spinoza. Él estudia a fondo el legado cartesiano para modificarlo de manera singular. Como Descartes, Leibniz cree que hay verdades innatas. Leibniz depura la confianza en la razón y la lógica matemática; pero no está de acuerdo con la idea de una substancia material puramente *extensa* y pasiva, como la propuesta por el francés. Con evidente pluralismo metafísico, ese pensador alemán opone infinitas substancias espirituales activas a las dos substancias propuestas por Descartes. Las denomina *mónadas*. Todas están coordinadas en una *armonía preestablecida*, ordenada por Dios para dar existencia al mejor de los mundos posibles.

Vale la pena destacar la figura de Baruch Spinoza (1632-1677), un valiente pensador radical. Debido precisamente a sus ideas, es excomulgado por las autoridades de la comunidad judía. Spinoza adopta el método geométrico cartesiano. Si bien busca con ahínco las ideas claras y distintas, rechaza el dualismo de las substancias. En su lugar, propone y justifica con depurado rigor una concepción monista. Para él solo es concebible una substancia universal: *Dios sive Natura*. Advierte que todo lo demás ha de ser denotado cual *modo* de esa substancia. Con otras palabras, lo que se percibe, se siente o se piensa solo alcanza el rango (ontológico) de las

manifestaciones, expresiones o afecciones particulares de la substancia única. Todo depende absolutamente de Dios. Los individuos no son atributos, sino modos de la única substancia. Según Spinoza, los *modi* (de la substancia) pueden ser finitos (particulares, concretos, mudables) o infinitos (derivan inmediatamente de algún atributo y son eternos).

A los racionalistas se oponen los llamados empiristas ingleses. John Locke, destacado representante de esa tendencia, advierte que no hay ideas innatas y que la concepción racionalista de substancia es *un no sé qué* (*something I know not what*), es decir, una noción innecesaria e incontrastable; construida a partir de cualidades que las mentes captan empíricamente. Percibidas así, el sujeto suele interpretarlas erróneamente, alentando la creencia de que hay una especie de soporte subyacente que las une.

Más radical que Locke, David Hume (1711-1776) advierte que las cosas e incluso el yo son un solo un conjunto (haz) de percepciones mudables. La mente las une por simple costumbre. Solo se perciben accidentes individuales, como el color, la figura o los sabores. Es imposible percibir la substancia porque, lejos de ser real, solo aparece cual engaño mental: una colección de ideas simples (producto de la percepción) que la imaginación une o vincula bajo el apelativo *substancia*, el cual no remite a lo real sino a la necesidad de alcanzar cierta comodidad mental. Igualmente falsa es, para Hume, la permanencia de objetos externos.

Georg Berkeley (1685-1753) afirma que la noción racionalista de substancia material no solo es innecesaria y, sino que constituye uno de los mayores errores de la tradición metafísica. Para él, el ser es ser percibido (*ese est percipi*). Contra sus adversarios, defiende tal idea mediante el convencimiento de que, sin importar localización o tiempo, Dios todo lo percibe. Es cierto que Berkeley mantiene la idea de que Dios y las mentes poseen el estatuto real de una

substancia espiritual; pero él se opone radicalmente a la substancia material del cartesianismo. Contra la ciencia, entiende que las leyes de la física son apenas unas reglas de consistencia, utilizadas por Dios para permitirnos tener sensaciones del mundo.

Eventualmente, los filósofos cuestionan con renovado ahínco la capacidad humana para conocer realidades absolutas, imperceptibles y substanciales. Pensadores como el enciclopedista Denis Diderot (1713-1784), advierten que la substancia es solo una invención intelectual, cuya influencia se decanta cual obstrucción al desarrollo de la nueva ciencia experimental. Diderot rechaza la *res extensa* y advierte que no es necesaria una *res cogitans* para explicar el mundo, la vida ni el pensamiento.

Francois-Marie Arouet, conocido como Voltaire (1694-1778) ataca la noción de substancia mediante un escepticismo pragmático: la mente humana es incapaz de comprender la esencia última de las cosas. Con cierto humor (*cfr*. Diccionario filosófico[4]) equipara la substancia con una etiqueta para ocultar tal ignorancia humana.

Julien Offray de la Mettrie (1709-1751) abandona las concepciones *substancialistas* de sus predecesores franceses y adopta la convicción de que el mundo se explica mediante la biología y la mecánica. No solo se niega a aceptar la existencia de una substancia material, sino que la considera como una ocurrencia teológica absurda. Así como la digestión es una función estomacal, de la Mettrie, que además de filósofo es médico, considera al pensamiento cual movimiento secundario y funcional del cerebro.

Isaac Newton[5] (1642-1727), primer científico británico nombrado caballero (*Sir*)[6], es quien da la estocada letal al cartesianismo de su época. En sus *Philosophiæ naturalis principia Mathematica* demuestra que el universo puede ser

entendido mediante leyes matemáticas basadas en la observación, sin necesidad alguna de invocar substancias y demás pretensiones metafísicas. En *De Gravitationi et aequipondio fluorum* un escrito previo, ya ha golpeado severamente a la física cartesiana y sus basamentos[7]. Según Newton, solo puede hablarse de ciencia cuando se dan pruebas basadas en la observación y en los hechos. Aunadas a la famosa expresión *Hipotheses non fingo*[8], las críticas de Newton a Descartes, podrían ser comparadas –en terrenos de la teoría, aunque, desde luego, sin bajas mortales– con las derrotas del ejército francés en Blenheim (1704) y en Ramilles (1706); la analogía podría incluir, probablemente, a Waterloo (1815).

Con Kant (1985, 219), la substancia pierde toda posibilidad o excusa para ser tomada como una realidad que existe por sí misma[9]. Remite al fenómeno Es decir, se trata de una categoría o regla *a priori* del entendimiento humano, la cual se halla "bajo el título de las relaciones, más como condición de éstas que como conteniendo ella misma una relación". Para simplificar la idea kantiana, el *psicologismo*[10] la reinterpreta –no sin atrevimiento– como una especie de *estructura metal* para ordenar en espacio y tiempo a los fenómenos.

Así decae el substancialismo del siglo XVII. Desde la perspectiva filosófica tradicional, ese declive se debe a contradicciones o debilidades internas, las cuales no hallan solución plausible. No puede descartarse que esa decadencia tenga deudas con el desarrollo de la ciencia experimental. Baste mencionar el uso del término en los inicios de la química.

Efectivamente, esa noción metafísica ha sido superada por una noción de substancia prohijada en terrenos de la química experimental. Ahí se convierte en referencia de una entidad operativa, medible y aislable en el laboratorio.

En el proceso teórico que va de una a otra merecen atención —aunque sea de soslayo— la alquimia y la iatroquímica.

Desde la Antigüedad, los alquimistas intentan incidir en los accidentes materiales (color, brillo, solidez) de tal forma que puedan llegar a la *substancia pura* o *esencia*. Esa fantasía sustenta las pretensiones de trasformar metales baratos en oro.

Pese a la falsedad de sus principios, los alquimistas inciden en el desarrollo científico. La razón de ello es práctica: para llevar a cabo sus proyectos, ellos inventan procesos como la destilación, la filtración y la cristalización; también dan uso experimental a los alambiques y aíslan *substancias* como el ácido sulfúrico y el alcohol. Eventualmente, la llamada *iatroquímica* (del griego ἰατρός: médico) o química médica de los siglos XVI-VVII también coadyuva en el decaimiento de la substancia metafísica. Los iatroquímicos la entienden como entidad dinámica y terapéutica, pues ven el cuerpo como un laboratorio viviente, en constante ebullición o fermentación. Por eso no extraña que, cuando explican los procesos biológicos internos, comparen los órganos con recipientes donde se producen reacciones químicas.

Considerado como el primer iatroquímico, el suizo Theophrastus Philippus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), mejor conocido como Paracelso, niega los cuatro humores que en su tiempo se consideran substanciales. Él y sus seguidores oponen teorías químicas a las sostenidas por los colegas de su época[11]. No usan el término substancia en el sentido metafísico; y, por tanto, no conceden tal categoría a la sangre, a la flema, a la bilis amarilla ni a la bilis negra. Para ellos, se trata de substancias físicas; es decir, de fluidos biológicos que pueden ser tocados, vistos e incluso medidos en el cuerpo del paciente.

Más tarde, en *El químico escéptico* (1661) Robert Boyle (1627-1691) estropea aún más las substancias aristotélicas y

alquímicas. Las redefine para denotar cuerpos físicos reales, que no pueden ser descompuestos en otros más simples. Propone entonces una noción de substancia que solo denota los *elementos primitivos* que, según entiende, forman la materia de todo el universo.

Más tarde, Antoine Lavoisier (1743-1794) introduce la balanza de precisión cual regidor supremo del laboratorio. Así da la estocada definitiva a cualquier posibilidad de justificar propósitos metafísicos con el término substancia. Vale recordar, brevemente, tres efectos de tan certero golpe.

1- Eliminación del *flogisto*. Antes de Lavoisier (1743-1794), se acepta la existencia de un ente substancial, invisible e imponderable denominado *flogisto*. Lo creen presente en todos cuerpos que pueden someterse a la combustión. Lavoisier demuestra, mediante uso de la balanza de precisión, que en realidad la combustión no libera dicho principio oculto, sino una combinación química con oxígeno. Pesados los materiales antes y después de ser encendidos, el peso se corresponde adecuadamente con la masa de aire absorbida.

2- Reemplazo de la *substancia metafísica o mística* de la tradición por una operativa y experimental. En su *Tratado elemental de química* (1789), Lavoiser destruye una tradición que, desde la antigüedad, propone como principios o esencias de todo a cuatro elementos: la tierra, el aire, el agua y el fuego. Frente a esa propuesta, él establece una definición *operativa* y *experimental* de substancia: lo que no puede ser descompuesto. O sea que si algo no puede ser dividido en el laboratorio, debe ser considerado como un elemento (p. ej.: el oxígeno, el hidrógeno o el azufre).

3- Ley de la conservación de la masa[12].Lavoisier establece que la materia no se crea ni se destruye, solo se transforma. Demuestra que es imposible la creación o desaparición espontánea o mágica de materia alguna; porque los elementos químicos solo se reorganizan para formar nuevas

substancias.

Pese al descrédito, la noción de substancia se mantiene en obras de ilustres filósofos posteriores. Ya se ha señalado el caso de Inmanuel Kant (1724-1804), quien no la rechaza sino que deja de concebirla como algo real e independiente, para redefinirla como una categoría del entendimiento.

Menos prudente me parece el enfoque de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Aunque él acepta en su sistema dialéctico a la química y, en general, a las ciencias, también desarrolla una concepción en la que reverbera la metafísica. Desde su perspectiva, "todo depende de que lo verdadero no se aprehenda y se exprese como *substancia*, sino también y en la misma medida como *sujeto*". En otros términos: "es en verdad real, pero solo en cuanto es el movimiento del ponerse a sí misma o la mediación de su devenir otro consigo misma" (1978, 15-16). Más aún, Hegel (1980, 23) entiende la substancia como sujeto "vivo", cuya "transformación consiste en convertirse en algo más"[13]. En tal punto, resulta curiosa su analogía del capullo que se transforma en flor[14].

Contemporáneos de Hegel y autores posteriores a él mantienen la metafísica de la substancia. Por ejemplo, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), propone un *Yo absoluto* que funge cual substancia; aunque no en el sentido estático tradicional, sino como actividad pura y creadora. Según Fichte, el mundo y las cosas[15]son producciones o accidentes de dicha actividad.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) dice que la "substancia se mantiene bajo el cambio de los accidentes: el ser cuya esencia consiste en la pura persistencia. Esta substancia real es la Voluntad" (2009, 320).

Con matices distintos, los filósofos románticos se aferran a una especie de substancia. Ejemplos interesantes se hallan en Friedrich Schelling (1775-1854), Georg Phillip Friedrich von

Hardenberg –conocido como Novalis– (1772-1801) y Friedrich Schlegel (1772-1829). Ellos reformulan dicha noción para presentarla como *Lo Absoluto*: una entidad infinita, dinámica y viva que unifica el pretendido cuarteto ontológico de sujeto, objeto, espíritu y naturaleza.

El español Xavier Zubiri (1898-1983) piensa que la "*substancia no es un sustrato inerte, sino la unidad de un sistema de notas constitutivas que definen la substancialidad de las cosas reales*" (1962,145)[16]. Pese a eludir la tradicional substancia con nociones como entidades actuales o experiencias de cambio, Alfred North Whitehead (1861-1947) preserva su sentido metafísico, aunque la transforma en un organismo dinámico que se auto constituye en sucesivas relaciones causales. En *Proceso y realidad* (1978, 18) así lo afirma: la "entidades actuales […] son los verdaderos sujetos que portan la función de la antigua substancia". Nicolai Hartmann propone la substancia como "categoría central de la ontología material, porque todo devenir presupone necesariamente algo persistente que deviene". En su curioso intento de integrar la idea de Dios con la ciencia moderna, el estadounidense Charles Hartshorne – representante de la *teología del proceso*– propone un enfoque panpsiquista que equipara las substancias individuales con "unidades vivientes que experimentan" (1970, 88).

Mientras que la mayoría de los pensadores actuales desplazan la noción de substancia en favor de los procesos y las relaciones, diversos autores europeos y estadounidenses eligen reformularla. Desde corrientes como la ontología orientada a objetos[17], la filosofía analítica o el materialismo no reduccionista, el empeño contemporáneo por rescatar la substancia resulta sugerente y necesario, abriendo un debate imprescindible en la metafísica actual.

Pese a una tendencia dominante, que procura disolver los dualismos tradicionales, la filosofía italiana contemporánea

ofrece excepciones notables que reivindican la substancia. Por un lado, Emanuele Severino (1938-2020) propone cierto retorno al monismo parmenídeo, al defender la eternidad de todas las cosas. Por otro, Vittorio Possenti (1938…) y la Escuela de Turín –liderada por Luigi Pareyson (1918-1991)– apuestan por un realismo clásico y procuran dar un fundamento ontológico trascendente a la libertad humana. A esa corriente se suman Giorgio Agamben (1943…), fuertemente arraigado en la metafísica aristotélica y medieval; también Maurizio Ferraris (1956…), cuyo Nuevo Realismo sostiene que el mundo posee una consistencia ontológica propia e independiente de nuestros esquemas mentales.

Hay otros pensadores destacados que, de una u otra forma, permanecen atados a la substancia metafísica. Graham Harman (1968…) defiende –frente a lo que considera *reduccionismo*– una especie de realidad profunda, autónoma, inagotable y subyacente en toda relación de los entes entre sí o con el observador humano.

Edward Jonathan Lowe (1950-2014), destacado defensor de la llamada metafísica analítica contemporánea y de un consecuente enfoque neoaristotélico, considera que las llamadas *substancias particulares* (junto con otras expresiones propias de la metafísica tradicional, como *los universales* y *los modos*) más que funcionales, resultan indispensables y fundamentales para estructurar la realidad. Jonathan Schaffer (1970…) piensa que el universo es la substancia primaria y fundamental (*monismo prioritario*) de la que se derivan todas las partes individuales. David Oderberg (1963…) es un neoaristotélico contemporáneo, que defiende noción de substancia como una realidad intrínseca y real.

