GESTOS ALGORÍTMICOS (V)—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.

QUINTA ENTREGA



Dos consideraciones finales

No pretendemos concluir y menos resolver planteamientos tan complejos como los mencionados, sino abrir ventanas a la discusión de los mismos. Proponemos dos consideraciones como bases para conversar; pero ustedes deciden si desean levar anclas desde otro puerto.

-Primera: la incorporación de la inteligencia artificial confirma que la cultura no es un organismo inmóvil. Las prácticas artísticas se transforman cuando aparecen nuevos medios, nuevas instituciones y nuevas formas de circulación. La IA no destruye automáticamente las artes plásticas, pero sí obliga a reconsiderar algunas de sus fronteras: entre proyecto y ejecución, entre autoría y selección, entre obra y proceso, entre destreza y concepto. Quienes sentimos apego por ciertas prácticas tradicionales debemos reconocerlo sin convertirlo en argumento suficiente contra la transformación. La cuestión es si queremos que las nuevas posibilidades se abran como opciones o que terminen imponiéndose como norma.

-Segunda: los sistemas de IA pueden resolver problemas formales con una eficacia que sería torpe negar y absurdo combatir o tratar de imitar de forma convencional o, si se prefiere, mediante el estilo tradicional. Esos sistemas pueden ayudar a quienes carecen de determinadas destrezas, ampliar el repertorio de formas y facilitar procesos antes inaccesibles. Pero la responsabilidad de dotar esas formas de una orientación crítica, ética y poética *no debería* abandonarse sin examen y merced a criterios espurios. Usamos el

condicional *debería* pues queremos pensar –no sin lo que algunos calificarán como actitud anacrónica– que el uso de la IA en el arte ha de plantearse como posibilidad, aunque no negamos el temor de que la lógica comercial convierta esa posibilidad en mandato. Tal vez el desafío no consista en decidir de una vez si la máquina es artista, sino en evitar que nosotros renunciemos a la responsabilidad de juzgar qué hacemos con ella. Una herramienta puede ampliar la imaginación; también puede adormecerla. Puede funcionar como espejo crítico de nuestra cultura o devolvernos, multiplicados, los hábitos y prejuicios que ya dominaban nuestra mirada.

No pretendemos cerrar la discusión; preferimos dejar planteada una pregunta: cuando una imagen algorítmica nos deslumbra ¿estamos ante una nueva posibilidad de la creación o ante la eficacia de un sistema que aprendió a producir aquello que el mercado y nuestros ojos ya estaban preparados para premiar?

La respuesta no será siempre la misma. Pero, si dejamos de formular la pregunta, el algoritmo y el mercado podrán responder por nosotros. Las futuras generaciones de artistas plásticos deberían evitar ser asimiladas de forma dócil por la estandarización del código y, en su lugar, estar dispuestas a utilizar el sistema algorítmico como un espejo crítico y emancipador de la propia cultura.

Referencias Bibliográficas

Harari, Y. (2024) *Nexus: Una breve historia de las redes de información desde la Edad de Piedra hasta la IA*(trad. J. Ros). Debate.

Hintze, A. (2016). *Understanding the four types of AI, from reactive robots to self-aware beings*. The Conversation. https://theconversation.com/understanding-the-four-types-of-ai-from-reactive-robots-to-self-aware-beings-67616

Ladrière, J. (1977). *El reto de la racionalidad: La ciencia y la tecnología frente a las culturas*. Ediciones Sígueme / UNESCO. https://seleccionesdeteologia.net/assets/pdf/075_05.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2024). *Artificial intelligence and art: a decisive moment?* El Correo de la UNESCO. https://courier.unesco.org/en/articles/artificial-intelligence-and-art-decisive-moment

Universitat Oberta de Catalunya (UOC). (2025). *La inteligencia artificia frente al arte y los derechos de autor*. UOC News. https://www.uoc.edu/es/new

Zamora, Á *et al.* (2004) *Tecnología: el otro laberinto*. LUR.

GESTOS ALGORÍTMICOS (IV)—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.

CUARTA ENTREGA

Tres casos para poner el debate a prueba

Los argumentos generales ganan precisión cuando se los confronta con obras y prácticas concretas.

No todos los artistas que recurren a la inteligencia artificial hacen lo mismo. Generar una imagen con IA no equivale a incorporar esa tecnología en el proceso productivo de una instalación o a que el usuario de la IA utilice obras ajenas para entrenarla. Tres casos permiten ver esas diferencias sin convertirlos en pruebas definitivas a favor o en contra de la tecnología. Refik Anadol: datos que se vuelven entorno visual. En *Unsupervised*, presentado en el MoMA de Nueva York, trabaja con datos digitales vinculados a la colección del museo, para producir imágenes cambiantes. Sougwen Chung trabaja la gestual humana mediante lo que considera como colaboración mutua entre ella y un sistema

robótico. Stephen Thaler utiliza una *máquina de creatividad autónoma* (DABUS) creada por él para producir imágenes digitales a partir de imágenes reales.



Anadol trabajó con datos digitales vinculados a la colección del museo, a fin de producir imágenes cambiantes, cuya apariencia resultara fluida y, a la vez, envolvente e inmensa. El resultado no consistió simplemente en ilustrar una colección: transformó además un archivo institucional en un flujo audiovisual que el espectador puede percibir como ambiente. El interés estético está vinculado, entonces, a esa traducción, a la escala y a la experiencia perceptiva. Sin embargo, cabe preguntar también qué parte de la propuesta corresponde al artista, cuál al sistema y que función cumple el prestigio de la institución que ese exhibe. Evidentemente, ese caso no resuelve el debate sobre la autoría: lo vuelve visible.

La investigadora Sougwen Chung, considerada como pionera en el ámbito de lo que ahora se considera colaboración entre humanos y máquinas, procura que en sus obras se amalgamen el gesto humano y la respuesta robótica. En sus proyectos, Chung pone en relación sus propios trazos con los movimientos de un brazo mecánico que produce marcas sobre el soporte. Ahí la tecnología no aparece solo como generadora de una imagen terminada; también entra en el proceso y modifica la acción de la artista. Inversa y complementariamente, ella responde a lo que el dispositivo robótico hace. La noción

de *colaboración* resulta sugerente, aunque no nos obliga a reconocer o atribuir a la máquina una intención o experiencia humana. Nos obliga –eso sí– a reconsiderar dónde situamos el gesto creador: en la mano, en el diseño del dispositivo, en la interacción o en la decisión de convertir esa interacción en obra. Con otras palabras, la IA aplicada en artes plásticas regurgita, con novedosos colores y variantes, el viejo problema de la relación entre los medios de trabajo y la fuerza de trabajo; una problemática que –como bien mostró el paso del régimen gremial al industrial en la Revolución Industrial del s. XVII– tiene implicaciones profundas en todos los ámbitos de la cultura



Si se piensa en lo derechos de autor, ha de plantearse que la obra generada por IA también tiene una historia de producción. El conflicto no empieza cuando aparece una imagen generada, sino antes: en los materiales con que se entrenan los modelos y en las condiciones bajo las cuales se obtuvieron.

Artistas y titulares de derechos cuestionan que sus obras se utilicen sin consentimiento, atribución o compensación. Algunas empresas (p.ej.: Meta Platforms, Anthropic, OpenAI, NVIDIA e incluso Google) por su parte, invocan argumentos relacionados con el análisis de datos y el uso transformativo.

No existe una respuesta jurídica única para todos los países ni para todas las circunstancias. Conviene, en este punto, distinguir dos asuntos que suelen confundirse: el derecho a utilizar obras para entrenar un sistema y la protección autoral del resultado producido con ese sistema. En Estados Unidos, la orientación de la Oficina de Derecho de Autor exige una contribución humana suficiente para proteger los elementos de una obra; eso no significa que toda pieza realizada con IA quede automáticamente fuera de protección, sino que deben examinarse las aportaciones humanas concretas.