A contrapelo de mi opinión y de bien fundadas objeciones, una defensa actualizada de la substancia resultaría fructífera en varios sentidos. Cabe aquí que algún lector evoque, *mutatis mutandis*, la analogía del cubito con que algunos dan sabor a sus caldos. Evito ese camino para no extender la lectura, pero

arriesgo una invitación a ocuparse del tema con mayor profundidad. No para dar verosimilitud a lo irreal, como en el arte, sino porque, en las extensas geografías del pensamiento, este tema constituye un núcleo sugerente y polémico para ejercitar la actitud crítica, o al menos, una fantasía literaria para trascender las obstinaciones de revivir el pasado,

FUENTES CONSULTADAS

Arnauld, A., y Nicole, P. (1662). *Lógica o del arte de pensar* (Ed. española). Scribd. https://es.scribd.com/document/396171916/ARNAULD-a-NICOLE-P-Logica-o-Del-Arte-de-Pensar-Alfaguara [1, 2]

Asimov, I. (2017) *Cien preguntas básicas sobre la ciencia* (trad. M. Paredes). Alianza.

Brands, H.(1982) *Cogito ergo sum. Interpretationenen von Kant bis Nietzsche*. Albert-BroschurPhilosophie.

De Aquino, T. (2002) *Compendio de teología*. Folio.

Descartes, R (1970) *Discurso del método* (trad. C. Láscaris).EDUCA.

———————— (1961) *Meditaciones metafísicas* (trad.J. G. Fernández). Aguilar.

Fernández, C. (1976) *Los filósofos modernos*. Selección de textos. Biblioteca de Autores Cristianos.

Ferrater, J.(1999) *Diccionario de filosofía* (4.T). Ariel.

Fraile, G. (1997). *Historia de la filosofía* (Vols. I-3). Biblioteca de Autores Cristianos.

García, V. (1998) *Metafísica de Aristóteles*. Edición trilingüe. Gredos

Gurwitsch, A. (1975) Das Bewusstseinsfeld. Walter de Gruyter.

Hartmann, N. (1965). *Ontología* (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Hartshorne, C. (1970). *Creative synthesis and philosophic method*. Open Court Publishing.

Hegel, G. W. F. (1980). *Phänomenologie des Geistes* (Ed. E. Moldenhauer & K. M. Michel, Vol. 3). Suhrkamp.

_____ (1978) *Fenomenología del espíritu* (trad.W. Roces). FCE.

Husserl, E. (1986) *Meditaciones cartesianas* (trd. M. Presas). Tecnos.

Kant, I. (1984) *Crítica de la razón pura* (trad. P. Rivas).Alfaguara.

Newton, I. Sobre la gravitación y el equilibrio de los fluidos. En S. Orozco-Echeverri (2009), *Isaac Newton y la reconstitución del palimpsesto divino* (pp. 140-162). Universidad de Antioquia.

Sartre, J-P. (1976) *El ser y la nada* (trad. J. Valmar). Alianza.

Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación* (V. López-Domínguez, Trad.). Trotta.

Urdánoz, T. (2000) *Historia de la filosofía* (Vol. IV). Biblioteca de Autores Cristianos.

Voltaire. (2023). *Diccionario filosófico*. Plutón.

Whitehead, A. N. (1978). *Process and reality: An essay in cosmology* (D. R. Griffin & D. W. Sherburne, Eds.). Free Press.

Zubiri, X. (2008) *Sobre la esencia*. Alianza.

[1] Aunque normalmente se escribe sustancia, utilizo aquí substancia –que también está aceptada por la RAE– porque gráficamente me parece más atinente en relación con el contenido del texto y, con sinceridad, me gusta más así.

[2] Asumo aquí, como otros fenomenólogos, la diferencia entre acto reflejo y acto reflexivo. Ambos son de segunda instancia, pero el primero se presenta como una respuesta estímulo-respuesta ciega y automática, mientras que el acto reflexivo es deliberado, es decir, voluntario en el sentido de que el sujeto se vuelve observador de sus propias vivencias. Husserl (1973, 45-52) desarrolla ese tema en sus *Meditaciones cartesianas* (particularmente en los parágrafos 14 (La corriente de las cogitaciones. *Cogito y cogitatum*) y 15 (Reflexión natural y reflexión trascendental).

[3] El jansenismo: movimiento teológico y espiritual de los siglos XVII y XVIII. Se desarrolla dentro del catolicismo a partir de ideas de Cormeli Jansenio (1585-1638). Se consolida en la *Lógica de Port Royal* (*La logique, ou l´art de pensar* -1600-), un tratado que funde armónicamente el pensamiento de Descartes con la teología jansenista. El jansenismo retoma ideas de Agustín de Hipona, sostiene la predestinación y la gracia de Dios; es moralmente radical y entra en duro conflicto con los jesuitas.

[4] «Señores, ¿qué es una substancia? –Es lo que está debajo. –Entonces lo que está debajo de un árbol es la substancia del árbol… ¿Pero habéis visto jamás esa substancia? –No, nadie la ha visto jamás… No conocemos de los cuerpos más que sus cualidades accidentes, y no su fondo o substancia. Hemos bautizado con un nombre a ese fondo desconocido, llamándole substancia; pero ese término es una pura etiqueta que inventamos para encubrir nuestra ignorancia, ya que de la esencia última de la materia no sabemos absolutamente nada»

(Voltaire. (2023). *Diccionario filosófico*. Plutón).

[5] Ha sido considerado por Isaac Asimov (2017, 17) como “el talento científico más grande que jamás haya visto el mundo”.

[6] Le fue otorgado por la reina Ana de Gran Bretaña en 1705.

[7] *De Gravitationi et aequipondio fluorum* (*Sobre la gravitación y el equilibrio de los fluidos*), un escrito anterior a los Principia Mathematica, resulta demoledor por lo que Newton opone ahí a Descartes. Aquí las que me parecen más contundentes: 1- el espacio no es materia, 2- la acción a distancia –negada por Descartes– es posible (es decir, la fuerza de gravitacional es real), 2- el movimiento debe ser medido respecto al espacio absoluto (no al relativo cartesiano, que solo lo considera en relación con los objetos contiguos), el espacio es infinito y eterno.

[8] Newton se negaba a inventar explicaciones; afirmaba que solo pretendía describir cómo funcionan las cosas.

[9] “Las categorías son conceptos que imponen leyes a priori a los fenómenos y, consiguientemente, a la naturaleza como conjunto de todos los fenómenos” (Kant, 1984, 173).

[10] Considere el lector, dentro de esa tendencia, a varios autores, como Jakob Friedrich Fries (1783.1844), para quien la teoría del conocimiento (como la kantiana) debe ser una rama de la psicología experimental. Esa propuesta de Fries fue radicalizada por Friedrich Eduard Beneke (1798-1854), con su idea de que la filosofía solo puede ser psicología aplicada. Friedrich Albert Lang (1828-1875) llegó a entender el apriorismo kantiano como simple organización psico-física.

[11] El tema merece otro texto en las *Perspectivas* del Círculo de Cartago. Baste recordar aquí que los médicos de entonces ven la enfermedad como un desequilibrio de los humores; en

cambio, Paracelso y sus seguidores la consideran como un desequilibrio químico, que puede ser sanado mediante compuestos elaborados en el laboratorio. La diferencia de concepto pareciera mínima, pero es más decisiva e interesante de lo que parece. Además de los cuatro humores, de la concepción anterior merece análisis la idea (de herencia antigua) de que hay cuatro elementos fundamentales basados en el macrocosmos: agua (frío-humedad), fuego (lo seco-el calor),tierra (lo frío-seco) y aire (lo seco-frío). Paracelso opone a ello la Tría Prima, basada en el microcosmos y que consta de tres elementos químicos: azufre (principio del fuego, la combustión y el alma), mercurio (principio del agua-aire, espíritu y volatilidad) y la sal (principio tierra, cuerpo físico, solidez).

[12] Demuestra esa ley experimentalmente; y así da una estocada definitiva a las teorías de su época sobre la substancia, ya fueran metafísicas o místicas. Primero, coloca una cantidad de mercurio, medida con exactitud, en un matraz de vidrio cerrado herméticamente. Luego lo calienta hasta hacerlo reaccionar con el aire del interior. Así consigue un polvo rojizo (óxido de mercurio) y luego comprueba que el peso del matraz no ha cambiado. El mercurio no ha ganado masa alguna; el aire se ha esfumado; simplemente, ambos se han combinado. Cuando abre el matraz, entra aire en el recipiente, para ocupar el vacío dejado por el oxígeno consumido durante la reacción química.

[13] Dice: *Die lebendige Substanz ist ferner das Sein, welches in Wahrheit Subjekt ist oder, dasselbe ist, welches Wahrheit wirklich ist, nur insofern sie die Bewegung des Sichselbstsetzens oder die Vermittlung des Sichanders werdes mit sich selbst ist*. (Hegel, 1980, 23).

[14] Dice: “Die Knospe verschwindet in dem Hervorbrechen der Blüte, und man könnte sagen, daß jene von dieser widerlegt wird…” (Hegel, 1980, 12)

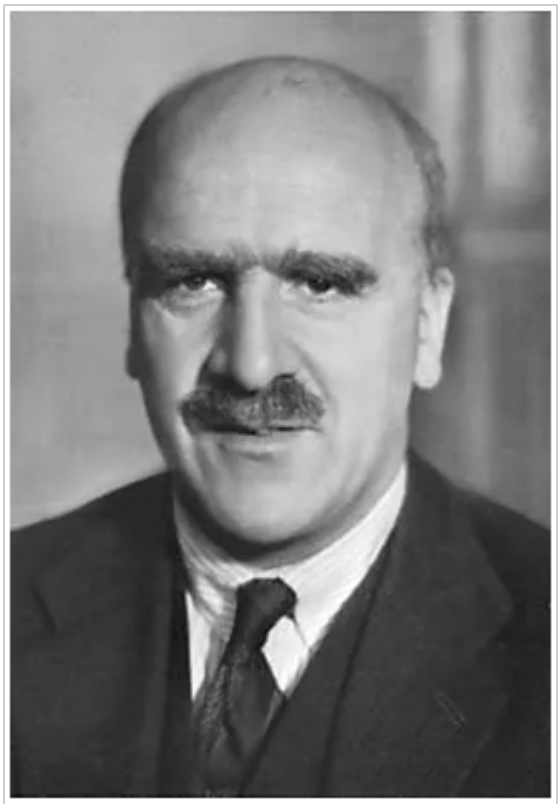
[15] Los llama *no Yo.*

[16] En *Sobre la esencia*, sustituye la noción clásica de substancia con el término *sustatividad* que convierte en *persubstancia*, en tanto considera que esa especie de substancia mantiene la identidad, mientras se transforma.

[17] *Object-Oriented Ontology*, referida a veces como OOO.

B. Russell y su ICARUS. Un debate con el DAEDALUS de J.B.S. Haldane II Parte*

*Guillermo Coronado



J.B.S. Haldane

En esta segunda parte, se ofrece una breve exposición del **DAEDALUS** de J.B.S. Haldane para facilitar el contexto del enfoque de Russell.

Al inicio de su libro, Haldane plantea tres imágenes como introducción a su planteamiento de un posible caso contra la ciencia.

Las dos primeras corresponden a batallas de la Primera Guerra Mundial en que destacan nubes de gases negras y amarillas y unas pocas figuras humanas, en el año de 1915, cuyo origen podría estar en el uso militar de los gases de cloro, esto es, la guerra química. Recuérdese el papel de Fritz Haber (1868-1934) en la aplicación de la ciencia de la química a la guerra. Luego esta guerra química se enriquecerá con el Fosgeno y el gas mostaza en 1917. Y en 1918, la segunda. menos hombres huyendo de carros metálicos, esto es, tanques, con lo que interpreto se realizaría la intuición del carro de guerra de Leonardo Da Vinci. Los tanques, primero desarrollados por Inglaterra aparecieron en 1916, en septiembre, en la batalla de Sommes. Primero no muy confiables técnicamente, no resultaron solo impactantes militarmente sino también con gran impacto psicológico en el contexto de la guerra de trincheras que caracterizó a la Primera Guerra Mundial.

La tercera refiere a la India. Gran número de danzantes y tres europeos contemplando los cielos. Una nueva estrella en la Vía Láctea. Explicación del fenómeno… colisión entre dos estrellas o una estrella y una nébula… Sin embargo, se podrían ofrecer dos hipótesis alternativas. Juicio final de un mundo habitado, o tal vez un exitoso experimento en radio-actividad inducida.

A continuación, Haldane se ocupa del caso en contra la ciencia que se podría construir sobre dos fundamentos.

.Primero, la de un Demogorgón o fuerza primordial de natural preracional que se opondrìa al enfoque racional de la ciencia. Segunda, al estilo de Samuel Butler y su visión del hombre como parásito de la máquinas, un apéndice del aparato reproductivo de enormes y complicadas máquinas que exitosamente usurparon sus actividades y terminaron por expulsarlo del control de su planeta. Luego "Is the machine-minded engaged on repetition-work the goal and ideal to which humanity is tending?" (DAEDALUS. 4-5). Si saltamos a nuestros días un peligro análogo sería el desarrollo de la Inteligencia Artificial.

¿Se podría detener la investigación científica por una reacción negativa suficientemente general? El autor hace énfasis en que la ciencia es realmente es una actividad muy reciente. Y agrega que en la Edad Media era casi imposible dada la opinión pública contraria a sus formas de pensamiento.

Al contrario de esa dicha posibilidad, Haldane considera que en el presente, los sistemas económicos y nacionalistas protegen a la investigación científica. El capitalismo, aunque no protege al trabajador científico, protege sus resultados como. Y el nacionalismo competitivo, aunque las guerras se controlasen no perdería las ventajas de la actividad científica. Haldane observa que el partido laborista impulsa la actividad científica, por ejemplo en investigación biológica.

Pero de manera más directa, Haldane plantea la pregunta de si se podría detener la investigación científica por falta de nuevos temas o problemas de investigación (ídem p8) Pero es claro que para él esta no es una tesis seria. Haldane anuncia que pronto mostrará lo mucho que falta por investigar en las ramas actuales de la ciencia.

Referencia a H. G. Wells, quien como profeta es muy modesto. Y está atrasado respecto a nuestro tiempo. Su enfoque responde a la física y química, pero ahora, 1924,

Haldane considera que el centro de interés es la biología. (DAEDALUS, 9-10)

Seguidamente Haldane hace crítica de la física de ese momento y el enfoque idealista del espacio-tiempo de Einstein. Considera que la física está en un estado de incertidumbre por el sentido idealista del espacio y el tiempo en virtud del enfoque de Einstein.

Nuevamente ante el posible problema de una crisis del desarrollo de la ciencia por una carencia de vías de investigación, Haldane expresa su optimismo en las siguientes afirmaciones. "Developments in this direction are tending to bring mankind more and more together, to render life more and more complex, artificial and rich in possibilities – to increase indefinitely man´s powers for good and evil" – "But there are two prerequisites for all progress of this kind, namely continuous supplies of human and mechanical power". (DAEDALUS, 20)

Respecto de la fuente del poder mecánico, Haldane señala que el carbón y el petróleo se acabarán en pocos siglos, pero ello no sería el colapso de la civilización industrial pues hay otras fuentes de energía mecánica. El agua no es una solución estricta por lo limitada geográficamente. Más bien, la salida estará en el viento y la luz solar. Claro se requerirán de poderosas baterías para almacenar la energía del viento y la luz solar de una manera tan conveniente como la del carbón y el petróleo, y en consecuencia transformarla en energía eléctrica que movería toda clase de motores.

Haldane ofrece una imagen de lo que sería Inglaterra dentro de cuatro siglos, cubierta con grandes filas de molinos de viento metálicos que accionarían motores eléctricos… cuya energía se transmitiría a estaciones, repartidas por toda el área, en que se aprovecharía para la descomposición electrolítica del agua en gases de oxígeno e hidrógeno. Estos

gases se licuarían y se almacenarían para después volver a general energía para la industria, el transporte, la calefacción y la iluminación, según sea necesario. Los costos iniciales serían enormes pero luego se reducirían a niveles menores que los actuales a base del carbón y el petróleo. (DAEDALUS, 22-24)

Una interesante observación cierra esta exposición: "I may add in parenthesis that, on thermodynamical grounds which I can hardly summarize shortly, I do not much believe in the commercial possibility of induced radio-activity". (DAEDALUS, 27) Desarrollos en los treinta años posteriores mostrarán que esta profecía no resultó muy acertada.