Otro caso que merece atención aquí es el de DABUS (*Device for the Autonomous Bootstrapping of Unified Sentience*). Se trata de un dispositivo desarrollado por Stephen Thaler y presentado como una *máquina de creatividad autónoma*, que está basada en llamado caos neuronal. Ese concepto –caos neuronal– denota un proceso que introduce ruido matemático y perturbaciones en las capas ocultas (*hidden layers*) de las *redes neuronales artificiales*. La finalidad consiste en violentar los patrones de datos de tales redes y forzarlas a desarrollar, de forma automática y autónoma, ideas (o soluciones) novedosas. El trabajo de Thaler resulta innovador pues, a diferencia de la IA basada en probabilidades estadísticas (como los sistemas de lenguaje), él usa el caos como simulador de procesos cuasi-biológicos de pensamiento e improvisación.

Esa tecnología posa el debate sobre la posibilidad de que una máquina figure legalmente como inventora en solicitudes de patente. Aunque en su contra ya se han pronunciado las oficinas de patentes de Europa y Estado Unidos, pareciera difícil presentar a la máquina como si realmente pudiera resolver, por sí sola, todas las controversias sobre arte y derechos de autor. Pero

Estos ejemplos devuelven la discusión a nuestro punto de partida. La IA puede producir experiencias visuales novedosas y alterar el modo de trabajar; eso no elimina las preguntas sobre intención, criterio, responsabilidad y poder económico. Tampoco basta con declarar que una obra es humana o algorítmica para juzgarla. Importa examinar qué decisiones se tomaron, qué se hizo posible y qué relaciones de trabajo y apropiación sostienen el resultado. Con Ladrière diríamos que el problema de autoría y derechos ya no puede verse con ojos ni criterios del pasado

A los casos citados se podrían agregar otros, seguramente,

porque la IA utilizada en el arte se abre a usos diversos. Importante aquí es señalar que, precisamente por esa potencialidad, la IA resemantiza una idea que actualiza el criterio de Jean Ladrière: *la tecnología abre posibilidades, pero no decide por nosotros cuáles merecen ser defendidas.*

Atisbos de la tecnología en la Nueva Atlántida de Francis Bacon*

*Guillermo Coronado Céspedes

III Parte



III- La Casa de Salomón

Francis Bacon refiere a la **Casa de Salomón** en dos momentos de su *Nueva Atlántida*. Primero, como parte de la

exposición que el Gobernador de la Casa de Extranjeros les hace al grupo de marinos que llegan a las costas de isla de Bensalem. Se señala que el rey Salomona, hace "unos 1.900 años" además de emitir las leyes de prohibición de entrada a los extranjeros pero también de gran atención humanitaria para los mismos, creó la institución de la **Casa de Salomón**. El funcionario en cuestión expresa: "Sabrán, queridos amigos, que entre todos los excelentes actos de aquel rey uno de ellos tuvo la preeminencia. Fue la fundación e institución de una orden o sociedad, a la que llamamos **Casa de Salomón**; fue la fundación más noble que jamás se hizo sobre la tierra, y el faro de este reino. Está dedicada al estudio de las obras y de las criaturas de Dios. Creen algunos que lleva el nombre, algo corrompido, de su fundador, como si debiera ser Casa de Salomona. Pero los documentos lo citan tal como se pronuncia hoy. Lleva el nombre del rey de los hebreos, que es bastante famoso entre ustedes; conservamos parte de sus obras, que ustedes no poseen; a saber, la Historia Natural en la que habla de todas las plantas, desde los cedros del Líbano hasta el musgo que crece en las paredes; y lo mismo de todo cuanto tiene vida y movimiento. Esto me hace pensar que nuestro rey hallándose de acuerdo en muchas cosas con aquel rey de los hebreos (que vivió muchos años antes que él lo honró con el nombre de esta fundación. Y me induce bastante a ser de esta opinión de que en los documentos antiguos esta orden o sociedad es llamadas unas veces **Casa de Salomón**, y otras **Colegio de la Obra de los Seis Días**; por lo que deduzco que nuestro excelente rey aprendió de los hebreos que Dios creó el mundo y todo cuanto encierra en días, y que, por lo tanto, al fundar esta casa para la investigación de la verdadera naturaleza de todas las cosas (por lo cual Dios tendría la mayor gloria, como hacedor de ellas, y los hombres mayor fruto en su uso) le dio también este segundo nombre. Pero volvamos a nuestro asunto. Cuando el rey prohibió a su pueblo que navegara fuera de sus aguas jurisdiccionales, hizo, no obstante, esta salvedad: que cada doce años salieran del reino dos barcos con objeto de realizar

varios viajes, y que en ellos fuera una comisión compuesta de tres miembros o hermanos de la **Casa de Salomón** para que pudieran dar a conocer el estado de los asuntos de los países que visitaban; especialmente las ciencias, las artes, manufacturas e invenciones de todo el mundo; además, traernos libros, instrumentos y modelos de toda clase de cosas; … Como ustedes pueden observar mantenemos comercio, no de oro, plata o joyas, ni tampoco sedas, especias o mercancías parecidas, sino de la primera creación de Dios, que fue la luz, por así decirlo, de los descubrimientos realizados en todos los lugares del mundo" (Bacon, Francis. La Nueva Atlántida)

Segundo, al cierre de la obra, cuando el director de la **Casa de Salomón** le expone los principales cuatro puntos que regulan la institución, a saber, el propósito o razón de ser de la institución, los instrumentos o instalaciones de investigación, los miembros de los grupos a cargo de distintas facetas del trabajo y finalmente, los rituales y los medios de exposición de resultados y homenajes a los inventores.

El propósito se enuncia así: "El fin de nuestra fundación es el conocimiento de las causas y movimientos secretos de las cosas, así como la ampliación de los límites del imperio humano para hacer posibles todas las cosas" (The End of our Foundation is the knowledge of Causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of Human empire, to the effecting of all things posible). Y estos objetivos se persiguen gracias a un conjunto de miembros principales de la institución que se reparten los nueve oficios o funciones de la Casa. Estos miembros o hermanos del Colegio de los seis días, son en total 36. Que conforman un primer grupo de 12 miembros, y ocho restantes grupos de tres miembros en cada uno de ellos.

Esos nueve oficios son los de los mercaderes de la luz, conformados por doce miembros. Ellos recorren el mundo de manera incógnita recopilando libros, resúmenes y artefactos de los avances científicos y técnicos de las distintas

naciones.

Los restantes grupos, de tres miembros cada uno como se dijo antes son los siguientes.

Depredadores. Los que recogen todo tipo de experimentos en los documentos recolectados por los mercaderes de la luz.

Hombres del misterio. Coleccionan los experimentos de todas las artes mecánicas.

Exploradores o mineros. Los que se dedican a ensayar nuevos experimentos que consideren útiles.

Recopiladores. Se dedican a dibujar los bosquejos de los experimentos de los grupos anteriores

Iluminados o bienhechores. Estos examinan los experimentos de los otros grupos buscando deducir de ellos cosas útiles y prácticas para la vida y el conocimiento de los hombres.

Faros o Lámparas. Dirigen nuevos experimentos de mayor alcance.

Inoculadores. Ejecutan las experiencias seleccionadas y las divulgan.

Intérpretes de la naturaleza. Los que amplían los anteriores descubrimientos por medio de experimentos sobre más altas observaciones, axiomas y aforismos.

Adicionalmente se tiene un gran número de novicios y aprendices. Que adquieren los conocimientos de los actuales miembros y aseguran la permanencia de la institución con el paso del tiempo. Ellos trabajan también en las instalaciones de investigación o laboratorios que desarrollan conocimiento autóctono a partir de las fuentes externas y la propia indagación en el reino. Además sirvientes y subalternos,

tanto hombres como mujeres.

Los sitios de investigación son múltiples. Bacon nos dice que se dispone de cuevas amplias y profundas, de longitud diversa, y excavadas algunas en montañas y colinas, con el fin de hacerlas todavía más profundas. Ellas conforman la región inferior puesto que están igualmente distantes del sol, de las radiaciones celestes y del aire libre. Se emplean para efectuar experimentos varios, como los relativos a las coagulaciones, refrigeraciones y conservación de cuerpos. También para la imitación de minas naturales y la producción de metales artificiales. Finalmente, para investigar la prolongación de la vida en tales condiciones de aislamiento. Poseen altas torres, algunas de media milla de altura y edificadas sobre altas montañas, que conforman la región superior, y empleadas, entre otras posibilidades, para observar directamente los meteoros, verbigracia, vientos, lluvia, nieve, granizo, auroras boreales, etc. Disponen de grandes lagos, tanto de agua dulce como salada, de los que se utilizan sus peces y aves; igualmente de sitios en el mar y en la costa para realizar ciertos trabajos que requieren del aire y vapor del agua marina. Asimismo, aprovechan ríos de corriente violenta, y cataratas para producir diversos movimientos gracias a máquinas de diversa índole; otras máquinas aprovechan la fuerza de los vientos. Los anteriores son muestras de esa infraestructura "natural" que se aprovecha en la investigación científica y tecnológica. (1)

De los medios edificados por el hombre específicamente para la investigación, se dice que los miembros de la **Casa de Salomón** disponen de casas grandes y espaciosas en las que se imitan y se hacen demostraciones de meteoros tales como los enumerados antes. Nótese, sin embargo, que en aquellas instalaciones de la región superior se observaban los fenómenos; ahora, en estas casas se imitan y se muestran, esto es, se experimenta con fenómenos como los meteoros antes mencionados. La ciencia baconiana trasciende la simple

observación, remontándose a la experimentación.

Igualmente, se tienen “amplios huertos y jardines de diverso tipo, en los cuales, más que la belleza, tenemos en cuenta la variedad del suelo y de la tierra, adecuados para diversos tipos de árboles y de hierbas…” y en los que se practican injertos para obtener resultados varios, o bien artificialmente se provoca que los árboles florezcan antes o después de su tiempo normal, que adquieran tamaños distintos a los naturales y que sus frutos sean más dulces, mayores, y que puedan ser de utilidad medicinas También se dispone de “parques y recintos con toda clase de bestias y aves, que utilizamos no sólo para mirarlos, o por su rareza, sino para disecciones y experimentos”. En otras palabras, no jardines zoológicos para el deleite estético, sino instalaciones de investigación controlada, disección y experimento, cuya justificación última es que de estas experiencias se extrae luz “respecto de los efectos que puedan producirse en el cuerpo humano”

Lo anterior no agota la infraestructura de apoyo a la práctica investigativa. Los investigadores de la **Casa de Salomón** poseen todo tipo de instalaciones para producir bebidas, panes, fermentaciones medicinales; laboratorios para hacer toda clase de experimentos para esclarecer los fenómenos luminosos, acústicos; asimismo, instalaciones para experimentar con olores, sabores. Hornos de diversos tipos y gran variedad de calores que facilitan la tarea de investigar e imitar distintos procesos naturales y artificiales. Departamentos de máquinas que producen todo tipo de movimientos aplicables a la reproducción y potencialización de movimientos, como también al arte de la artillería y los fuegos artificiales.

Sin embargo, aunque posean todo este potencial instrumental y de instalaciones, la condición de búsqueda de la verdad, esto es, de la estructura o mecanismo de las cosas, sigue siendo el criterio fundamental. Así debe entenderse

esta última afirmación de Bacon: “Tenemos también casas de ilusionismo en las que representamos todo tipo de juegos de prestidigitación, falsas apariencias, imposturas, ilusiones y engaños. Y, sin duda, creerás fácilmente que nosotros, que poseemos tantas cosas naturales que despiertan admiración, podríamos engañar a los sentidos disfrazando dichas cosas y haciéndolas parecer milagrosas. Pero odiamos toda impostura y falsedad: hasta el punto de que hemos prohibido severamente a todos nuestros hermanos, bajo pena de ignominia y multas, que muestren cualquier obra u objeto natural con adornos o exageraciones, debiendo mostrarlos en su pureza natural y sin ningún artificio que los haga parecer extraños”.

Finalmente la **Casa de Salomón** posee dos Galerías dedicadas a los modelos de los inventos técnicos, una, y la otra a las estatuas de los inventores de tales aportes al conocimiento técnico destacados. Es la función de los grandes museos actuales de ciencia y tecnología.

A un análisis más profundo de la utilización de esta estructura investigativa de la **Casa de Salomón**, se consagra la siguiente y última parte de esta exposición.

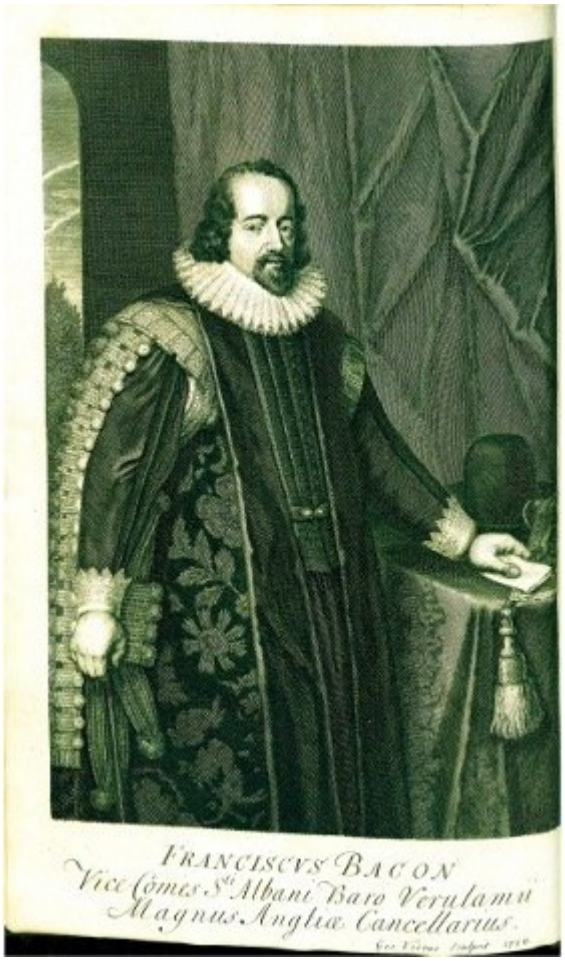
Nota.

1) Hemos empleado para la enumeración de los varios sitios de investigación que se presentan en la obra de Bacon bajo consideración mi texto titulado “La Valoración de la Ciencia y la Tecnología: un espejo distante”. ***Praxis***. Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional. #41-42. Enero-Mayo 1991. Pág. 3-10.

Atisbos de la tecnología en la Nueva Atlántida de Francis Bacon*

Guillermo Coronado

II Parte



II- Tres conceptos fundamentales.

Para una mejor comprensión del pensamiento de Francis Bacon en nuestros días, utilizaremos tres conceptos que actualmente son básicos, y que aunque no todos ellos fueron usados por el autor en su tiempo, es importante clarificarlos para entender los atisbos que asumimos en el pensamiento de Bacon. Ellos son los conceptos de técnica, ciencia y tecnología.

A- La técnica. De la técnica se ha dicho es que es primariamente un “saber hacer”, esto es un conocimiento práctico que permite producir unos ciertos resultados que son, en muchos casos, beneficiosos para el ser humano pero de los que se desconoce en última instancia las razones para tales efectos.

Para ejemplificar, podemos citar el caso de las técnicas metalúrgicas o ceramísticas que tan importante fueron en el despegue de la historia de la Humanidad. En efecto, los hombres de aquellos tiempos fueron capaces de transformar la naturaleza cuando utilizando el fuego y ciertas materias primas obtuvieron productos que no se “recogen” en el medio natural. Así, tomando ciertas cantidades de lo que ahora denominamos cobre, metal muy suave, y estaño, uno mucho más, fueron capaces de producir bronce, material más duro y adecuado para recibir filos que superaban los tipos de herramientas hechas de piedra. De esa manera iniciando una nueva etapa el desarrollo de armas. Pues este es un rasgo muy presente en los avances técnicos, que pueden ser usados para bien o para mal. Pero sobre ello, volveremos más adelante. Por la otra parte, tomando ciertas tierras, que se humedecías y se moldeaban, al calentarlas durante un cierto tiempo obtenían un producto resistente al paso del tiempo y capaz de contener los alimentos.

Sin embargo, ni en uno ni en el otro caso se conocía la razón de las proporciones en que las materias primas debían ser mezcladas para que el resultado fuera bronce o cacharro realmente útil. Igualmente, se desconocían las razones por las cuales no todo tipo de tierra servía para producir objetos de cerámica; o distintos períodos de calentamiento producían resultados completamente diferentes en la búsqueda de metales más resistentes. Por supuesto que aún los mismos resultados exitosos habían sido el producto de procedimientos de simple prueba y error.