La química aplicada o industrial no ha producido invenciones impactantes, es más desarrollos en metalurgia y otros fueron desarrollos técnicos más que científicos. Haldane defiende la tesis de que las invenciones químicas estarán en el contexto de una química biológica.(DAEDALUS, 32) Una aplicación de la química sería la producción industrial de alimentos. Tarea crucial dado que los alimentos son producidos por las plantas y los humanos los obtienen consumiendo plantas o alimentos. Pero bien señala Haldane que la mayoría de las plantas convierten su azúcar no en celulosa que es digerible sino en almidón que no lo es. Los ungulados resuelven el problema mediante bacterias. Los humanos tenemos que hacerlo fuera de nuestros cuerpos. Para explicar el tema, clasifica las substancias deseables en dos clases. La primera son deseables por sus propiedades físicas o químicas, como sería el hierro, la madera, el vidrio. La segunda por las propiedades fisiológicas, tales como alimentos, bebidas, tabaco y drogas. Apunta como la cafeína y la nicotina tienen un uso universal entre los europeos, mientras que el cloroformo y la quinina tienen aplicaciones más restringidas. "I should be inclined to allow 120 years, but not much more, before a completely satisfactory diet can be produced in this way on a commercial scale" (DAEDALUS, 38)

En el campo biológico, Haldabe hace importante consideraciones en la página 42 de su texto. Seis invenciones biológicas. En la siguiente cita, Haldane clarifica el sentido o definición del concepto de invención biológica.

"By a biological invention I mean the establishment of a new relationship between man and other animals or plants, or between different human beings, provided that such relationship is one which comes primarily under the domain of biology rather than physics, psychology or ethics". (DAEDALUS, 42)

Cuatro invenciones biológicas en tiempos prehistóricos, a saber, la domesticación de animales, la domesticación de plantas, la domesticación de fungi para la producción de alcohol, y el cambio de la posición en las relaciones sexuales. Dos invenciones recientes. Bactericidas y el control artificial de la concepción. (DAEDALUS, 42-43)

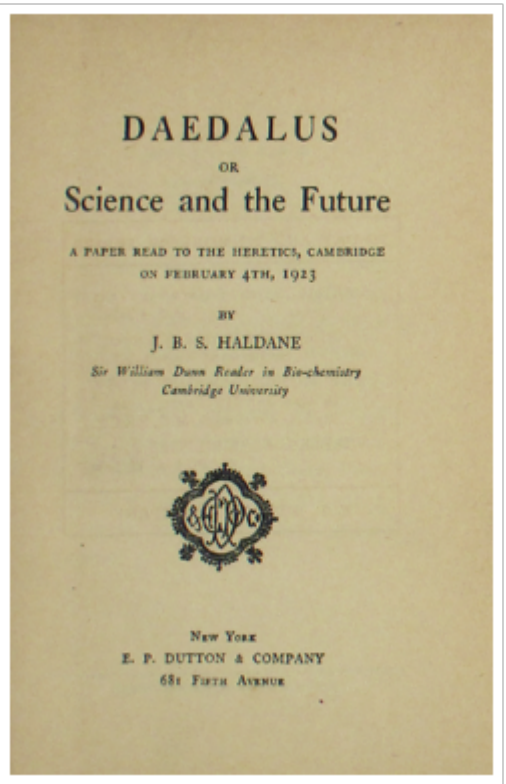
Haldane, a continuación hace unas observaciones muy interesantes, a saber que las invenciones se han interpretado como acciones contra los dioses. Y en forma más específica, las invenciones físico-químicas como blasfemias, mientras las biológicas como perversiones. (DAEDALUS, 46) También se apunta que Dédalo como el primer hombre moderno. Haldane también enfatiza que Dédalo planteó o demostró que el científico no está preocupado por dioses. .

Como cierre del DAEDALUS, Haldane hace una breve reflexión sobre la naturaleza de la ciencia a partir de tres dimensiones. "We must regard science then from three points of view. First it is the free activity of man´s divine faculties of reason and imagination. Secondly it is the answer of the few to the demands of the many for wealth, confort and victory, … gitts which it will grant only in exchange for peace, security and stagnation. Finally it is man´s gradual conquest, first of space and time then of matter as such, then of his own body and those of other living

beings, and finally the subjugation of the dark and evil elements in his own soul" DAEDALUS, 81-82)

Bibliografía

Haldane, J.B.S. **DAEDALUS or Science and the Future**. Londres, Kegan Paul, 1923. Publicado también por E.P. Dutton, New York, en 1924. En esta edición americana, el texto es de 93 páginas más una página de introducción.


DAEDALUS
OR
Science and the Future
A PAPER READ TO THE HERETICS, CAMBRIDGE
ON FEBRUARY 4TH, 1923
BY
J. B. S. HALDANE
Sir William Dunn Reader in Bio-chemistry
Cambridge University
NEW YORK
E. P. DUTTON & COMPANY
681 FIFTH AVENUE

Haldane – DAEDALUS

Trece irrelevancias casi filosóficas*

*Álvaro Zamora

A Jorge Eduardo, a Mario y a Guillermo

¿Cómo sería la vida,

si le quitáramos el placer?

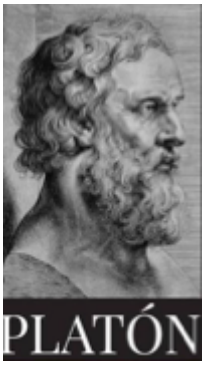
—Erasmo de Rotterdam—

1- *El ser es y el no ser no es*.¿Quién soporta todavía tan lógica irrelevancia?



2- En su *República*, Aristócles (427 a.C-347 a.C.) —mejor conocido como Platón (del griego Πλάτων: el de espaldas anchas)— instaura un determinismo metafísico irreverente, que otorga justicia al *segregasionismo*. Miembro de la aristocracia *eupátrida* (la de los bien nacidos), dicho ateniense concibió en todos un destino condicionado: cada cual debe *ser y cumplir* un afán prefijado en su alma. Originalmente iguales en cuanto a racionalidad e inmortalidad, las almas sufren un violento proceso de encarnación y caída. Ahí reciben, de ciertas divinidades menores, la ira y la concupiscencia. Se distinguen entonces las voluntades naturales del esclavo, del guardián, del filósofo gobernante. Es cierto que, según aquel filósofo, el ahínco ontológico, psíquico y moral así preestablecido en cada cual puede cambiar, más no en la vida pública donde se ubican en un momento determinado (*cfr*. mito de Er, que es muy sugestivo). Quizá Platón se adelanta en cierta forma a la *libertad existencialista*, pues esa elección original del alma está condicionada por el mundo, pues se imponen a ella los méritos y errores de encarnaciones anteriores. Tras morir su cuerpo y antes de habitar en otro, inclinan decisión por alguno de los *tipos de existencia*. Con tal argucia Platón garantiza dos creencias: 1- la virtud no tiene dueño, aunque todos la ejerciten; 2- Dios no es responsable por las decisiones del

hombre.



La justicia concomitante exige que cada cosa y persona estén donde les corresponde. Por eso, la condición y las obligaciones sociales del esclavo le parecen a Platón, como a su clase de entonces y a muchas posteriores, justas, naturales. Así las de quienes son regidos por almas de guerrero o de gobernante. Es decir, *lo justo* no es dar a todos de lo mismo o algo semejante, sino equilibrar armónicamente *el todo*. Que cada uno cumpla lo que le toca, aunque la parcela de su vida sea muy dolorosa, opresiva y terrible. Trastocada en política y justificación de la violencia, tal convicción alienta en Platón ostensible desprecio por la democracia. Dichosamente, cuando Whitehead afirma que toda la filosofía europea consiste "en una serie de notas al pie de página de Platón (cfr. *Process and reality*) no adopta ni favorece del viejo ateniense tal *psicopolítica* determinista. Paradójicamente y en contrario, el matemático anglicano ha nutrido filosofía en favor de la libertad y de la democracia parlamentaria.



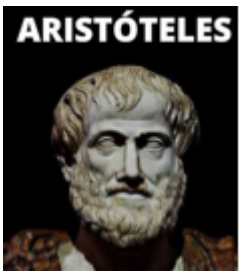
Alfred North Whitehead (1861-1947)

Por siglos, ideologías políticas parecidas a la platónica han motivado violencia de voz y hecho, tanto como guerras y demás

conflictos humanos. *Ideopolítico* esencialista, Platón deambula todavía por el mundo. Hoy parece una sombra o inspiración en predios cotidianos de la patria. Se ha atestiguado cómo abrumadora mayoría de votantes apoyó a la mujer que prometía derruir de los ciudadanos las garantías individuales. Sin evaluar consecuencias –quizá presa del fanatismo– la masa no valoró, entendió ni quiso que el país mantuviera la libertad de expresión ni el derecho a la seguridad personal, a la inviolabilidad del domicilio propio, al derecho para circular por las calles y los campos libremente. Tampoco estimó como natural –o al menos necesario– el derecho a reunirse con amigos, comunicarse con ellos sin intermediarios o coacciones.

Laureadas sean por los dictadores y por quienes padecen el *síndrome de Hubris* (también conocido como *hybris*) aquellas almas que, en tropel, invocaron tan abigarrada servidumbre y prospectivas ansias.

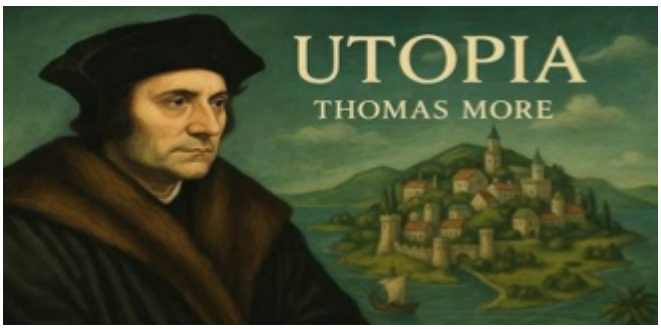
3- La felicidad aristotélica parecía derrotada, definitivamente, en arduos campos de la Revolución Industrial. Más de un siglo después, epígonos del neoliberalismo ratificaron su deceso aunque, como hicieran capitalistas y filósofos de aquella Revolución, la muerte solo afectó a la porción de felicidad con que deberían contar los desposeídos, que en mayoría muy desproporcionada por doquier se agrupan todavía. Celosos de tan abrumadora conmoción de la histórica dialéctica, fanáticos de *La Izquierda* inventaron una *Felicidad* más cierta, materialista y esperanzada que la del estagirita. Advirtieron, sin embargo, que solo es realizable en predios de su profetizado futuro. Ahí será completa, irreversible y democráticamente dictatorial. De formas diversas y abundantes se han ocupado ellos mismos –mientras tanto y con mayor saña o víctimas que en los mitos griegos– de violentarla y zaherirla hasta el estertor sino la muerte. Del *Lado Derecho* llueven alegorías, sonrisas y juicios muy hipócritas contra tales evidencias de la *praxis*. Moral, paz y guerra de unos u otros siguen lacerando el mundo entero.



4- La metafísica medieval es maravillosa, edificante, divina. De su inmenso legado perduran más escritos que el respeto debido a las virtudes teologales. La obra del *Doctor gratiae* –Agustín de Hipona (354-430)– resulta ejemplar. De la patrística merece atención Orígenes (185-254), con obra inmensa, pero de cuya cantidad mucho se ha extraviado. Dote literaria de tal factura han dejado Juan Crisóstomo (349-407), Jerónimo (347-420) y Gregorio El Grande (540-604). Millones de páginas se presumen también en la escolástica. El mejor ejemplo es, sin duda, la obra de un tal Tomaso d´Aquino (1224/5-1274), conocido entre compañeros de estudios como *Buey Mudo* y, más tarde, honrado con apelativos como *El Aquinate*, *Doctor Angélico*, *Lumbrera de la Iglesia* e incluso *Doctor de la Humanidad*. Comparable en agudeza argumentativa con él, Francisco Suárez (1548-1617) –el *Doctor Eximius*– ha sido víctima de cierto olvido o descuido inexplicable. Sus escritos son enormes en extensión y agudeza. Perduran también casi cuarenta volúmenes de un dominico llamado Alberto, hombre de fe muy inteligente, conocido como *El Magno* (1193 o 1206- 1280). No deben obviarse decenas de tomos cuestionados por el papa o sus especialistas en doctrina. Entre otros, se destacan los de Joachim de Fiore (1135-1202), los de Marsilius de Padua (1275 o 1280-1308) y los de Jans Hus (1372-1415). Más conocidos y peligrosos fueron considerados los del *Venerabilis Inceptor* Guillermo de Ockham (1287-1347), que también son abundantes. En fin, la cantidad de autores y de sugestivas páginas medioevales es inmensa. También es coercitiva y autorreferencial, como el psicoanálisis contemporáneo. Discurren en sus páginas versiones diversas de una teología irremediable, poblada de armas para la disputa o la guerra, para condenar herejes a la

hoguera, para deshumanizar al disidente. De haber subsistido su eficacia, aquellas ficciones nada envidiarían hoy a las novelas, a la ensayística ni a juegos sintéticos de pretendida inteligencia que circulan por doquier. Conviene advertir, pese a su decadencia, que algunos enarbolan todavía sus pendones. Pecan de envidia, seguramente, pues ya no pueden emular a los antiguos *sicarios del régimen* ni a sus patrocinadores.

5- La *Utopía* de Tomás Moro (1478-1535) es admirable. Sus lectores topan en ella con algo ingenioso y procaz: imponer al futuro, como posibilidad emancipadora o libertaria, un modelo opresivo cuyos fundamentos reales han sido superados, para bien o para mal, por la realidad económica, política y, en general, por todas las estructuras sociales de su época.



De Moro fue notable la inteligencia en temas filosóficos, teológicos y de la diplomacia; también una lealtad inquebrantable por el papa y, a la vez, por una religión que, en sus días, ya acumulaba crímenes más horrendos que las infidelidades y la impune altivez de Enrique VIII (1491-1547).

6- A René Descartes (1596-1650) —mencionado a veces como Renato e incluso como *Renatus Cartesius*) le deben, por sus *rupturas creativas* con la tradición, muchos escritores tanto como los profesionales en filosofía y otros investigadores *de la verdad*. Que haya escrito en lengua vernácula es un tema casi literario, además de ideológico e incluso político. Lo otro también es inmenso, pero se elude aquí con intención irreverente, para atender solo a una minucia: dos alemanes descubren en o sobre Descartes tópicos

diferentes y curiosos. Edmund Husserl (1859-1938) es uno de ellos. Él denuncia en el *cogito* cartesiano otro, que es *pre-reflexivo*; quizá resulta más cierto y *fundante* que el apuntado tras la famosa *duda metódica* del francés. Ese aporte husserliano a la filosofía debe parte de su impulso al psicólogo y filósofo Franz Brentano (1838-1917) con la nutrida idea, entre otras, de que *toda conciencia es conciencia de algo*. El otro alemán que aquí interesa se llama Eike Pies (1942-…). Frente a una versión romántica y aceptada tradicionalmente, según la cual Descartes muere a causa del frío apabullante de Estocolmo, Pies propone la hipótesis de un asesinato (*cfr*. 1966, *Der Mordfall Descartes: Dokumente, Indizien, Beweise*.Verlag E & U. Brockhaus). Funda tan atrevido juicio sobre una carta de cierto Johann van Wullen (1615/16-1658). A la sazón, ese fue el médico cortesano que atestiguó la agonía del filósofo. Según Pies, lo escrito en la misiva de van Wullen no encaja con los síntomas de una infección pulmonar causada por el irrespetuoso clima sueco; sino por una intoxicación aguda debida a la ingesta de arsénico. Aventura Pies acusación contra François Viogué (también recordado como Jacques) de quien no parecieran haberse registrado las fechas de nacimiento y muerte. Era un misionero católico que fungía en Suecia como capellán de la embajada francesa. Según Pies, Viogué habría temido que las ideas modernas de Descartes arruinaran sus esfuerzos para que Cristina de Suecia (1626-1689) abdicara y se convirtiera al catolicismo.