En síntesis, es en este sentido en que la técnica

es un saber práctico, de enorme utilidad, pero en el que se desconoce la razón última de los efectos de tanta importancia que se obtienen para el aprovechamiento por los seres humanos.

B- La ciencia. Por el contrario, la ciencia nació fundamentalmente como el resultado de una vocación por comprender el origen y estructura de las cosas, de los fenómenos que nos rodean. La ciencia como la filosofía, emergieron como resultado de la emergente racionalidad de los griegos en Jonia, allá por el siglo VI antes de nuestra era. Y dicha racionalidad era el reflejo del deseo de comprender el entramado de las relaciones entre los fenómenos, obteniendo para ello, no unos objetos concretos sino un discurso, un *Logos,* esto es una teoría. En este sentido, uno de los rasgos fundamentales de la ciencia es la comprensión, es decir, el conocimiento abstracto y explicativo, no necesariamente práctico.

De manera más general y moderna, podemos caracterizar a la ciencia: Como un quehacer de carácter racional, una forma de conocimiento que se concreta en un lenguaje y que posee dos dimensiones, a saber, la empírica y la teórica. En la primera, el lenguaje tiene como referente lo dado, el *datum,* lo que hay que explicar. En la segunda, el referente es la construcción teórica, la explicación racional, el conjunto de conceptos e hipótesis que se emplean en la comprensión de los hechos. Ninguna de estas dimensiones puede estar ausente. Si no se tiene el referente empírico, el lenguaje no representa una ciencia pues no hay nada que explicar o no se intenta explicar algo; se podría estar frente a una fantasía o ante un sistema totalmente abstracto. Si no se tiene el referente teórico, está ante una crónica, la descripción de una colección, la enumeración de una serie de hechos; así una hermosa colección de rocas no es sinónimo de geología. Es la presencia de estos dos referentes…, su íntima relación de mutuo condicionamiento, lo que en primer término expresa el ser de la ciencia. (1)

C- La tecnología. Finalmente, nos referiremos en forma breve al concepto de tecnología. Primero, en forma negativa, se tiene que decir que la tecnología no es un simple híbrido entre ciencia y la técnica puesto que ella no es ciencia aplicada; y sin embargo, los rasgos fundamentales de cada una de ellas están presentes en la tecnología. Segundo, de manera positiva, la tecnología es la utilización del conocimiento científico, o bien del método científico, para lograr una comprensión de los eventos naturales o sociales que permita la transformación y dominio de los mismos; que permita obtener un resultado predeterminado intencionalmente. Así, la tecnología se diferencia de la técnica en que en ella la comprensión de los fenómenos es fundamental; ya que no es un simple *saber hacer ciego*, sino un conocimiento abstracto del entramado de relaciones entre los fenómenos mismos. Pero por otra parte, se diferencia de la ciencia en que no busca la comprensión por la comprensión misma, por el simple placer del conocimiento, por la satisfacción personal y estética del descubrimiento, sino que desde el mismo principio o motivación, la intención de obtener un producto, la transformación de un medio, o el dominio de ciertos eventos es la razón misma que sostiene todo el proceso y el esfuerzo invertido. La tecnología es, por consiguiente, un conocimiento abstracto y metódico dirigido a la obtención de ciertos resultados particulares predeterminados. La tecnología es comprensión, dirigida a obtener dominio sobre el medio que nos rodea y puede, en algunos casos, ser la búsqueda del mejoramiento y transformación de las mismas condiciones en que nosotros los seres humanos vivimos.

Considerada desde esta perspectiva, la tecnología se puede tomar como la herramienta conceptual fundamental que posee el ser humano para el dominio racional de las condiciones que lo rodean. Y en consecuencia, para el mejoramiento de la forma de vida misma. Ahora bien, por supuesto que es posible que la intencionalidad que impulsa todo el proceso de creación del conocimiento tecnológico sea

la destrucción o dominio de un conjunto de otros hombres mediante, por ejemplo, la guerra. Lamentablemente, tal situación no es de manera alguna incompatible con la estructura misma de la tecnología. Pero en este momento no podemos discutir los problemas éticos que tal posibilidad real plantea. Asumamos que la tecnología que nos interesa es la dirigida a lograr el bienestar de los seres humanos.

La tecnología es, dada su estructura misma, una forma de dominio de la naturaleza en que la dimensión temporal del futuro es esencial. Está volcada hacia el futuro para plasmar en él los resultado buscados desde el principio. Así, va más allá de la simple capacidad predictiva de la ciencia, para convertirse en la forma de realizar en el presente las posibilidades futuras.

Al terminar esta segunda sección del presente trabajo, reiterar que Francis Bacon no tenía a su disposición el término tecnología, que es de posterior construcción, y más propio de la Revolución Industrial. No obstante en su Nueva Atlántida hay momentos en que se percibe la necesidad de considerar una forma de conocimiento que trascienda los tradicionales del conocimiento técnico y conocimiento científico. Pero ello se verá más adelante, en especial al considerar el papel de la Casa de Salomón en la estructura y función de la Sociedad que Bacon visualiza en su utopía.

Notas.

(1) Haciendo eco de un viejo texto mío, que se usaba en el curso Introducción a la Técnica, Ciencia y Tecnología, en la Escuela de Ciencias Sociales, del Instituto Tecnológico de Costa Rica, titulado Una reflexión en torno a la ciencia.

Paisajes cuales ventanas*

(disquisiciones a partir de un acierto del MAC)

*Álvaro Zamora

—A Jorge Eduardo, Juan Carlos y Orieta—

Resumen: una visita a la exquisita exposición *Paisajes diversos-Costa Rica 1890-1950*, inspira esta serie de inquietudes y disquisiciones sobre el arte, el paisaje, así como algunas relaciones posibles entre las filosofía, historia y crítica de arte y algún corolario ético.

Summary: a visit to the exquisite exhibition *Paisajes diversos-Costa Rica 1890-1950*, inspires this series of concerns and disquisitions about art, landscape, as well as some possible relationships between philosophy, history and art criticism and some ethical corollary.

Fui una tarde; mi visita coincidió con las de un par de familias, varios turistas, algunos curiosos solitarios que, como yo, se dedicaban a detallar cada cuadro y a eludir las miradas ajenas. Al placer motivado por la exhibición *Paisajes Diversos Costa Rica 1890-1950* (Museo de Arte Costarricense, MAC) vinculé cierta inquietud filosófica de viejo cuño: *todo realismo obedece a una voluntad especular*.

Tras disfrutar de las obras dispuestas en una sala occidental, sospeché cierta arrogancia en la idea de que, con pinceles, telas y pigmentos, puede reproducirse lo que hay *allá fuera*. También observé —con agrado y avezado huroneo— cómo los paisajes costarricenses de Span, los de Echandi, Bierig y otros pintores de vieja guardia, pero también los de *renovadores* como González, pueden abrirse, cual ventanas, a la reflexión estética.

Hasta el mes de abril, quien visita el MAC podrá enfrentar

cada uno de esos paisajes-pictóricos; observarlos e incluso interpretarlos desde muchas perspectivas.

Todos me han parecido magníficos; en esa exhibición, se ofrecen cual tesoro de múltiples facetas. Un hilo de la historia patria o de las técnicas y los estilos puede seguirse en ella. Quizá otro curador o alguien familiarizado con el arte patrio podría escoger un filamento interpretativo diferente al impuesto en esa exhibición. Por eso, pienso que las labores de doña Eugenia Zavaleta Ochoa –curadora de la exhibición– merecerían atención, reconocimiento y juicio crítico. En tal sentido afirmo también (como lo he hecho en foros de otra índole) que la curaduría es *un arte* donde se unifican dos sentidos que los aristotélicos daban al término[1].

Me ha gustado la oferta de la señora Zavaleta. Su intención y la guía implícita que propone me parece respetable y coherente. Evidentemente, es una de tantas; otros especialistas podrían modificar el orden, imponerle otros criterios e incluso un disgusto.

También sería justa cualquier mirada espontánea; por ejemplo, la de un joven que –como cualquiera– por casualidad o recomendación quiera visitar el MAC. Un viejo como yo, curtido por abigarrados conceptos y viejas experiencias, podría envidiar de él su placer inmediato, inocente y muy válido.