Husserl es un alemán cartesiano muy conocido y celebrado por abrir puerta a los extensos campos de la fenomenología. Lo del Dr. Eike Pies, aunque parece coherente y deudor de cierta consistencia indiciaria, no parece mover mucho el criterio de universitarios e historiadores de la filosofía. Ojalá los literatos destinen a su herencia ficciones con ribetes filosóficos; tan ricas y sugestivas como la novela dedicada por Eco a un tal Guillermo.

7- De Nicolás Malebranche (1638-1715) hoy se habla poco. Pero si su filosofía se considerara como tópico literario, podría resultar muy atractiva temáticamente en nuestra era. Suponía ese pensador cartesiano que Dios es un trabajador tan incansable como necesario. Toda la realidad, cada detalle, cada hecho en la dimensión y la velocidad posibles *se realiza* solo con ocasión de sus intervenciones. Original fantasía para resolver la relación causal entre una pretendida *sustancia material* y la otra, que es o se supone como *algopensante*. Según Malebranche, cuando esa *res cogitans* desea mover el brazo de su cuerpo, Dios –si así lo quiere– encuentra inmediatamente la ocasión para ejecutar tal movimiento en el mundo físico. Es cierto que a veces no quiere; todos lo saben, especialmente los ancianos y muchos enfermos. El verbo *poder*, en tales casos, no se pone en duda; aunque resulte difícil entender la moralidad de tal abulia divina. Quizá sea irreverente advertirla porque, pese a las bondades cristianas de Malebranche, podría interpretarse –no sin invocar furia de los creyentes– que El Altísimo tiene preferencias y que, según infinidad de ejemplos en todo el mundo y las épocas, promueve cierto sectarismo odioso entre sus criaturas. No pueden atribuirse tales voluntades divinas al error; mucho menos a una secuela del cansancio; el Dios de Malebranche es tan perfecto e inagotable como el de cualquier otro católico.

La escena poscréditos de *Los Boxtrolls* (2014, LAIKA) –película animada mediante las técnicas *fotograma a fotograma* (*stop motion*) y GCI (tecnología digital)– funciona, entre muchas otras cosas, como un ejemplo del racionalismo malebranchiano. Mientras limpian el entorno, dos personajes dialogan sobre el *libre albedrío*.

Screenshot

Creen, en principio, que parpadean, se mueven y gesticulan por

iniciativa propia. El espectador es cómplice de ellos pero, de pronto, la cámara se aleja para mostrar, en proyección simultánea de lo real y de la ficción, que los personajes actúan con ilusa autonomía. Travis Knight –*operario real* de la empresa cinematográfica– es grabado en un plano de realidad que los actores animados no perciben. Su mano mueve todo lo que se observa, segundo por segundo y milimétricamente, como hace con su mundo la *Causa Primera* de Malebranche. Casi al final, uno de esos seres animados parece intuir la irreverencia racionalista contra su libertad personal. Ojalá muchos seres reales emularan tan afinada intención.

8- En su *Monadología, discurso de metafísica*, Leibniz (1646-1716) advierte (§ 11) que ninguna causa externa puede o podría influir de forma alguna en las *mónadas*. Define tales entidades (§ 1-3) como substancias simples, es decir, sin partes, "extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles". [1] Pese a toda excusa en su favor, sería prudente indagar si, en el mejor mundo de todos los posibles (los cuales, de no ser infinitos, al menos se ofrecen tan incontables o indeterminados como los libros de la biblioteca borgeana) tal definición impone la idea de que Dios *es* –o *debe ser*– *en todas ellas y en cada una*. O quizá deba entenderse de una vez por todas que Él, pese a *ser* su ingeniero y de ser *todopoderosísimo*, carece de facultades para imponer a las mónadas la voluntad omnisciente de su arbitrio.

9- Lleva razón Inmanuel Kant (1724-1804), cuando niega al *juicio de gusto* aquella autonomía que ha concedido a los juicios de la moralidad.

Lamentablemente, en su *Kritik der Urteilskraft* acuña la noción espantosa e imprecisa de *lo sublime*. Pese la depurada virtud analítica y expositiva del filósofo, esa recaída en la metafísica resulta tan estéril que ni siquiera ha podido ser

superada eventualmente por Walter Benjamin (1892-1940), con su vaga, difusa pero muy celebrada noción de *aura*. Acaso *lo sublime* sea menos comercial o irreverente que tal *aura*. El neologismo de Benjamin, menos complejo y bien diseminado entre marchantes y columnistas de revista, ha servido para vender sobrada falsedad en todo el orbe.

10- Con típica arrogancia y evocando la distinción entre su cuaderno azul (1933-34) y el marrón (1934-45), Wittgenstein divide la obra de Bertrand Russell (1872-1970) en dos. Opina que una parte, dedicada a lógica matemática, debería encuadernarse en rojo; para el resto de los escritos russellianos recomienda un empastado azul. Según el autor del *Tractatus*, con lo encuadernado en rojo debería ejercitarse una obligada lectura filosófica. *Cháchara* le parece lo que Russell dedica a la ética, a la política y a otros tópicos de corte humanístico. Por eso, recomienda que nadie lea esa faceta escritural de Russell. Contra Wittgenstein hay debería afirmarse que, lejos de toda frivolidad, esa ración filosófica de Russell resulta impostergable e invita a la reflexión. Hay que festejarla, aunque no se llegue a un acuerdo con todo lo que él afirma. De la obcecación de Wittegenstein y parte de sus acólitos podría esperarse una censura –sino la destrucción total– de la literatura universal. Cumplida tal meta, esperarían ellos, con ilusión de infantes, que nadie *nunca jamás de los jamases* vuelva a caer en la tentación de confundir un poema con los argumentos válidos; ni una ficción narrativa con su *presunción de verdad*. Irreverencias de calaña semejante no deben denostarse, basta obviarlas. Pese a ellas, Bertrand Russell se halla en lista con los *filósofos extraordinarios* de Occidente. No es un sabio, sino un amante sincero e impúdico de la sabiduría pues, aunque no sabe todo, carece de recato o vergüenza cuando intenta unirse a ella, pese al reconocimiento de limitaciones propias.



11- Seguramente, G.W.F Hegel (1770-1831) hablaba con mayor elegancia y atino que como escribía. Quizá por eso los universitarios iban a sus clases, en lugar de ir a las del huraño, arrogante y misantrópico A. Schopenhauer (1788-1860). De los textos esenciales escritos por Hegel, la mayoría es tan abstrusa o desatenta con el lector, que autores rigurosos como H. Lefevbre (1901-1991) y H. Marcuse (1898-1979) ofrecen de ellos explicaciones muy dispares entre sí. Letra distinta puede escribirse respecto a libros *suyos*compilados y publicados a partir de transcripciones hechas por terceros, como es el caso de la *Estética* o de las *Lecciones sobre historia de la filosofía*. Algunos profesores de ayer y de hoy ahorran el esfuerzo de releer*La fenomenología del espíritu*, cuando preparan conferencias o las sesiones de un curso sobre ella. Se escuchan luego consistentes, claros y –si dominan aquella elocuencia a la que Aristóteles y los seminaristas dedicaron lecciones de retórica– pueden ser considerados, por algún ignaro de su audiencia, cual eruditos; aunque, lejos de exponer doctrinas de Hegel, estén seduciendo al oyente con dictados de Lefevbre o de otro intermediario doctrinal.

12- Que *pensaba contra sí mismo* no hay duda: Jean-Paul Sartre (1905-1980) revisaba lo escrito por él en el pasado, reenfocaba sus ideas, rompía contra sí presuntas certezas con las que ya había convencido a sus acólitos e incluso a sus detractores. No obstante, es verdad que hay una línea fundamental o básica que él tiende, transversal, desde sus inicios hasta algunos días anteriores a su fallecimiento. Le sirvió para oponer crítica corrosiva contra pensadores que,

paradójicamente, mucha influencia tuvieron sobre él, como E. Bergson (1859-1941) y el mismo E. Husserl (1859-1938), M. Heidegger (1889-1976), Kant y Hegel, incluso frente a S. Kierkegaard (1813-1855). También la usó para proponer alternativas teóricas dentro del marxismo y contrariar a reputados ideólogos como G. Lukács (1885-1971) o R. Garaudy (1913-2012); así al idealismo dualista y al realismo epistemológico de todos los bandos. Al final de su vida, ejercitando ese derecho a pensar en contra propia, Sartre hombre parece desdecir al Sartre filósofo. Al menos así lo ha pretendido su secretario Benny Lévy (conocido también como Pierre Victor –1945-2003–) y su hija adoptiva Arlette Elklãim-Sartre (1935-2016); aunque Simone de Beauvoir (1908-1986) y otros sartreanos ven en todo ese episodio un acto de *mala fe*. Es cierto que el deteriorado Sartre recurre a un entramado ideológico que hábilmente le ha planteado en sus días finales el mencionado secretario. Pero a contrapelo de tal hecho; ya sea por error o por buscar una analogía plausible, la presumible traición ideológica no está del lado enemigo, sino *en la esquina de Sartre*. Debe ser advertido, sin embargo, que la quimérica metamorfosis ideológica no sería tan radical como algunos pretenden. Pese a la irreverencia ejemplar en contra de su pasado filosófico y de sus allegados, el decrépito anciano nunca desvía su noción de libertad ni desecha sus fundamentos. Él mismo atenta contra toda intención del momento para romper *El ser y la nada* y otras de sus obras fundamentales. Bien había establecido ya, en textos de *Situaciones*, en *¿Qué es la literatura?* y en los tomos dedicados a Baudelaire, Jean Genet y Gustave Flaubert que él, como cualquier artista o escritor, no tiene acceso privilegiado al *significado total* de su producción; menos a sus consecuencias. Toda obra desplaza a su gestor. No solo porque expresa estructuras de la realidad y del pensar que trascienden los motivos íntimos de cualquier pluma, sino porque lo publicado ya es *un objeto del mundo*. No se deja de ser padre por abandonar al hijo; pero la vida del hijo también se enajena del padre, aunque a veces no lo parezca. Se puede

querer u odiar a Platón, pero lo que importa profesionalmente es su obra; así la del Aquinate o la de Einstein. Un berrinche contra lo hecho resulta evaluable y muchas veces es prudente; pero *verba manent* se le impone irremediable, como el infierno de *Huis clos* a sus personajes. En terrenos filosóficos –que no vivenciales ni psicológicos o médicos– se entiende cómo hasta en el ocaso de sus días Sartre sostuvo, con firmeza, que el devenir histórico y el destino individual constituyen tareas genuinamente humanas, emancipadas de cualquier designio divino. A quien mayor interés despliegue por su vida personal y por sus vicios, le resultará fascinante la biografía que le dedica Annie Cohen Solal; quizá también las enamoradas cartas dedicadas a un Castor, que se han publicado en dos tomos (T.I: de 1926 a 1939; T. II: de 1940 a 1963).

13. El epígrafe.

---

[1] *Es folget aus dem bereits beigebrachten Satze, daß die natürlichen Veränderungen derer Monaden von einem innerlichen Principio herrühren; weil eine äußerliche Causa in ihr Innerliches keinen Einfluß haben kann. Cfr*. Leibniz, G. W. (1998). *Monadologie (Französisch/Deutsch)* (H. Hecht, Trad. y Ed.). Reclam.

Disquisiciones berlinesas*

(Segunda parte continuación)

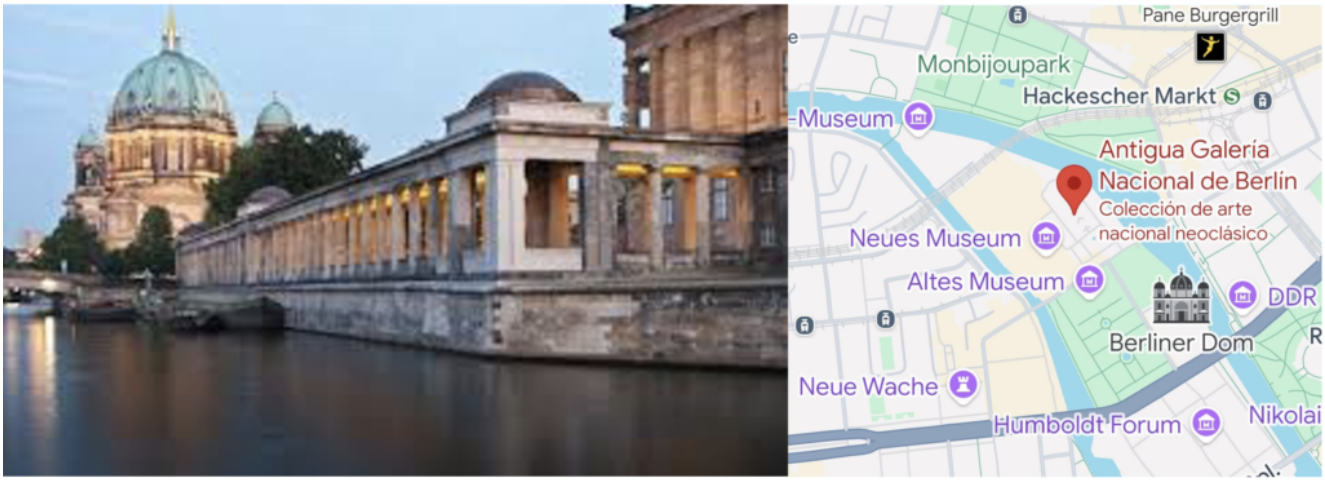
*Álvaro Zamora

Las obsesiones de que padecemos

son un elemento fecundo

si logramos transformarlas o hacer cristalizar

en función de nuestros propósitos—Francisco Amighetti—



Alte Nationalgalerie (Antigua Galería Nacional) Berlin

Con mayor irreverencia que egoísmo comento, en principio, solo tres pinturas de las que *habitan* en la enorme *National Galerie* berlinesa[1]: *Sonnige Stube*, de W. Hammershøi (49,7 x 40 cm); *Die Sünde*, de F. v. Stuck (88 x 52,5 cm.) y *Der Fuß des Künstlers* (1876, 38.5 x 33.5 cm) de G. v. Menzel.

Dado que dedicar un comentario a cada obra expuesta o al menos a cada sala del museo resultaría algo desmesurado, advierto que el interés indicado —así también la elección de tales obras— obedece, ciertamente, a una inclinación personal del gusto; aunque la conversación con el Señor Dix también alienta en parte esa elección.

La presumible irreverencia tiene otro fundamento: no atiendo aquí a la curaduría[2] de las colecciones. Es decir, no ausculto el guion con que han dispuesto cada galería del museo, ni el concepto general que, seguramente, vincula dinámicamente a sus salas. No se confunda esa actitud con la insolencia. Mis razones son menos ingratas que prudentes: si intentara construir un texto para dar cuenta de todo aquello, no

extrañaría en la vastedad del proyecto un reclamo, para que escriba un libro o pretenda iniciar una biblioteca borgeana. Algo tan inmenso no está entre las pretensiones de esta columna.

Sonnige Stube*, la estancia con *anima lucis

En una de las galerías, el señor Dix y yo topamos con un legado del pintor danés Wilhelm Hammershøi (1864-1916)[3]. La eminente soledad de su *Sonnige Stube* nos detuvo. "Parece solitaria —advertí— pero no sería nada sin nosotros". El Señor Dix agregó: "esa soledad es, en realidad, un llamado".