Bien lo sabemos: el arte es una casa poblada de ventanas; no inhibe al espectador para posarse frente a ellas con la intención que se le antoje o la que, con sus ojos y prejuicios, pueda o sepa imponerle. De anciano[2], a veces, recorro así la memoria de un juego en las inmediaciones de Pirro, del Uriche o de sitios desaparecidos, que ahora rememoro en cuadros de esta amable exhibición.

Durante el recorrido visual que Eugenia Zavaleta impuso a esta muestra, acudieron a la memoria ideas sembradas por Borges en

algún cuento. Así también aventuré en la pintura criterios filosóficos sobre la realidad. Algunos de ellos procedían de lugares tan alejados entre sí como los dispuestos por Aristóteles frente a Platón, o los construidos *tabula con tabula* por Locke contra Descartes o contra el Dios incansable de Malebrache.

Algo resultaba evidente: cada empaste sobre tela era *un llamado imaginario*. Tocaba la historia de nuestra tierra, pero también las posibilidades hermenéuticas para dar razón de ser al arte, a sus denotaciones y connotaciones.

No es este el lugar para ceder, más allá de lo apuntado, a la seducción de teorías complejas o de propuestas metafísicas. Baste recordar que un observador atento o un estudioso del fenómeno artístico adeuda parte de su enfoque al legado de concepciones diversas[3]; también a una idea casi arcaica, según la cual el *paisajismo pictórico* busca lo imposible: reproducir, punto por punto, *lo que hay afuera*. Aunque tal ambición desborda siempre cualquier intento, los artistas nunca le han negado esfuerzo ni recursos.

Probablemente, la señora Zavaleta entiende que su arte (es decir, su labor curatorial) es capaz de invocar en los visitantes ideas de muy variado talante. Más aún: conociendo su trabajo, ella *debe saber* que una parte esencial de su propuesta consiste en procrear rutas interpretativas alternas a la suya. En presencia de esta muestra, se lo he agradecido a la distancia y no me cabe duda de que muchos habrán alentado visiones e ideas muy alejadas de la suya y de la mía, pero que también a ella deben agradecimiento. Por eso arriesgo aquí una sugerencia para el lector: vaya y aprecie esta exposición; hágalo como si visitara una casa llena de ventanas que Zavaleta –cual arquitecta– ha dispuesto en cierto orden. Mírelas y advierta, *a través de ellas* y a su manera, parte de *lo que lo fuimos o de lo que tuvimos.*

He ahí, de soslayo, una temática que lleva por algunos

senderos ontológicos[4] y, a la vez, *práctico-cotidianos*. Quien se interesa en la semiótica o en la hermenéutica se dejará atrapar por sus ganchos; los cuales pueden ser fascinantes. Incumben al curador, al museólogo; y probablemente embelesarán al profesor de arte como al adolescente que recorra, cual enamorado, esos pasillos del MAC.

Insisto: las implicaciones de la curaduría podrían concernir tanto al filósofo como al historiador *de todo*[5]. Dado que topé ahí con Juan Carlos Flores, el reconocido crítico de arte, he de suponer que sus comentarios y vídeos sobre dicho evento respaldarán tal afirmación. De seguro, en sus comentarios sobre esta exhibición, Flores ofrecerá otra muestra de su aguda didáctica y educado gusto estético.[6]

No invoco el atractivo de las obras y de la muestra en su conjunto para desarrollar aquí temas teóricos (como pretendo en un ensayo filosófico de eventual publicación) sino para invitar al amante de las artes a visitar el MAC. Atiendo con ello a la riqueza de la exhibición, pero también a la amable belleza del lugar. Seguramente, todos podrán abrir ahí ventanas al placer y a la reflexión.



Digo *ventanas*; me niego a ver esos paisajes como *espejos*. Las pinturas se ofrecen cual excusa *para existir* o –dicho sea con un símil– como una música trocada en tintes sobre los lienzos, merced a las astucias de sus ejecutantes.

No todas las ventanas de una casa dejan ver lo mismo. Así los cuadros de esta exposición, todos diversos, pero alentados como un coro dirigido o determinado por cierto objetivo

curatorial.

En una residencia, el ventanal del norte solo permite captar parte de lo que está afuera. Hay otras ventanas y desde ellas se atiende al mundo con *pinceladas* múltiples (de vida, de ánimo, de gusto o desagrado, de perspectiva). Recuerdo al adorado Monet en Argenteuil. "Viejo mañoso", diría mi abuela: escogía el lado del río desde donde era imperceptible la contaminación causada por el vertiginoso industrialismo impuesto por Haussmann a esa y otras regiones. Manet escogió una posición diferente para pintar en la misma zona. Ahora veo ambos proyectos pictóricos cual ventanas que apuntan de forma distinta a la misma realidad: probablemente aquellos artistas alentaron propósitos menos egoístas que personales[7], quizá incluso éticos o de alguna otra forma tendenciosos, hacia lo real[8].

El vidrio de una ventana, cual analogía de *la intención*, también matiza sutilmente lo que *se mira más allá* de la casa. De forma análoga, ningún paisaje pintado *reproduce* la realidad, sino que la *intencionaliza* y, si con en ello abuso de Husserl o de Sartre, no pediré disculpas, sino que dejaré abierto un tragaluz para reflexionar al respecto[9].

Una pintura de Emil Span (1869-1944)[10] no es la cima de *aquel monte*, abierta y, en cierta forma, amenazante. Tampoco es la verdadera y diferenciada "vida cotidiana" que, según apunta el folletín que el MAC (dedicado a explicar aspectos de la exposición) está reflejada en los cuadros "de Echandi, de Jiménez, de Povedano, de Span y de Bierig". Lo que se encuentra en ellos es una visión idílica o un mito. Escenas que, desde los cafetales, los potreros y, en general, desde la *naturaleza,* cautivaron su entusiasmo y luego el de varias generaciones porque, en el decurso de sus preferencias, pudieron ser utilizadas como *espejos hermosos*. Se nota: en todas habita una especie de *nosotros ideal.*[11]

Con otras palabras, a diferencia de la zahareña inmensidad que se abre en el pico de una montaña, aquellos paisajes *son* la mirada que tan recordados pintores escogieron para inmortalizar un ambiente; y así (como agregado ideológico e incluso metafísico) para mostrar una realidad bucólica, casi poética; *la patria de gloria sin pena*. El paraje ya era una escogencia, eso está claro; pero no ha de olvidarse que, además, la vida contenida en su representación depende (todavía) de la mirada que procuraba universalizarla como símbolo.

Nunca un cuadro es o fue *alguna vida real* (como pensaría un incauto), sino una visión construida por el artista desde y con su inserción de clase[12]. Además (y esto queda claro en la exposición del MAC), como sucede en otros ámbitos, la exposición deja en claro que el enfoque, el gusto y las convicciones del pintor apenas pueden activarse mediante su dominio técnico[13], sus pinceles, sus exquisitas o sus limitadas preferencias (las cuales suponen maridajes con su época [14]).

A diferencia de quienes elaboran comentarios naturalistas sobre el tema del paisaje en la pintura, conviene advertir que, más allá de un esfuerzo especular, aquel comportamiento de esos, como el de todos los pintores, debería considerarse como un *acto divino*. *Pintar es crear*, aunque la divinidad se mantenga en fueros puramente imaginarios.

Muchos –como Platón[15]– han llegado a pensar que el arte no pasa de ser un torpe intento para copiar algo que un demiurgo diseñó y compuso cual realidad. Poco tiene que ver la creación artística con tal prejuicio.

Aún a pesar suyo, el pintor de paisajes no reproduce *lo de afuera* y menos las intenciones de un *Ser*inalcanzable e incomprensible. Ni siquiera re-crea las cosas que ve. Y, si es verdad que el artista recurre a la ficción, lo hace a

contrapelo del desprecio platónico por el arte. Conviene en estos lares de la teoría atender al pensamiento contemporáneo[16]; y reconocer, entre las virtudes del arte, esa que convoca al espectador para que sea *un secuaz suyo*.

Quien visita el MAC no atiende a los pigmentos endurecidos y viejo (en algunos casos, quizá, restaurados[17]) sobre telas planas; sino que se aventura en algo que *ya no es*. Es decir: cada visitante se parece a un niño que atraviesa en sus juegos una ventana para meterse en un paisaje que, en su caso (y a diferencia del que un niño tiene enfrente) no existe más que *en la apariencia*[18].

Todas esas pinturas del MAC fueron elaboradas por enamorados de parajes que ya perdimos y que, seguramente, nunca podremos recuperar más que así, en una colección fantástica.

Advertía Machado, en sus *Proverbios y cantares*: "el ojo que ves no es ojo porque tu lo veas; es ojo porque te ve". Los fenomenólogos han exagerado la perplejidad de tal precepto: *tu mirada es conciencia*; ella, que contra elucubraciones de secta, no es mujer ni hombre sino *un de todo*; es la que da sentido al mundo. Así puede juzgarse el trabajo y el legado de nuestros pintores de paisajes; y así lo advierten esas paredes del MAC que durante unos días los exhiben.

En tal sentido hay que entender, también, que al curador compete, más que el orden y la posición de los cuadros, el concepto que los une y les da sentido como si fueran una *comunidad* que nunca fue tal. Habría que definir la curaduría como una propuesta que debe enaltecer *lo creado* por otros. *Curar* es hacerse socio del artista; tal vez sea una modalidad del arte que aspira a lo científico; aunque bien se sabe —al menos desde Kant— que su criterio y elecciones permanecen en un mundo relativo.

La curadora de esta exposición ha debido *re-crear*, en el

conjunto, cada obra. Su visión sobrepasa el interés histórico y el ornamental. Me parece que ella ha sabido disponer los cuadros y su sentido como quien administra las facultades de una orquesta. Convendría abrir esa ventana a la discusión[19] para que el visitante, el crítico y quien investiga la historia, adviertan de su trabajo los aciertos u opongan discurso a su docto atrevimiento.

Vale repetirlo: la exhibición entera advierte sobre una tradición naturalista que –por costumbre, adecuación especular y prejuicio– se adueñó del paisajismo costarricense desde el siglo XIX. Nada criticable, el arte es deudora de su época y de sus *Weltanschauungen*[20].

La muestra no va más allá de los años 50s. Acaso posteriormente el paisajismo ha logrado avanzar, en Costa Rica, por rutas de expresión que disienten con las que hoy y hasta abril cuelgan en paredes del MAC.

Una retrospectiva de obras posteriores a lo mostrado en *Paisajes Diversos Costa Rica 1890-1950* podría recordarnos que, eventualmente, ha habido entre nuestros pintores otros criterios para enfrentar el *ahí afuera*. Por ejemplo, alguno de ellos habrá sorprendido al lienzo y a sus espectadores con una observación muy próxima a las cosas; como la pretendida por Antoni Tàpies en su momento. Hasta pudo haber urdido un comentario perplejo: *esa pared, a diez centímetros de la conciencia, puede entenderse cual visión extrema* –quizá absurda, pero sugestiva– *del paisaje*.

No contamos con ejemplos de tal visión en la exposición de marras; pero hay artistas costarricenses que han alentado tal atrevimiento. También debe haber *otros* mares, *otros* patios y *otros* parques en nuestra historia. Así que el futuro podría ofrecer investigaciones muy amplias sobre esa tendencia expresiva. Para enfrentarla habrá que mezclar razones históricas con ideas de filósofo; y así las reflexiones de los

críticos de arte; al fin y al cabo a ellos, como a los otros, urge competencia en tales asuntos.

Reténgase esta idea: cada cuadro es *una conciencia convertida en ventana*. Los amantes del arte no disfrutan de una copia del río, de la playa o de aquellos bueyes que jalan la carreta, sino de lo que el pintor ha querido regalar –cual visión y concepto– a todas las generaciones venideras, tras atestiguar maravillas *ticas* frente a él. Aunque en la realidad se han perdido casi todas esas cosas y lugares, permanecen ahí, en sus representaciones que hoy son memoria colectiva o deben serlo. Sirven tanto para justificar un poema como una protesta, una reinterpretación de nuestros deberes y hasta una crítica sobre su calidad técnica o su atinencia simbólica.

Cada pintor y cada época tienen sus limitaciones, sus frenos o egoísmos, sus técnicas y propósitos. Es injusto mirar (y criticar) a Constable (1776–1837) o a Stubss (1724–1806) desde los criterios esgrimidos por sus ancestros o desde la luminosa rebeldía que sirvió a Turner (1775–1851) para untar sus lienzos.



Yeguas y potros en un paisaje fluvial
George Stubbs



El caballo blanco
John Constable



El Lago Petworth: puesta de sol
William Turner

Así también entre los nuestros: el paisaje se ofrece, gracias a ellos, con rasgos e intenciones que a veces parecieran contrarias entre sí. Sostengo que todas incitan propósitos a la reflexión estética.

Acertado sería por eso (conviene agregar aquí un *quizá*) el convencimiento de que la percepción es solo un punto de partida para construir los hechos. Quien pinta lo sabe o al menos lo sospecha, pero no duda en ofrecer su obra más allá de tal presagio.

Con los datos de sus sentidos, el paisajista hace árboles y zacatales, ríos y oleajes. Ofrece cual pasto un *pigmento de color vegetal* que, si bien jamás será real en su propuesta, tampoco permitirá que el espectador eluda sus encantos. Esas vacas representadas (o los potreros, las playas, etc.) son más suyas que del potrero; es decir, son más una *convocatoria* que una realidad lechera o que aquel oleaje reincidente que colgaron en otra pared. No inhibe tal evidencia el *placer ilusionado*, sino que lo fomenta. Y de esa forma invita, desde el pasado, a ver lo que somos ahora. Si tenemos suerte, los cuadros nos obligaran a reflexionar sobre lo que hemos hecho con *nuestro mundo*.

Juego aquí con la esencia del arte, que es de extremo a extremo una fantasía construida a partir de algo real[21]. Como ya indiqué oblicuamente, de visita en el MAC –nuestro querido museo de La Sabana– se ratifica la idea de que una exposición bien planificada funciona como *un querer ver* por cierta

ventana, mas sin impedir por ello que la gente vea algo distinto.

De Echandi (1866-1959) a Quirós (1897-1977) la curadora ha tomado en cuenta a pintores como Ezequiel Jiménez (1869-1957), Tomás Povedano (1847-1943), Emilio Span (1869-1944) y Alexander Bierig (1884-1963)[22], también a Manuel de la Cruz González (1909-1986) y a Teodorico Quirós (1897-1977), entre otros. Admirables algunos por sus dotes académicas; y otros por haber plantado en sus obras (cual intertexto y no solo como instrumento o medio) un carácter disruptivo (técnico, conceptual y estilístico) procreado seguramente en latitudes ajenas.[23]

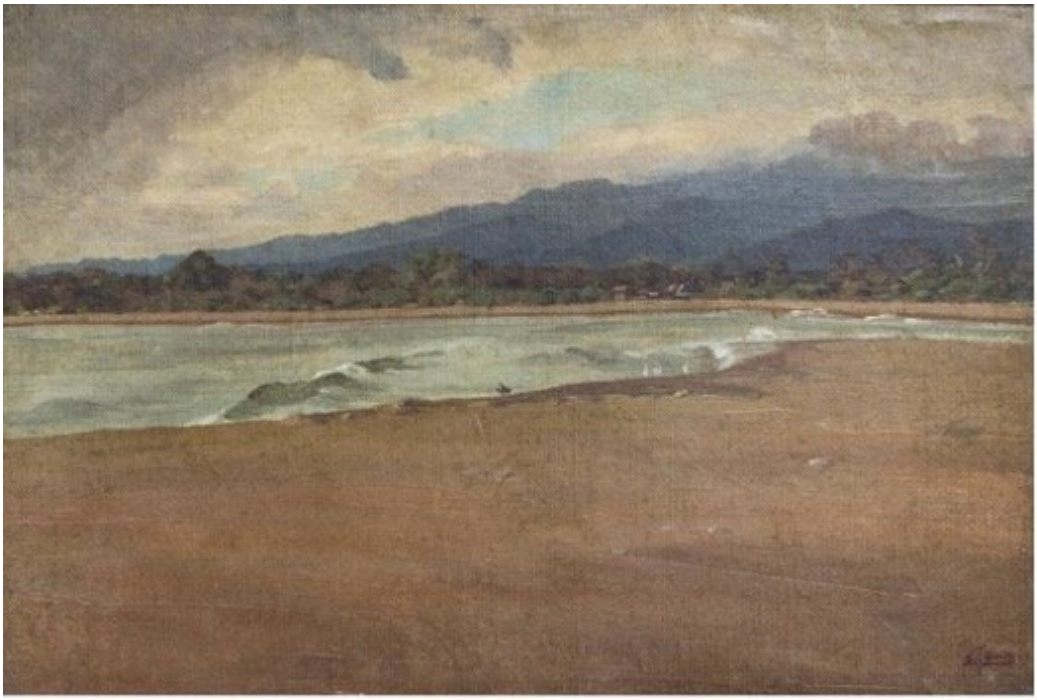
El recorrido por las salas y los pasillos del MAC podrá hacernos recordar páginas y razonamientos que duermen en libros y en viejas conferencias. O sea: ese recorrido permite trascender el espacio y el tiempo de la exhibición. Acaso de ella se desprenda una invitación para enfrentar algo más amplio: el replanteamiento analítico y verdaderamente comprensivo de la historia del arte costarricense; también esa rama de la filosofía (quizá de las ciencia sociales) que algunos pensadores costarricenses han cultivado con acierto, a la que algunos denominan *teoría del arte* e incluso *estética.*[24]