Esa estancia fue llevada al lienzo en 1905; pertenece al período maduro del artista.

Hammershøi ocupa un lugar singular en el arte europeo de comienzos del siglo XX. Mientras muchos de sus contemporáneos exploraban los efectos cambiantes de la luz o las posibilidades narrativas del simbolismo, él volvió la mirada hacia la interioridad. Sus habitaciones vacías, sus puertas entreabiertas y las luces atenuadas constituyen mucho más que descripciones domésticas: más que lugares para un retiro silencioso, figuran cual desafíos para la contemplación.



Selvportræt[4] (detalle de: *Autorretrato*: 33,7 x 28,2)

Acogí visualmente la pintura *Sonnige Stube* como legado visual exquisito; también como *exigencia imaginaria* y reflexión pictórica. Eso puede tomarse como otro desacato egoísta de mi parte pues, en ese momento, el Señor Dix y yo la tomamos cual excusa para reflexionar sobre tópicos de técnica pictórica y de teoría estética. También la tomamos como excusa para evocar viejas lecciones sobre historia del arte y sobre la filosofía en la transición del siglo XIX al XX.

No evitamos referencias sobre Heidegger. Aunque él y Hammershøi no son contemporáneos, en presencia del cuadro puede evocarse algo que, en mi criterio, se halla entre las pocas ideas fructíferas del pensador alemán: las cosas *auténticamente presentes* no son simples objetos, sino ámbitos donde el mundo *se revela*. En tal sentido, podemos

atribuir al cuadro una paradoja.

La escena parece simple; pero su ligereza solo es aparente; su calma engaña. La estancia no está vacía *realmente*, sino habitada por indicios humanos. La luz que atraviesa su espacio, los muebles austeros y la rigurosa organización compositiva revelan el presumible contrasentido: ahí hay una *presencia ausente*. El espectador no contempla únicamente *cierta habitación*, sino que atestigua la huella de una vida retirada de la escena.

En otras palabras: la ausencia representada requiere *del otro*. Esa soledad pintada es, paradójicamente, una compañía. Hammershøi la ofrece cual revelación, casi ominosa, de la presencia ajena.

Desde esa perspectiva, la obra admite una lectura cercana a ciertas intuiciones fenomenológicas posteriores. No porque Hammershøi pretenda ilustrar tesis filosóficas, sino porque convierte el espacio cotidiano en un ámbito de revelación, donde los objetos dejan de ser *meras utilidades* para adquirir una compleja densidad significativa.

La obra es meticulosa, detallada. No extrañaría que alguno la considere tan fría y exquisita como un *Tractatus* que niega validez a las emociones y a la metafísica. Se constituye cual habitación austera, poblada con una luz general pero a la vez diluida; hay objetos mínimos, decisivos.

No engañen tales datos al espectador; el propósito de Hammershøi no consiste en coleccionar cosas en el lienzo; tampoco en brindar descripciones estériles.

En la obra de ese pintor, los interiores solitarios están *poblados de ausencia*. Cada detalle ha de ser tomado como huella de la humana existencia. Eso da motivo para arriesgar alguna reflexión semiótica, moral o incluso metafísica[5].

La ausencia, más que activa, resulta connotativa[6]. Los objetos en el cuadro dejan de funcionar como *útiles cotidianos*. Adquieren, en cambio, cierto espesor que yo apodaría con el término *ontológico*. Las habitaciones parecen *guardar silencio a propósito*, esperar, recordar o insinuar una *temporalidad suspendida*.

En la poesía, las palabras transgreden la extensión del signo para emular lo imaginario. Algo semejante ofrece la Sonnige Stube. También alienta notas existenciales, muy parecidas a las que invadieron las páginas de otro danés en el siglo XIX[7].

No opondría criterio a quien viera en *Sonnige Stube* una especie de *misticismo laico*, o al menos una *resonancia espiritual*. Parafraseando un *lugar común* de la cultura, podría aceptar incluso la idea de que *Hammershøi ha pintado la presencia de la ausencia*[8].

Más que objetos y paredes en retrato, ese cuadro de Hammershøi exuda ecos de la memoria (personal y colectiva). Su atmósfera invita a la reflexión; es como un personaje teatral.

Esa estancia se ofrece al mismo tiempo cual *psiquis* y habitáculo. Apoyado en Freud, arriesgo aquí la idea de que el pintor danés ha sabido atrapar el gusto estético en un espacio a la vez fascinante y siniestro (*das Unheimliche*)[9].

Entendida de esa forma, la obra se presenta como *poesía visual*. Con ella Hammershøi abre el espacio de un *ego* "desazonado", pues "tropieza con sus límites "en casa propia". Es decir, tema e imagen alientan misterios y contradicción interna porque, aunque se trata de un *reducto egótico*, en la pintura "el *yo*no es el amo[10]".

Sonnige Stube es, en mi criterio, una obra técnicamente precisa. Se disfrutan sus veladuras, sus capas sutiles y las refinadas pinceladas que insinúan rasgos tridimensionales y

materiales diversos.

Para asegurar los espacios caseros, Hammershøi utiliza una paleta notoriamente contenida. Los grises oscilan entre azules fríos y algunos acentos pardos que se ofrecen cual *momentos levemente cálidos*. Logra interesantes *blancos quebrados* con ocres amarillentos y azulados. Para dar peso a ciertas zonas, utiliza tonos marrones y pigmentos negros; suaves unas veces, otras con notable intensidad.

Vale aquí una figura lingüística: *la luz es alma del ambiente*; una presencia casi metálica. Sus variaciones, bien moduladas en el conjunto, acentúan el ritmo de las formas tanto como los rasgos arquitectónicos de la composición general.

Atención particular merecen los llamados *espacios negativos*: zonas vacías que no deben ser consideradas solamente como planos secundarios o posteriores. El pintor les encarga una función análoga a la que un dramaturgo confiere a sus protagonistas. Las paredes desnudas prefiguran el *silencio visual*[11]; y esa también me parece una función del suelo despejado que se aprecia en la obra.

Ese cuadro nos detiene por varios minutos. El Señor Dix y yo lo disfrutamos.

No sin ánimo profesional, y antes de continuar por los pasillos de la galería, sugiero al Señor Dix un lema filosófico: esa *luz-alma* que habita en la *Sonnige Stube* atestigua el tiempo con mirada parmenídea.

Die Sünde, una mirada que muerde



Die Sünde, versión en la Alte Nationalgalerie de Berlín (88×52,5 cm)[12]

Tras disfrutar del regalo artístico de Hammershøi, el Señor Dix y yo caminamos hacia otra sala. Él se adelanta; yo soy atrapado por *El pecado* (*Die Sünde*) de Franz von Stuck[13].

La mujer que habita en ese cuadro está acompañada por una serpiente. Es Eva, seguramente; aunque dada la imagen ante nosotros, el título tiene connotaciones más complejas. Merece atención el marco dorado de este cuadro. V. Stuck no intenta aportar a la pintura un motivo ornamental, v. Stuck diseña ese marco para que funja como una especie de tabernáculo y, a la vez, para acreditar el concepto de que *el arte debe ser total*.

En *Die Sünde*, Franz von Stuck transforma el tradicional motivo edénico de la tentación en una imagen autónoma, casi ofensiva en el contexto de su época. Su *simbolismo*[14] no ha de entenderse como pura denotación del pecado original bíblico.

Eva se une a la serpiente. La escena parece una condensación visual de temas como la seducción, el deseo, la culpa y la

fatalidad; remite, demás, al lado oscuro de ciertos mitos. Asume como algo natural un tema que la tradición religiosa ha disimulado o censurado por siglos: el poder femenino.

Tales preocupaciones temáticas ya ocupan a v. Stuck antes de concebir *Die Sünde*[15]. Mucho antes de pintar ese pecado, se evidencian en sus versiones pictóricas de Salomé[16] y de Medusa.

Von Stuck desplaza el relato religioso hacia una *psico-visión simbólica*, característica del fin de siglo europeo. Con autores como Gibson (2006) y Kohn (1987), pienso que en *Die Sünde* él reclama una autonomía parcial del tema religioso: *la Caída*. Pero, allende la tradición, el lo hace para dar valor positivo a lo inaudito, a la seducción, la culpa y el deseo[17] que ya habitan en su Salomé.

Arriba: Salomé (versión en Dresde: óleo sobre madera: 45,7 × 24,7 cm).

Abajo: Salomé (versión en Múnich: óleo sobre lienzo: 114,5 x 92 cm)

En *Die Sünde*, v. Stuck retoma el *motivo edénico de la tentación*. Pero, si bien la obra está reconocida como *iconografía dedicada a la Caída*. Von Stuck trastoca la versión tradicional de Eva; en su lugar pinta un *arquetipo de la tentación y del pecado.*

Es decir, el pintor no trata de representar simple y literalmente el episodio bíblico. Esa mujer no solo es la Eva del Paraíso; quizá ni siquiera deba ser vista como *una víctima original* de la tentación maligna; v. Stuck enriquece visión tan estrecha y tendenciosa como esa.

Mujer y reptil miran al espectador. Son provocativas, amenazantes. El artista engendra tal imagen entre 1891 y 1892; la modifica, le dedica bocetos, estudios preparatorios, aguafuertes. Se conocen doce versiones terminadas al óleo y una elaborada con la técnica de pasteles en grisalla[18].

Die Sinnlichkeit[19] (*La sensibilidad*, 21 x 17 cm)

En 1893 pinta la versión primera, que se conserva en la Neue Pinakothek de Munich. En la galería berlinesa hay otra, datada en 1912[20].

Dada la brevedad de este comentario, invito al lector a investigar sobre cada versión, su propósito específico, su situación actual. Sugiero atender a su contexto histórico; también a la obsesión de v. Stuck por el tema, y así dar una un repaso a sus técnicas, tanto como a la influencia de su legado.

Imposible resultaría la pretensión de dedicar espacio aquí a tantos detalles. Por eso evoco, únicamente, cuatro digresiones abiertas en conversación con el Señor Dix, durante nuestra visita a la *Alte Nationalgalerie* de Berlin. Ninguna parecerá definitiva; menos aún terminada. Tómelas el lector apenas cual llamados a la reflexión; convites para disfrutar de ese festín estético.

Primera: el tema del cuadro parece obsesionar al artista. Él parece entender, como los psicoanalistas modernos, que "sondear la contradicción es la única forma de domarla" (Gomez, 1981, 15). Por eso, quizá, serpientes y miradas terribles también se hallan en otras obras suyas. *Das Medusenhaupt* (*La cabeza de Medusa*: 26,5 x 32,5 cm.) del año

1892[21] es, como la referida Salomé, un buen ejemplo.

Fiel al simbolismo, esa Medusa vincula lo femenino a fuerzas telúricas e inconscientes. El pintor le confiere un magnetismo que, un año después, redefine en *Die Sünde* con recursos diversos, entre los que destaca esa mirada frontal, que desafia y petrifica. Parafraseando a Lo Feudo (2026), podría decirse que en esa obra "prima el deseo […] antes que una integración de su conducta con las normas del contexto".

Segunda: a diferencia de la Eva que el medioevo retrataba cual víctima del engaño demoniaco[22], la de este cuadro no se deja estafar por la ominosa sierpe. Figura, al contrario, como su aliada. Así reta v. Stuck a moralidad de la época. También impone al espectador de ayer y de hoy una intención que rebasa los límites del deseo sexual. Revaloriza también lo siniestro[23], asume dominio sobre hombres, ideologías e iglesias.

Tercera: exentos de violencia o temor, en *Die Sünde* las protagonistas, más que unirse en amistad, se funden esencialmente. La sierpe se retuerce cual manto protector; la humana femineidad transmuta su identidad con la del ofidio. Potencia así Franz v. Stuck el significado vernáculo atribuido a *la mujer fatal*.

Cuarta: ninguna de ellas baja los ojos. Ambas organizan y ostentan su piel en el cuadro cual desnudez esencial, apasionante, retadora. Ellas se imponen al espectador como un pecado visual ineludible; lo retan, lo convierten en su presa. Más que un *templo de la perversidad*, esa pintura es un arma; acaso hoy podría servir como estandarte.

Mucho ha sido dicho y escrito sobre esa pintura. Nada extraño, pues convoca en sus predios, cuando menos, a la tradición bíblica, a la mitología, al erotismo, a la psicología profunda

y al simbolismo *fin-de-siècle*. Su ambigüedad moral se funde con su vigencia; y con la fascinación que ejerce sobre historiadores del arte, psicólogos, filósofos y todo tipo de espectadores.

Tras *la ceremonia* de ese cuadro, me uno al Señor Dix, para continuar el recorrido por la galería.

Antes de dar un paso hacia adelante, muestro al lector un magnífico autorretrato de Franz von Stuck. También se encuentra en la *Alte Nationalgalerie* de Berlín. Aquí finalizo esta breve disquisición sobre legados de Franz von Stuck, aquel *Principe de los Pintores*. Tómela el lector cual leve sugerencia.



Selbstbildnis im Atelier (*Autorretrato en el estudio*: 72,5 x 76 cm)

Un pie verdaderamente hediondo

El Señor Dix y yo tenemos suerte, *Der Fuß des Künstlers* (*El pie del artista*) ha sido colgado en una sala de la galería[24]. Es una obra de Menzel, cuya fama entre los pintores alemanes solo se compara con la de David Caspar Friedrich (1774-1840), de quien la Alte Nationalgalerie posee magníficos cuadros, como *Der Mönch am Meer* (*El moge frente al mar*)[25].



Der Mönch am Meer (óleo sobre lienzo: 110 x 171 cm)

Adolph von Menzel[26] (1815-1905) es un pintor e ilustrador que, pese a ser autodidacta, alcanza la excelencia como dibujante y pintor. Ha sido considerado como el mejor representante del realismo alemán decimonónico.



Fotografía de Menzel (tomada hacia 1900[27])

La pintura que aquí refiero es de un pie suyo. La veo atento; medito sobre su valor estético. Concuerdo, en primera instancia con varios autores: *Der Fuß des Künstlers* (1876) no es un mero estudio anatómico, sino un autorretrato único del realismo alemán.



Der Fuß des Künstlers (óleo sobre madera: 38,5 x 33, 5 cm)

Según Keisch y Riemann-Reyher (1966) se trata de un *autorretrato metonímico* e íntimo. De forma análoga, yo entiendo que ese pie *desplaza al rostro*. Igual captura cierta inmediatez *refleja* pero *irreflexiva*(como en el *cogito* husserliano) del pintor que se mira así mismo.

Entiendo ahí la doble dimensión fenomenológica de *la corporalidad*: como *vivencia* (mi cuerpo para-mi no es ojo, es *ese mundo que veo*) y como cuerpo (cuerpo-para-otro). Bien ha explicado Sartre tal distinción. *Vivencia*: me- vivo-cuerpo (mis ojos, por ejemplo, son solo un punto de referencia respecto al mundo visto). Cuerpo para otro: ese veo en el espejo *es cosa* (la misma que ven los otros; p. ej.: mis ojos son los globos oculares que todos vemos).

Con pretensión fenomenológica algo forzada, Michael Fried (2002) sostiene que Menzel no pinta el *Yo*cual reflejo especular, sino como evidencia corpórea (*embodiment*) visual, a la vez madura y subjetiva. Propone con ello a una representación pictórica multisensorial y encarnada. Bernhard

Maaz (2008), por su parte, entiende el cuadro como un autorretrato honesto, que registra el envejecimiento celular con las venas prominentes, asimétricas. Ambos autores concuerdan en que Menzel desmitifica la concepción del artista que se alienta en su tiempo. También consideran que Menzel eleva lo orgánico a la categoría de manifiesto estético.