Bounganvillea. Tomás Povedano



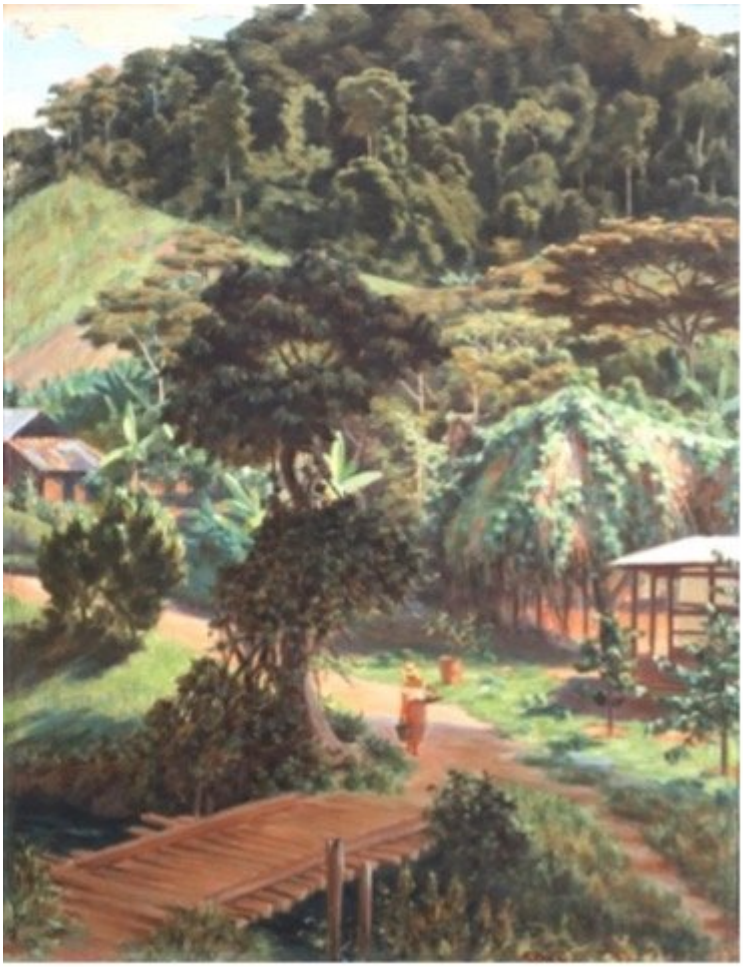
Domingueando. Tomás Povedano



Paisaje de Puntarenas. Emilio Span



Bajos de Amón, rio y penitenciaria. Emilio Span



Paisaje (detalle) EmIlio Span



Paisaje de Mata Redonda (detalle). Ezequiel Jiménez



Paisaje (detalle). Teodorico Quirós



Paisaje (detalle). Manuel de la Cruz González

Efectivamente: la exposición *Paisajes diversos – Costa Rica 1890-1950* muestra de soslayo que la historia del arte costarricense todavía no se escribe. Hay libros y panfletos sobre aspectos de esa historia, pero ya es hora de que los especialistas superen el escrito parcial, plano e inocente.

Ya no basta acomodar memorias, nombres y anécdotas en fila, describir hechos casuales y ofrecerlos al lector como *La Historia*. Ha llegado el momento para que los investigadores de profesión, los críticos de arte y los especialistas en historia del arte afronten el legado de la plástica costarricense con seriedad y sistema, con métodos adecuados y planeamientos integrales[25]. En tal sentido, se puede entender esta exposición del MAC como una ventana que debemos abrir o convertir en puerta: *hay mucho trabajo por hacer*.

Esa debió ser la última frase de estas disquisiciones. No obstante, prefiero llegar a final con un llamado *a tomar*

conciencia y a ser prudentes, pero firmes, ante los enemigos del llamado *Sector Cultural*. En estos días, el esfuerzo permanente y responsable del MAC pareciera doblemente difícil, así el de otras dependencias culturales; máxime cuando la tutela de dicho *Sector* ha sido puesta en manos de quienes poco entienden o coinciden con sus afanes; me refiero a personas más interesadas en la política que en las artes; y que mucho equiparan sus propuestas con las de quienes solo quieren organizar conciertos populares.

---

[1] Como técnica y como lo que hoy entendemos propiamente como bellas artes. No ahondo en eso ahora; su riqueza una eventual columna.

[2] Esa palabra (al igual que *viejo*) me parece más digna que la paráfrasis *adulto mayor*, tan llena de hipocresía y banalidad ideológica.

[3] Realistas unas, ya sean como la de Aristóteles o la de Bunge; idealistas otras, como las de los filósofos citados que, pese a sus diferencias con los primeros también reconocen *algo más allá del sí mismo*.

[4] La *ontología* se ocupa de precisar los *rangos de realidad* de los entes y de la realidad toda; por ejemplo, se afirmará (y estudiará) que la ciencia y la tecnología parten de una concepción realista, según la cual el mundo está afuera y no depende de la conciencia; las consecuencias de tal afirmación son complejas. En relación con los temas que aquí nos ocupan, autores como Sartre entienden que el estatuto ontológico del arte es *irreal* o imaginario. Para familiarizarse con el término (ontología), recomiendo, de Ferrater Mora y J.M. Terricabras, el *Diccionario de Filosofía* (cfr. 1999, Barcelona: Ariel, 2066 – 2028).

[5] Me ha sorprendido siempre que se hable de *historia del arte* o de *historia de la ciencia* como carreras o especialidades académicas divorciadas de las facultades universitarias de historia.

[6] Probablemente, su referencia y comentarios al respecto aparecerán en espacios como: https://www.facebook.com/arskriterion.

[7] No juego con las palabras, para quien duda de ello recomiendo atender a las diferencias que el pensamiento moderno establece entre *la persona* y el *egoísmo*.

[8] Recomiendo, a propósito de ese tema, comparar los cuadros pintados por Monet desde el Petit Bras y los que hizo Manet desde el embarcadero. (*cfr*. Frascina, F. y otros (1988) *Pintura Francesa en el siglo XIX* –trad. I. Bennasar– AKAL: Madrid, 122.). Curiosa actitud de Monet, opuesta a la que puede hallarse en Turner, otro *gran pintor de la luz*.

[9] La idea de intencionalidad, en este caso, no remite simplemente a lo que, en la vida cotidiana, suele entenderse como un movimiento premeditado de la voluntad. En términos fenomenológicos que acojo en este escrito, la intencionalidad es la conciencia misma; se aplica, pes a toda "intuición revelante de algo¨ (*cfr*. Sartre, J-P. (1966) *El ser y la nada* (trad. J. Valmar). Buenos Aires: Losada, 30). no solo se denota así el movimiento reflexivo de sí, aunque. ciertamente, en el desdoblamiento propio de la reflexión hay una intencionalidad; pero se entiende que esa acción re-fleja es de segundo orden (conciencia de una conciencia previa). Hay intencionalidad in–mediata e irreflexiva en toda vivencia. Para mayor información al respecto, recomiendo revisar la entrega 16 de la *Revista Coris*, que ha sido dedicada a dicha noción fenomenológica.