Ninguna otra perspectiva de análisis iguala a la visión que me despierta ese cuadro en el instante. He visto luego, entre muchas, una advertencia de la llamada *Inteligencia Artifical* (*cfr*. OpenAI. (2026), según la cual esa pintura remite "al hecho pictórico puro y duro". Agrega la *IA* que esa representación podológica cancela "la compasión o la épica, adelantándose al rechazo del patetismo humano que Ortega y Gasset describiría en las vanguardias"[28].

Según tan inteligentes consideraciones de la artificialidad, *Der Fuß des Künstlers* solo tiene una pretensión realista, descriptiva.

Yo *veo* ahora el cuadro en la memoria y en muchas reproducciones. No puedo estar de acuerdo con tales juicios de la *IA*. Por eso arriesgo aquí, para terminar estas *Disquisición berlinesas,* un criterio adverso, a partir de mis observaciones en la galería y de un diálogo edificante con el Señor Dix.

Caminamos con interés hacia el cuadro. El Señor Dix concuerda conmigo: ese pie derecho se opone a la belleza que habita en las demás obras menzelianas que se exponen ese día en el museo. Para empezar, ese cuadro nos parece otro buen ejemplo de la noción psicoanalítica de *Das Unheimliche*, que ya he referido a propósito de Franz von Stuck.

No se trata de una cuestión relativa solo al gusto. Tras atestiguar obras de Menzel como *Das Eisenwalzwerk* (1872 y 1875) —también citada al principio de estas disquisiciones— el espectador se ve sorprendido por ese pie, por su método pictórico e imaginario y, en general, por su

propuesta estética.

Confirma nuestro enfoque el hecho de que *Der Fuß des Künstlers* está considerado como un autorretrato; y que su talante es único en el realismo alemán[29]. Pese a ello alguno pensará, seguramente, en que se trata *solo* de un divertimento, una especie de *lapsus* pictórico; un antojo del momento para mostrar el sesentón pie derecho desnudo del pintor.

No es cierto; ni siquiera es, *a consecuencia*, un razonamiento sostenible. Yo veo ahí, más que una descripción cientificista, una ofensa visual intencionada. Es brillante, atiborrada de implicaciones puramente técnicas, pero también estéticas e incluso morales.

Según entiendo, ese cuadro tiene dotes de *manifiesto*. Por eso –con mi ya confesa intuición egoísta– apuntaría brillantez a la curaduría del museo, por incorporar al guion ese ejemplo de crudeza anatómica, donde Menzel confiere estatuto de belleza a la fealdad.

Con esa obra, Menzel se adelanta a las poéticas de *la deshumanización* y a las vanguardias expresionistas que surgen varias décadas después[30]. Con Herra (2015, 61) podría afirmar que, en *Der Fuß des Künstlers,* su *fantasía descriptiva* funciona cual "reverso de la represión" estilística e incluso conceptual de su época. Ciertamente, el pintor se aleja (estilística, técnica, conceptual) de la idealizada *efigie realista* de su tiempo, para arrojar al espectador sobre lo feo y lo hediondo.

El modelo de ese cuadro no es lindo; eso es fácil de atestiguar y no insistiré en ello. Lo difícil es ver que ese pie, más que una *fuente o resultado de la hediondez*, ha de considerarse como una *representaciónde esencia*

Mi opinión en eso está sesgada; la propongo solo como posibilidad, aunque seguir sus veredas podría resultar

estimulante para el lector. No ha de darme la razón, agradezco también las opiniones en contrario.

El pie Menzel me ha recordado una idea de Husserl; también la versión sartreana de su fenomenología.

Para ejemplificar ese método y su trasfondo, remito a las descripciones que Husserl hace de un limón. Él modifica mentalmente las propiedades accidentales de la fruta: amarillo matizado y brillante, forma, acidez. Imagina variantes *posibles*: limón morado, azul, negro, para mostrar que tales variaciones pueden alterar de tal forma *lo percibido*, que el limón deja de ser *lo que es*. Si bien acepta que un matiz exacto de amarillo no es necesario para que el limón exista físicamente, el *concepto universal* de color y el de *extensión* que lo implican sí son invariables y esenciales para que ese fruto tenga *sentido en la percepción*.

Más radical y coherente es J-P Sartre al respecto, cuando afirma que toda cualidad es "el ser del *esto*". Frente al prejuicio *naturalista* de las cualidades consideradas como atributos adventicios; Sartre (1966, 251-252) opone una consideración muy sugestiva: ese aroma que percibo en la cocina "es ya un ser-aroma"; y así la luz que ilumina de amanecer mis ojos "es ya ser-luz". Entiendo en tal sentido, al ver *Der Fuß des Künstlers*, que la hediondez está integralmente extendida en la invocación podológica de Menzel.

Entre otras posibilidades interpretativas, ese pie pintado me sugiere tal intuición fenomenológica. Aunque la pintura nos parece un *tema óptico* es, en primer término (ontológico) un fenómeno imaginario: no vemos pigmentos sobre lienzo, *miramos el pie del viejo*.

La fidelidad visual[31] activa tanto al pie representado como a sus cualidades. Por eso, nuestra *conciencia de cuadro* implica una *co-presentación* o *apercepción* analógica de rasgos no visuales. En sus datos se filtra la *esencia olfativa*. Las

texturas visuales de un pie viejo, deformado por los zapatos de la época y capturado en la posible intimidad de una cama, arrastran consigo *un hedor*; lo *transpirado* como una liberación esencial del fenómeno.

El cuadro se ofrece cual colección de datos cromáticos, con una morfología cruda, pinceladas casi brutales, tonos amarillentos y violáceos, callos, piel endurecida. Se presumen problemas de circulación, deformidades anatómicas. Las comisuras de las uñas están marcadas severamente, y un acento hiperrealista de venas o arterias resulta abrumador.

Las cualidades visualmente representadas determinan, en cierta forma, la posición receptiva de quien está frente al cuadro. El Señor Dix ve detalles que, en el momento, yo no percibo o que atiendo apenas de soslayo. Él conoce mejor que yo la vida e intenciones de aquel pìntor; sus comentarios enriquecen mi percepción de esa obra. Todo lo que ambos vemos e interpretamos, pese a las diferencias de enfoque, remite esencialmente a lo mismo: *ese pie pintado ahí*.

Resulta evidente que si ambos pretendemos una *contemplación estética desinteresada*, podemos *suspender* juicio sobre la repulsión física generada por el pie, para admirar la maestría técnica de Menzel, su originalidad, e incluso *la ruptura* ideológica de esa obra frente a las convenciones del retrato que imperan en su tiempo.

Pero, si analizamos el presunto desinterés realista, debemos admitir que la cualidad del acto perceptivo supera cualquier *pretensión realista*. Esa obra, como todas, se encuentra poseída por un *carácter ponente*. Es decir, el acto intencional del visitante es incomprensible sin su *complicidad imaginaria* y sin el acervo vivencial que la determina. Con otras palabras: frente a *Der Fuß des Künstlers* afirmamos —antes de pensarla— la crudeza del *objeto-pie*, su pertenencia a un cuerpo decrépito, a un anciano; y, con ello la hediondez imaginaria y así la sensación de rechazo o de asco.

La representación es, ciertamente, solo un *intermediario visual*. Algo pobre en relación con el acto perceptivo que sirve a Menzel para construir el cuadro (*analogon* imaginario). Nada nuevo; tanto realistas como idealistas saben que la imagen, pese a ser carencial en comparación con lo percibido[32] remite al igual que aquella a la misma fuente: el pie.

En esa pintura, tal evidencia remite a otra: la fidelidad anatómica conseguida por Menzel con sus trebejos de pintor constituye *per se* una *toma de posición*. Conlleva, cual *co-presentación* o *apercepción*analógica, el dato olfativo que, con solo verla, yo he reconocido en ella.

Si adoptamos una cualidad de *contemplación estética desinteresada*, suspendemos la repulsión física para admirar, tanto la maestría técnica de Menzel, como su planteamiento estético, su ruptura con las convenciones.

Pero, si la cualidad de nuestro acto intencional es de *asentimiento empírico ordinario*, la cualidad puede remitirnos a la crudeza del objeto, desatando una sensación asco.

Este ejercicio de reconocimiento puede ser tomado como un antojo filosófico. Pero es válido, porque frente a ese lienzo lleno de pinceladas, la materia intencional del visitante se activa *pre-refexivamente*, para dotar de sentido a la imagen. Por eso, *la hediondez* no aparece como un *juicio lógico posterior* a la percepción, sino como parte esencial del fenómeno: hemos percibido un objeto que idealmente *huele* a carne y vejez.

Mirar las obras de un museo con tal método puede resultar estimulante. Con adaptaciones originales del mismo, el costarricense R. Á. Herra ha mostrado cómo la conciencia configura el sentido de lo feo, de lo grotesco o de lo repulsivo, para incorporarlo en las g*eografías de lo bello*.

Tras ofrecer al lector esa vía interpretativa, termino esta disquisición asegurando una idea prolija que, según creo, mucho de atinente ha de tener para el filósofo y para el crítico de arte: la *cualidad* determina nuestra posición ante el cuadro.

Todo fenómeno remite a sus apariciones, así que el cuadro soportará tantas interpretaciones como se produzcan en cada época. Acaso el valor estético que se le atribuya con el paso del tiempo sea tan relativo como los principios morales y los del buen sentido. Por eso, no ha de subestimarse, entre otras cosas, la certeza de que el gusto está lleno de malas intenciones.

Corolario brevísimo

Visitar un museo es estimulante, pero también agotador. Conviene evitar el ansia turística, que suele ser superficial. Sugiero dar primero una caminata por las galerías; seleccionar áreas de interés, disfrutar de lo inmediato. Luego se definen visitas consecutivas y propósitos específicos, como los que nos han permitido, al Señor Dix y a mi, disfrutar de las obras aquí comentadas. Apuntes y recuerdos sirven luego para organizar las impresiones, habilitar la reflexión, afinar las aristas del gusto estético y hasta escribir una memoria.

Fuentes consultadas

Alte National Galerie. *Die Sünde*, en https://smb.museum-digital.de/object/273931

Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin: Menzel, A. von. (1876). *Der Fuß des Künstlers* [*El pie del artista*; óleo sobre madera]., Berlín, Alemania.

Baur, V.(2010) Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí. *Perspectivas en psicología*, 7 (1), 53-57.

Brandlhuber M. & Buhrs, M. Hrg. (2008) *Franz von Stuck*

Maiterwerkje und Malerei. Hirmer Verlag.

ChatGPT (Versión del 21 de junio).

Freud, S. (1973) *Obras completas* (trad. I López) Madrid: Biblioteca Nueva.

Fried, M. (2002). *Menzel's realism: Art and embodiment in nineteenth-century Berlin*. Yale University Press.

Gibson, M. (2006) *Symbolismus* (trad. B. Blumenberg).Taschen

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

Gómez, V.(1981) *El reino de las leyes. Orden freudiano*. Siglo XXI.

Herra, R. Á.(2015) *Lo montruoso y lo bello*. EUCR.

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

Jung, C. G. (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton University Press.

Keisch C. u. Riemann-Reyher M-U, Hrg. (1996) *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*. DuMont Bucherlag.

Kolnai, A. (2013). *Der Ekel* [El asco] (M. Shuster, Ed.). Reclam.

Kohn, H. (1987) *Wege und Irrwege. Vom Geist des deutschen Bürgerturms*. Droste.

Lacan, J. (1977). *Écrits*. Norton & Co.

Lo Feudo, Y. (2016) la petición en el contexto familiar del niño pequeño. *Anuario de Invertigaciones, 23*, 299-307.

Maaz, B. (Ed.). (2008). *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag.

Sartre, J.-P.(1976) *Lo imaginario* (trad. M. Lamana). Losada.

_____(1966) *El ser y la nada* (trd. J. Valmar). Losada.

Wyss, D. (1961). *Grundformen der Tiefenpsychologie*. Vandenhoeck &Ruprecht.

.

---

[1] Ciertamente, dedico referencias a otras; pero solo para acentuar o ejemplificar algún aspecto de las tres elegidas en principio.

[2] El trabajo curatorial merece un reconocimiento equivalente al que reciben otras formas de creación cultural. No extiendo reflexiones al tema en esta columna; pero atiendo a su definición, implicaciones e importancia en un libro colectivo sobre tópicos de lo imaginario, el arte y la estética con mis colegas, la Dra. Marjorie Ávila y el Dr. Roberto Castillo. Baste aquí indicar que el producto de la curaduría no está dirigido a describir *un objeto singular*, sino a proponer una especie de arquitectura significativa. Si la obra artística crea formas sensibles, la curaduría crea contextos de inteligibilidad. En muchos casos, esos contextos resultan indispensables para que un legado individual despliegue plenamente su potencial estético; o al menos para presentarlo de forma adecuada y para facilitar su comprensión.

[3] Wilhelm Hammershøi vive en la Copenhague burguesa y protestante de fines del siglo XIX. Mientras otros artista europeos celebran logros diversos de la industrialización, del espectáculo urbano y de la modernidad *prototecnológica*, él pinta cierta interioridad personalizada cual espacios arquitectónicos; así también una especie de silencio o de lentitud contemplativa. Sus espacios parecen asociarse con la introspección o el aislamiento; también con la temporalidad y

con una sensibilidad espiritual que ya Kierkegaard había legado al contexto cultural danés.

[4] Este ***Selvportræt* (1895)** está en el Statens Museum for Kunst de Copenhague.

[5] Como bien han de saber filósofos y críticos de arte, este es un modo de ver y analizar la obra ; pero a tal enfoque pueden oponerse otros. Por ejemplo, se podría apreciar la pintura con una *visión objetivista*, que solo atienda a descripción visual de la estancia *per se*. Tal interpretación podría llevarse al extremo y convertirse en una labor más pretensiosa que acertada. Yo prefiero transgredir tal ambición de objetividad –también de lógica estricta– para afirmar que, al par de una referencia *sobre los otros*, las atmósferas de Hammershøi incluyen una especie de *suspensión temporal* que raya en la intimidad.

[6] Se habla de *ausencia connotativa* cuando la carencia de un elemento en la obra cobra, paradójicamente, un significado profundo y deliberado. Esa ausencia no debe confundirse con un vacío accidental; sino como una omisión planeada para que el espectador tenga que descifrar *lo que falta*.

[7] Podría ser fecunda una labor comparativa entre las vivencias subjetivas del aislamiento kierkegaardiano y las de Hammershøi en obras como esta, o en aquellas donde una hay mujer de espaldas en el corredor.

[8] Ciertamente, en Hammershøi la ausencia se vuelve activa. Los objetos no dejan de funcionar como *utilidades cotidianas*; pero también adquieren cierto espesor significativo que yo apodaría *ontológico*. Las habitaciones parecen *guardar silencio a propósito*, esperar, recordar o insinuar una temporalidad suspendida. Como proyecto artístico, esta pintura tematiza la existencia humana; incluso cuando nadie aparece en la escena. No se confunda eso una especie de misticismo heideggeriano del

ser. Mas pareciera que la arquitectura doméstica de Hammershøi transforma la estancia en un paisaje psicológico.

[9] Hammershøi trastoca lo familiar en algo alienado o ajeno, evidentemente enigmático e incluso amenazante. En su obra, lo siniestro –en sentido Freudiano– no se revela como algo explícitamente monstruoso o deforme, sino como alteración de lo íntimo, de lo familiar (es decir, del *yo* en contexto). Incluye una especie permanencia en el recuerdo y a una especie de amenaza de lo que permanece oculto (lo inconsciente reprimido) y afecta la voluntad tanto como la seguridad del sí mismo..

[10] La célebre frase "el yo no es amo en su propia casa" no aparece en el ensayo *Lo siniestro* (*Das Unheimliche*, de 1919), sino en *Una dificultad del psicoanálisis* (*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*; *cfr*. https://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd12.pdf)

[11] No disculparé tal lenguaje, al que Wittgenstein y sus acólitos opondrían, seguramente, razonamientos muy sesudos. Tal fórmula lingüística apela a una comprensión (no digo intelección) que todos tienen y que trasciende aquello que suele denominarse sentido común, aunque no necesariamente es metafísica. Mi abuela y sus amigas del barrio llamaban fisga a esa *comprensión*; le sumaban cierra capacidad para leer el significado de imágenes, gestos, actitudes. Acaso para leer una obra de arte o disfrutar de una pintura se requiere algo así. Por dicha, contra esa ideología de Wittgenstein, Russell ha dejado herencia interesantísima en sus obras (las que llegaron a conocerse como *azules*) sobre ética, sexualidad, religión y cultura. Esa forma de comprender es necesaria. Inclúyase la diferencia entre *comprender* y *entender* que se halla en filósofos como Sartre y Gadamer; pero que también se encuentra en formas contemporáneas del habla en idiomas como el español y el alemán. A veces –y no solo en relación con el arte– esas formas son *humanamente pertinentes*, pese a sus

detractores. Si los positivistas lógicos pudieran ejercer tiranía en contrario, su cruzada lingüística procuraría decapitar la metáfora y condenar a la hoguera casi toda la literatura de valor universal, solo para asegurarse de que nadie confunda un poema con una proposición científica.

[12] Incluido el marco, las medidas son: 115 x 80 cm. la versión que se halla en la galería berlinesa data de 1912. Es más alargada que la primera versión, también pintada por Franz von Stuck en 1893.

[13] Franz von Stuck (1863–1928), apodado *Malerfürst* (Príncipe del arte) es un representante destacado del simbolismo y del *Jugendstill* o *Art Noveau*. Cultiva la pintura, la escultura y la arquitectura bajo el criterio vanguardista de que la obra de arte *debe ser total*. Por eso, varias versiones de *Die Sünde* (como la que se encuentra en la galería berlinesa, cuya reproducción se ofrece arriba) cuentan con un marco dorado basado en diseños del artista. El de esta pintura tiene un edículo con columnas estriadas a derecha e izquierda. El título de la obra aparece en letras grandes y claramente grabadas en la parte inferior: DIE SVNDE. V. Stuck usa la V romana en lugar de ü como un recurso simbólico para dar monumentalidad al pecado. El dorado del marco exterior contrasta con el oscuro lienzo, lo encierra. Es la ventana maciza y sagrada que él propone para mostrar una verdad prohibida y peligrosa a la vez. Vincula así la idea ya referida de que el *arte total* debe combinar integralmente múltiples disciplinas, técnicas e incluso temas. En su caso, esos temas se extienden (en este y otros cuadros) desde lo psicológico y lo mitológico hasta el erotismo y los tópicos bíblicos. La fastuosa residencia del artista –hoy *Museum Villa Stuck* (Prinzregentenstraße 60, 81675 München)– se corresponde también con esa visión general.

[14] El *simbolismo* es una corriente artística y literaria de finales del siglo XIX. Surge en Francia y en Bélgica, como

reacción contra el *materialismo* y el denominado *naturalismo objetivo*. Franz von Stuck y demás seguidores de esa tendencia procuran descifrar, representar reconstruir misterios mundanos mediante lo onírico, las emociones, los mitos y la espiritualidad.

[15] Otros representantes del simbolismo exploraron temas como esos. Tres ejemplos destacados: Gustave Moreau, Odilon Redon y Arnold Böcklin. Pero Stuck es, seguramente, quien con mayor insistencia e intensidad aborda el motivo erótico-femenino.

[16] Se muestran aquí dos versiones; ambas de 1906. La primera es un óleo sobre madera; formó parte de la colección que se exhibía en la Galerie Neue Meister de Dresde, entre 1953 y 1991; pero que en 1991 fue restituida a sus viejos propietarios. Tras la reunificación alemana, esa pieza fue restituida a su propietario privado en el, marco de las revisiones de propiedad de muchas obras conservadas en instituciones de la antigua República Democrática Alemana. No encuentro información que me permita revelar la identidad de los coleccionistas, ni que me permita vincular tal restitución con las acciones institucionales en contra del expolio nazi. La segunda versión que se muestra aquí esta en Múnich. En ese cuadro, Salomé está más cerca del espectador. Arriesgo la idea de que la pretensión s*imbologista* de v. Stuck consiste en dar énfasis al tema de la *femme fatale*. Eso permite enlazar mejor su propósito con el que prima en *Die Sünde*, e incluso en la *Cabeza de Medusa*, que aquí se muestra más adelante.

[17] *Cfr*. Gibson, M. (2006).; Kohn (1962). Sobre el tema, me han recomendado otro texto de Vos: *Franz von Stuck 1863-1928*; forma parte de un catálogo agotado, de gran calidad, por lo cual se considera obra de colección y que difícilmente se consigue. Dejo aquí el dato, por si un lector interesado encuentra dicha publicación.

[18] Uso de pigmentos secos (como las conocidas tizas) en una

escala restringida de grises, blancos y negros para modelar volúmenes, así como la atmósfera difusa, suave y misteriosa que caracteriza su simbolismo.

[19] Aguafuerte/grabado a punta fuerte. Se encuentra fechada así: 1889 o 1891, dado el periodo que va desde la creación de la matriz original (1889) a la impresión de varios tirajes y pruebas de estado firmadas (hasta 1891). La impresión que aquí se reproduce se encuentra en el Museo Británico (Great Russell Street, London).

[20] Ni iniciaré aquí una discusión sobre la originalidad del artista que se copia a sí mismo. Ese tópico merece otra columna.

[21] Obra realizada con las técnicas de pasteles y tiza sobre cartón. Actualmente se halla en la Stätlische Galerie im Lenbachhaus (Luisenstraße 33, 80333 München).

[22] La iconografía medieval abunda en imágenes de la serpiente demoníaca tentando y engañando a Eva. La sierpe suele ser representada cual entidad femenina, para consolidar un prejuicio espantoso que, como bien ha documentado G. R. Quaife (1989), atraviesa varios siglos: el origen del pecado y la seducción es *femineum opus*. Ejemplos pictóricos destacados: pinturas de las catacumbas (s.III-IV d.C.), *Avori salernitani* (*Los Marfiles de Salerno*; s, XI-XII d.C.); *La Puerta del Paraíso* de Willigelmo en Módena (s. XII d.C.); *Biblia Pauperum* (s. XIII-XV d. C.). y en los Manuscritos Iluminados (siglos XIII-XV). A partir de siglo XII, las pinturas de la demoniaca serpiente aparecen con cabeza y torso de mujer; a veces le atribuyen rasgos físicos semejantes a los de Eva. Otros ejemplos se encuentran en obras como *El libro de la horas* (s. XIV-XV) y *Los beatos de Liévana*, así como en escritos hebreos, como llamado *Mishné Torá de Kaufmann* (s.XIII). En un periodo inicial del Renacimiento el demonio tentador se aparece con cabeza de mujer joven y

hermosa. Lucas Cranach el Viejo y sus discípulos produjeron muchas imágenes de esa calaña.

[23] No he encontrado un estudio psicoanalítico dedicado exclusivamente a Franz von Stuck; de carácter canónico y comparable con los realizados por Freud sobre Leonardo y Miguel Ángel o el texto de Lacan sobre Dalí (*cfr*. Baur, 2010). Sin embargo, la reiteración del motivo de *Die Sünde* permitiría desarrollar interpretaciones de la obra de v. Stuck al tenor de lo que Dieter Wyss (1961) entiende como *psicología profunda*.

[24] La Alte Nationalgalerie de Berlín cuenta con una amplia colección de obras de Menzel. No se exhiben completa de una vez, sino que se turnan en grupo.

[25] No comento aquí obra de ese pintor. Probablemente, más adelantes dedique a él una de estas columnas.

[26] Ennoblecido en 1898 con el título nobiliario que se denota con el *von*, el cual se agrega de previo al apellido. El emperador Wihlhelm II formaliza tal honor con la Orden del ´Águila Negra, que es la mayor distinción concedida en la Prusia de entonces.

[27] Esta foto *atrapa* a Menzel en su taller berlinés, pero no registra autoría. Estar de pie junto al mobiliario evidencia su reducida estatura (aproximadamente 1,4 m).

[28] Dada su obra *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset merece una eventual columna en esta página Web.

[29] Menzel también dibuja y pinta su mano

[30] Se sabe que, a diferencia de los academicistas, Menzel contrariaba el *idealismo imperante en la representación corporal* de su tiempo. Por eso, sus bocetos y dibujos muestran

crudamente las arrugas, la piel avejentada, las deformidades e incluso la vejez. Se trasunta en esos papeles una crudeza que más adelante ocupa a pintores expresionistas como Egon Schiele (1890-1918) o Max Beckmann (1884-1950).

[31] Sartre utiliza, en *Lo imaginario*, el término *analogon*. Me parece acertado pero, para evitar una extensa digresión filosófica, uso aquí el término menos ambicioso de *representación*.

[32] Tema fascinante y viejo: la riqueza de lo imaginario frente a lo real y viceversa.

DISQUISICIONES BERLINESAS (Segunda Parte)*

*Álvaro Zamora



I. Las princesas, un legado de la ausencia y el pie de un pintor

La *Alte Nationalgalerie* impone solemnidad. Escalinatas abiertas hacia el primer nivel y hacia la izquierda. La blancura dominante impone imaginaria extensión hacia adelante y hacia arriba. El contraste rojizo de las alfombras acentúa tal efecto arquitectónico.

Apenas ahí, frente a las escalinatas de la entrada, resulta evidente una limitación de los turistas: el tiempo. Ese lugar, como otros museos, no podría ser auscultado en una sola visita. Quien apenas disponga de una hora, podrá estar satisfecho si consigue degustar lo del primer pasillo o lo expuesto en la sala contigua. Aquel día que origina estas disquisiciones, el Señor Dix y yo visitamos el primer nivel de la galería. Dedicamos atención particular a tres obras cuyo comentario ha de ser tomado como una disquisición continua, aunque debido al espacio, se completa en tres entregas consecutivas.

Al crítico compete una labor extensa; levemente ingrata, quizá, pero necesaria en más de un sentido. Lo que aquí me ocupa puede parecer más cerca de los que se estima como divertimento instruido, esto es, tendencioso, que como pretensión de objetividad o labor propiamente exegética. Aún menos la ofrezco cual búsqueda de aquellas razones *universalizantes* y apodícticas que negó Kant a la estética en su momento. Entiéndase pues, entre este andamiaje de palabras, la invitación para disfrutar de nuevo con temas del arte.

Las princesas

En el corredor inicial, dispuesto arquitectónicamente de forma transversal, hay dispuestas varias estatuas. Ahí iniciamos nuestro recorrido. El Señor Dix llama la atención sobre el *Monumento a las princesas*(*Prinzessinnen-Denkmal*), también conocido como *Grupo de las Princesas* (*Prinzessinnengruppe*). Recuerda que su autor, Johann Gottfried Schadow (1764-1850), hizo dos versiones de la obra. La de yeso, restaurada, se

encuentra en la Iglesia de Friedrichswerder, construida entre 1824 y 1830, según diseño del arquitecto Karl Friedrich Schinkel. En la *Alte Nationalgalerie* se exhibe la versión en mármol aquí referida.

Obras de arte como esa mezclan, desde antaño, la ideología con la historia y con la ficción.

Esas princesas remiten al *neoclásico alemán* (siglos XVII-XVIII) un movimiento caracterizado, principalmente, por reinterpretar la idealización figurativa y el equilibrio formal grecorromano.

Schadow asume en esa obra el llamado *bulto redondo* (tridimensionalidad), para que todo ángulo de la obra motive el interés perceptivo[1].

El ideal de cuño grecorromano remite a la idealización de situaciones. En esta obra, las jóvenes han sido dispuestas para insinuar cercanía afectiva. Schadow se ocupa tanto en ello, que las expresiones faciales de las jóvenes me parecen más propias del Romanticismo que del Neoclásico.

No obstante, creo que lo más singular en este caso no es que Schadow haya trasvasado recursos expresivos de una tendencia en la otra[2]. A lo largo de del arte occidental, muchos como él han sabido producir esculturas cargadas de tensión psicológica y, a la vez, dotadas formalmente de lo que puede calificarse con la expresión *delicadeza contemplativa*[3].

En favor de tal impresión, acojo en mi fuero explicaciones del Señor Dix, cuando evoca, entre las anécdotas que enriquecen el legado cultural de aquel mármol blanco, la ola de chismes e infundios que edifica su época en contra de aquellas princesas marmóreas. Si refiriera comentarios de tal orden o mi gusto por aquella obra, caería probablemente en divagaciones

egoístas. Prefiero aquí *tocar* [4] la escultura de forma menos íntima.

Retenga el lector esta idea: el *Prinzessinnengruppe* ocupa un lugar singular en la historia del arte alemán y europeo en general, por la manera en que transforma cierto encargo cortesano en la representación acertada de un *Leitmotiv* humanista propio del siglo XVIII. Por eso, dicha pieza escultórica no puede ser tomada como exaltación del poder dinástico, sino como un legado humanístico.

Al hábito reverencial del arte cortesano, Schadow opone una intención que –según comparto con el Señor Dix y con muchos analistas– se desplaza desde una complacencia ante la jerarquía del representado, hasta ideales que serán propios de la Ilustración. Quizá también se acerca a lo que puede considerarse como la germinación del humanismo moderno. Tales ideales[5]son: valoración del individuo como tal, naturalidad emocional, armonía entre los criterios formales clásicos y la observación realista, intento de conceder dignidad universal a lo específicamente humano.

Con otras palabras: si bien Schadow debe esculpir esa pieza en una encrucijada histórica donde se consolida la monarquía prusiana, él decide transgredir las convenciones del retrato oficial coetáneo[6]. Ahí, según creo, se halla el aspecto verdaderamente innovador de la obra.

El escultor sustituye la elegía del poder con una representación humanística de dos jóvenes unidas fraternalmente. En otras palabras, las princesas no aparecen como símbolos abstractos de autoridad, sino como seres humanos vinculados por una relación personal evidente. Su cercanía física transmite confianza, intimidad y fraternidad. Schadow convierte la convivencia en tema de la obra. Es decir, la dimensión política queda subordinada a una reflexión-escultórica sobre la humanidad compartida.

No ha de extrañar, por eso, que la recepción inicial de aquel conjunto escultórico resulte más polémica que ambivalente. Pronto, la admiración de artistas e intelectuales[7] es opacada por la reacción de Friedrich Wilhelm III[8] y por la de sus cortesanos. Según él, la obra tiene un carácter demasiado humano, o sea, poco majestuoso. Los cortesanos, por su parte, advierten un atrevimiento impropio albergado en aquel mármol. Para ellos, la obra excede lo atrevido, debido al énfasis vivencial o humanístico que fluye desde ella.

La escultura permanece casi oculta durante muchos años. A finales del s. XIX es rescatada del olvido. La recién fundada *Nationalgalerie* berlinesa se encarga de ella; la exhibe y valora como una de las cumbres del neoclasicismo alemán.

La composición de esa obra ofrece un equilibrio refinado. Las dos figuras forman una unidad visual, aunque no pierden su individualidad. El contorno anatómico elude la rigidez. A contrapelo de tal costumbre academicista de entonces, Shadow se atreve a ejercitar la observación directa del cuerpo humano. Pero quizá el aspecto más innovador de la obra consiste en sustituir la representación del poder por una especie de relato sobre personas. Las princesas no se presentan cual símbolos abstractos de autoridad, sino como seres humanos vinculados por una relación afectiva.

En otros términos: la cercanía física de ambas figuras transmite confianza, intimidad y fraternidad. Schadow convierte la relación entre hermanas en el verdadero tema de la obra. La dimensión política queda subordinada a una especie de reflexión escultórica sobre la humanidad que las jóvenes representadas, como cualquiera, comparten entre sí.

Esas jóvenes de piedra combinan precisión anatómica con una notable sugerencia táctil. El tratamiento de los pliegues

acentúa las rutas corporales femeninas; así también alientan una insinuación cutánea y la sugerencia de movimiento.

Notable resulta la maestría con que Shadow logra transiciones entre las superficies pulidas y las zonas que, según entiendo, generan *atención lumínica*. Me ha parecido que ese recurso técnico fomenta *una especie de sensación vitalista*, con la cual se supera la búsqueda positiva del realismo.

La obra se sitúa así entre el ideal clásico y la sensibilidad romántica. Conserva el equilibrio del neoclasicismo, pero incorpora una intensidad psicológica que anuncia al Romanticismo alemán.

Tras la seducción de aquel mármol, el Señor Dix y yo avanzamos hacia las salas dominadas por los legados pictóricos. No más al inicio, nos detiene Hammershøi. A un cuadro suyo dedico unos minutos pero, por razón de espacio, fluirán desde otra clepsidra, pues esta segunda disquisición se completa en la próxima entrega.

---

[1] Acaso tal criterio trasciende la intención de ese movimiento. Ólger Villegas, en nuestro medio, insiste en la pertinencia escultórica de brindar la misma atención y belleza a todas las facetas de una escultura.

[2] Lo cual pareciera ser algo relativamente frecuente en la historia del arte, porque es evidente que, en una misma época, tendencias distintas (quizá complementarias) parecen haber estado activas simultáneamente.

[3] Por razones que expondré en otra de estas columnas, evito aquí como en otros escritos la expresión *aura*, de W. Benjamin.

[4] Entre mis maestros, Ólger Villegas y Roberto Villalobos insistían en que, a diferencia de una pintura, toda escultura

debería ser *tocada*. Aquí podría jugar con esa *noción del tocar*, interpretarla literalmente, o con ansias análogas a las pretensiones de Gadamer para tocar el sentido de cada obra.

[5] Enumero, pero por razones de espacio y atinencia no explico aquí tales ideales.

[6] Por ejemplo, a diferencia del neoclásico artista italiano Antonio Canova (1757-1822), considerado a veces como el mejor escultor europeo desde Bernini. Canova busca una belleza idealizada que remite a criterios estéticos de la Antigüedad clásica.

[7] Motivada, seguramente, por su naturalismo.

[8] Federico Guillermo III (1770- 1840); rey de Prusia de 1797 a 1840.

DISQUISIONES BERLINESAS*

Álvaro Zamora

> *Originadas en diálogos que sostuve,*
>
> *en la Alte Nationalgalerie[i] de Berlin,*
> *con el señor Dix, a quien las dedico*
>
> *El arte permite lo imposible; muchos lo saben*
>
> *—un filósofo anciano—*

Resumen

Las disquisiciones que componen esta entrega se originaron en Berlín, cuando visité la Antigua Galería Nacional de dicha ciudad en compañía de mi amigo Ulrich Dix, un intelectual de vocación científica, que enriqueció notablemente mis puntos de vista como filósofo y crítico de arte. He dividido en dos partes este escrito. La primera parte ofrece una introducción y dos disquisiciones que atañen al crítico de arte y entrelazan el gusto con la lógica e incluso con la tecnología. Las disquisiciones de la segunda parte se originan en varios diálogos que el señor Dix y yo sostuvimos frente a tres de las obras exhibidas en aquella galería.

Abstract

The three essays that comprise this installment originated in Berlin, when I visited The reflections that comprise this piece originated in Berlin, when I visited the *Old National Gallery* there in the company of my friend Ulrich Dix, an intellectual with a scientific bent, who notably enriched my perspectives as a philosopher and art critic. I have divided this writing into two parts. The first part offers an introduction and two reflections concerning the art critic, intertwining taste with logic and even technology. The reflections in the second part stem from several dialogues that Mr. Dix and I had in front of three of the works exhibited in that gallery.



PRIMERA PARTE

Liminar: esa vocación de caminante

El crítico de arte comparte vocación con los romeros. Suele emprender camino hacia el museo o la galería; viaja para conocer un cuadro, valorar cierta curaduría, distinguir calidades de obras diversas. Acaso vale tal analogía, además, cuando el crítico abre un libro, valora catálogos, ausculta revistas o exhibiciones que habitan en alguna *localidad real* o en las *páginas Web*.

Acaso un fuero peripatético también alentó, por años, muchas reflexiones del Círculo de Cartago, que brinda espacio a mis comentarios y críticas de arte.



Esa Galería se encuentra en la llamada Isla de los Museos (*Museumsinsel*). Se encentra en la Spreeinsel, una isla central de Berlín. El río Spree y varios museos de renombre internacional justifican ese nombre, asociado a la zona en 1918 por la *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* (Fundación del Patrimonio cultural prusiano); aunque ya había sido dedicada al arte y a la ciencia en 1841, por Friedrich Wilhelm IV.



I. Este oficio de mirar

Atesoro aquella vivencia entre las que ratifican esta convicción: el crítico de arte ha de nutrir su juicio en ámbitos de la teoría. Mejor aún, debe afinar su mirada, tanto como sus métodos y sus perspectivas de análisis.

Una moda filosófica de los años sesentas hubiera podido asociar tal vocación a la conocida idea filosófica de *la mirada*. Adaptando a la estética tal concepto, podría afirmar que el arte revela la presencia del otro. Un artista se refleja en la obra y, a la vez, manifiesta valorares y

conceptos propios de su época.

La suya es, seguramente, una visión del mundo entre otras muchas[1]. Se materializa cual paradoja ontológico, es decir, cual objeto imaginario. Pero a la vez como testigo o, como bien advirtiera Sartre, como "soporte de la irrealización"; o sea, una idea que se materializa cual *incitación permanente* a tomar por real lo representado o, si se prefiere, a apadrinar, como si fuera real, la intención imaginaria del objeto artístico.

Provocadas e intuidas así –a la vez visual e intelectualmente– *las miradas* ofrecidas por los artistas son testimonios de su época. Cohabitan con otros legados artísticos de *su tiempo y geografía*. También suponen contrastes o avenencias con visiones (escuelas, estilos, técnicas) de otras épocas y de otros lugares.

En diálogo con el señor Dix, ratifiqué la conveniencia de reflexionar sobre dicha convicción. Se que tal idea también ha sido planteada en diversas actividades de análisis y discusión en AICA-Costa Rica.

Oficio arduo es la critica de arte. No se trata solo de leer las pretensiones y las técnicas que habitan en cada obra. Tampoco basta enfrentar, con paso firme, demandas mercantiles muy comunes; de esas que otorgan privilegios espurios a ciertos artistas, aunque carezcan del genio requerido para presentarse como tales. Frente a ellos, todo crítico de arte debería plantar sólidas pautas técnicas, estéticas e históricas.

Kant buscó criterios de ese talante en su momento, aunque no ejercía esta profesión ni se interesaba en sus propósitos. Su ejemplo puede servir hoy, de cuando en cuando, para distanciarse de las regulaciones comerciales e incluso de algunos atavíos mediáticos con que neófitos, ignaros, políticos o farsantes suelen juzgar, sino

promover, manifestaciones que pueden calificarse como pseudo artísticas.

Quien asume la crítica de arte cual profesión u oficio, ha de saber que las llaves para entrar en predios de la descripción y del razonamiento pueden tener procedencias diversas. Por eso, desde su inicio, asumo en esta columna propósitos peregrinos[2].

Camino sin la seguridad de *quienes saben todo*. Prefiero mirar a distancia, describir y, armado con método y prudencia, atender a las relaciones planteadas en y por el objeto estético.

Caminando así, con mirada atenta, pueda otear quizá alguna esencia o sentido del arte; comprender el nudo gordiano de una obra, de un estilo, de una coyuntura.

Agudo puede parecer el sentido común de algunos pero, como instrumento crítico parece insuficiente. El crítico de arte cuenta con un amplio abanico de posibilidades para dar mejor ánimo y razón a *sus miradas*. En la hermenéutica, la semiótica, el psicoanálisis o la fenomenología podrá hallar conceptos y metodologías. Para comprender la complicidad del artista con el entorno social e incluso para evaluar la densidad de su mensaje, también puede recurrir a la sociología del conocimiento, a enfoques históricos, tendencias estructuralistas, marxistas, positivistas, psicológicos, estadísticos, etc.

Conocer y degustar las técnicas puede ser tan importante como entender la intimidad de un artista o su impacto en la cultura regional y global. El crítico de arte debe oponer sinceridad y lógica al mito, al prejuicio. También ha de enfrentar esa retórica publicitaria con la que algunos marchantes, coleccionistas y escritores conceden *valor estético* y comercial las falencias de sus representados.

Así el oficio. Conviene admitir probables influencias. Yo reconozco deudas con multitud de textos, historias, diálogos o polémicas con artistas, con sus acólitos y detractores. También agradezco el acompañamiento de amigos versados en arte y, desde luego, el de mis compañeros del Círculo de Cartago y de AICA-Costa Rica.

Cierto filósofo del que fui alumno advertía que tales estrategias riman bien con la observación y que, a la vez, resultan necesarias para guiar el entendimiento y –no sin esfuerzo– alcanzar la comprensión. Por eso, en parte, voy de museos y galerías como un viajero en tierra extraña, y más veces de las que sospecharía el lego, como penitente.

II. Un amor y *otros pecados*

Amar el arte no significa, como creen algunos, fomentar un desprecio por la lógica y menos por la ciencia o la tecnología. Sin ellas, hoy pareciera absurdo el intento de comprender *lo bello*. Probablemente, se requiera también algo de fe, de esperanza y hasta de metafísica. Caminar así de obra en obra y entre otras voces o criterios puede ser riesgoso y, a la vez, tan gratificante como la visita al museo berlinés que motiva estas disquisiciones.

La ciencia y la tecnología han ofrecido al arte muchos temas. Aquí solo atiendo a evocaciones de la visita a la *Alte Nationalgalerie*, como he hecho antes en atención a las catedrales, a las estaciones y a los puentes de Monet; también a los barcos, luces y trenes de Turner[3].

En una de las salas de esa galería, el señor Dix y yo topamos con el *Eisenwalzwerk* (*El laminador de hierro*), una compleja pintura de Adolph Menzel. Escena de la Revolución Industrial que de lejos augura, quizá, condiciones de nuestra era tecnológica; aunque está lejos de la vanagloriada superficialidad de Warhol, la de Hirst y la de Koons quienes –con opinión impopular pero bien fundada– podrían ser ubicados

más cerca de la estafa estética y del comercio descarado que de un arte certero como el de Menzel.

La ciencia y la tecnología aportan cierta forma *de ver una realidad* que, como en el caso de Menzel, puede ser aprovechada –al menos de soslayo– por el artista. Evidente resulta, además, su contribución al arte con materiales nuevos, con formas de socialización de ideas y productos, con un instrumental analítico inmenso, etc.

Los medios tecnológicos enriquecen *el mundo artístico* cada día. También obligan al crítico de arte a investigar sus desarrollos, e incluso a familiarizarse con ellos.

Lo novedoso de la ciencia y la tecnología remite tanto a los medios de producción como a los aspectos constitutivos del fenómeno estético en sí mismo. El Renacimiento *contagió* con su nueva ciencia a varios artistas; hoy la tecnología aporta materiales e instrumentos, entornos y proyecciones antes insospechables. Si de Costa Rica ha de mencionarse un ejemplo consistente de ello (sin que eso suponga menosprecio de otros) vale la pena volver la mirada sobre las ideas, obra y trayectoria de Alvaro Bracci.

El impacto general de la ciencia y la tecnología sobre las culturas, que bien supo caracterizar Ladrière en *El reto de la racionalidad* hace medio siglo, altera hasta eso que, con un arcaísmo filosófico, podríamos llamar *fuero interno del artista*. También motiva cambios en su entorno, define aspectos estructurales y la producción de cosas consideradas (por razones diversas) como *objetos artísticos*. Dada cierta autonomía (real o aparente) de algunos *medios actuales para objetivar la creatividad*, se ha llegado incluso a pensar que la tecnología puede crear sola, determinar el precio de la creatividad y, en cierta forma, definir valor intrínseco de los objetos artísticos.

En virtud de tales relaciones y condiciones, muchas obras han sido puestas en el mundo emulando pecados horribles. Un ejemplo es aquel grito salido de Noruega en 1893 para poblar libros y conciencias; aunque yo prefiero lo de la señora Kollwitz.

Merced a la ciencia y a la tecnología pueden atestiguarse, a distancia pero en todo el orbe, *pecados magníficos*. Los de Van Gogh[4] pueden invocarse *con solo dar un click*; eso nos da hoy la tecnología. Así sucede con los de El Bosco, los de Durero o los del *desdichado* Doré[5]. Hay infinidad de ejemplos; interpretaciones diversas de cada uno; anécdotas y análisis que sobre ellos circulan –también por *medios tecnológicos*– sin límite de tiempo o de cobertura[6].

En el camino de la crítica se atestiguan *otros pecados*. Algunos tienen vena filosófica, pues motivan dudas sobre la esencia del arte y sus funciones. Otros tienen que ver con la calidad, la técnica, el entorno social e inclusive con la historia, con la psicología y con otras disciplinas *teórico-conceptuales*.

En nuestros días pareciera irreversible la influencia de los marchantes y de los *influencers* sobre la producción artística. Hoy se intensifica, además, la de aquellos que liberan la llamada *inteligencia artificial* (IA) para que –como sucede en la política partidaria– un ignaro o un malintencionado proponga como arte*cualquier cosa* a fin de venderla. Lo que se publica al respecto podría ser otro del los pecados que pueden encontrarse en tal encrucijada cultural.

En diálogo con el señor Dix enlisté estos y otros tópicos que reclaman atención y análisis por parte del crítico y, en general, de quien disfruta del arte. Podré intentar algunos en columnas eventuales, a propósito de otras experiencias en museos, galerías o actividades dedicadas a las artes visuales.[7]

Articulo esos temas a propósito de la referida visita a la *Alte Nationalgalerie*; aunque ese día el señor Dix y yo dedicamos mayor atención a las obras dispuestas ahí. Dedicaré la segunda parte de estas disquisiciones a tres que motivaron particular atención y diálogo entre nosotros.

---

[1] Tanto de otras que habitan en su época como de otras, que compiten de cierta manera con esa en su tiempo y geografía, pero que también supone contrastes o avenencias con visiones (escuelas, estilos, técnicas) de otras épocas.

[2] Como en mis actividades en AICA y en el Círculo de Cartago.

[3] *Cfr*. "Arte luces y vapores", en: Zamora, Á y Coronado, G. (2004) Tecnología, el otro laberinto. Cartago. LUR.

[4] No sin exceso, llamo pecados a tales ejemplos porque su época los arece haberlos visto como tales. He ahí otro tema para tratar eventualmente en esta columna.

[5] Así lo consideraron algunos ya en su época, pese a que su depurada técnica y ese imaginario magnífico que se aglutina en su obra han perdurado a lo largo del tiempo. Hoy podríamos advertir otra forma de su desdicha: la ilustración suele ser considerada por los teóricos como un arte segundario. Habré de dedicar eventualmente una columna de esta serie a tal tema.

[6] A menos que esa cobertura sea coartada pro algún gobierno u organización represiva o preventiva.

[7] Espero dedicar una al MOMA, ese museo magnífico donde se alojan obras estupendas y también cuadros que, en mi opinión –menos humilde que razonable– podrían competir con la basura.