[10] Apreciado pintor alemán (oriundo de Würtenberg) que llegó a Costa Rica en 1906.,

[11] Falso en muchos aspectos, verdadero en otros. He aquí una ventana que podemos abrir para ejemplificar aristas o versiones de la teoría de la ideología.

[12] Entiendo por eso, con Sartre, que temas y nociones marxistas mantienen cierta vigencia que el crítico de arte no debe obviar sino aplicar cuando le permitan mayor acierto que las provenientes de otras visiones de mundo a las cuales tampoco ha de renunciar apriorísticamente.

[13] Merced a tal dominio, seguramente[13], suele calificarse su calidad. He ahí una ventana temática que ha de merecer reflexión aparte.

[14] Eso implica, desde luego, un enfoque *de clase*, con sus aspiraciones y también con las *exclusiones sociales*respectivas. Si alguien quiere, puede en relación con ello abrir ventana a la metodología del viejo Arnold Hauser (cfr. 2020. *Historia social de la literatura y el arte* –trad. A Tovar y F. P. Varas–. Barcelona: DEBOLSILLO.

[15] *Cfr*. Libro 10: de *La República;* recomiendo la versión trilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández en tres tomos: Platón (1949) *La República.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

[16] Desde luego, son muchas. Apoyo en este punto mis criterios en una síntesis que del objeto artístico ofrece Sartre en el segundo tomo de *El idiota de la familia* (*cfr*. 1975 –trad. P. Canto– Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 150- 162).

[17] La restauración reclama (como he señalado en el caso de la curaduría) la doble significación aristotélica del arte.

[18] Cierto, la literatura y el cine juegan con personajes como ese; lo cual no ha de inhibirnos para dedicar al tema atención, cuando se piensa en las artes plásticas.

[19] Advierto, hoy más que nunca, esa posibilidad, gracias al programa de *Aula Encendida* que desarrolla AICA-Costa Rica.

[20] Ese término alemán suele traducirse como visión de mundo; pero también se usa para enmarcar ideas como *filosofía* o *comprensión del mundo*, *encuadre ideológico*, *forma de concebir el mundo*, etc. aquí se utiliza en plural, por la evidencia de que no existe una sola y absoluta *Weltanschauung*.

[21] Se recuerda de Picasso un aserto sorpresivo: "No hay arte abstracto, siempre hay que partir de algo" (*cfr*. s://citas.in/frases/57961-pablo-picasso-no-hay-arte-abstracto-siempre-hay-que-empezar-con/) Lo genial de tal mención no es que se refiera al abstraccionismo como tendencia, sino que toque, en su médula, todo lo relativo a *lo imaginario*; acaso Sartre, en su famoso estudio sobre el tema, pudo haber invocado tal advertencia picassiana, al menos como epígrafe.

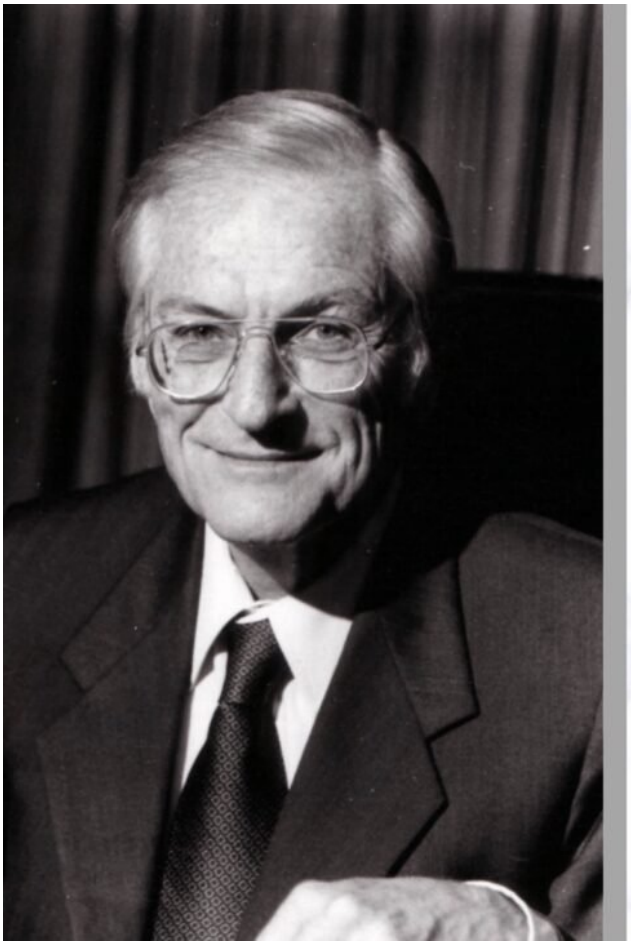
[22] A quien mucho se admira y recuerda también como naturalista y entomólogo.

[23] En la plástica como en la literatura costarricense, valdría resaltar la valentía de artistas que han enfrentado, no sin resistencia, el realismo localista.

[24] Para evitar una injusticia, agrego aquí: la crítica de arte, que hoy rescatan en sus textos y ponencias Juan Carlos Flores y los colegas de AICA- Costa Rica.

[25] Vale señalar que AICA-Costa Rica trabaja, desde sus intereses, en tal dirección crítica.

El Círculo de Cartago lamenta el fallecimiento del filósofo y humanista Claudio Gutiérrez Carranza



La Asociación Costarricense de Filosofía (ACOFI)

Lamenta el fallecimiento de

Claudio Gutiérrez Carranza

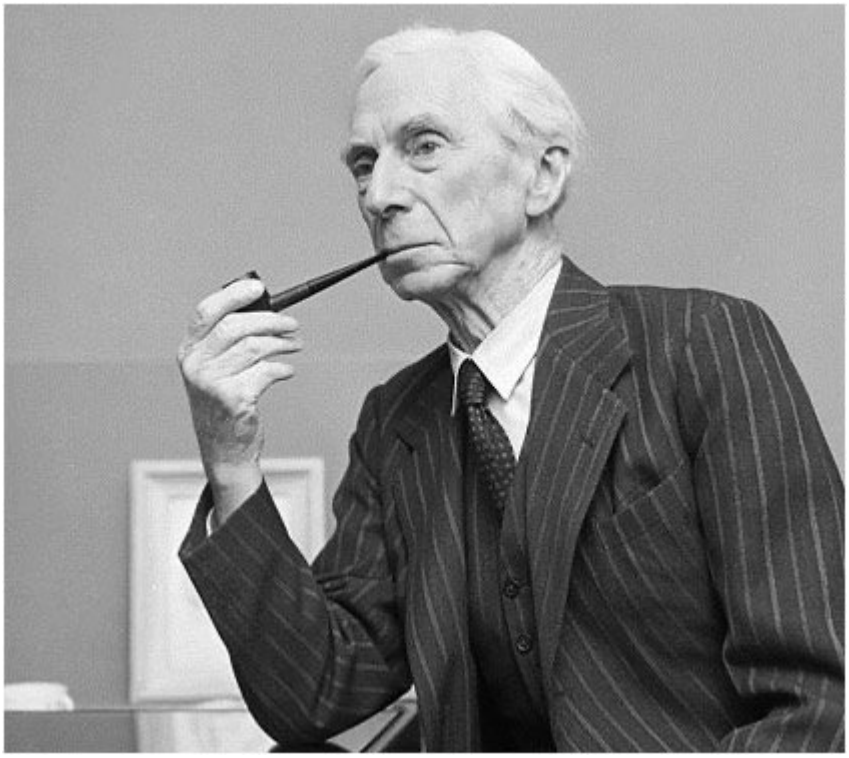
Destacado humanista, filósofo e impulsor de la lógica en Costa Rica.

Acompañamos a sus familiares en este momento de duelo

El Método y la noción de

análisis en Russell (II Parte)

*Álvaro Carvajal Villaplana



Bertrand Russell

(c) El tercer periodo (segundo según los apuntes de clase de Camacho) corresponde al **atomismo lógico 1913-1931**. Desde la perspectiva de quien escribe, realmente pueden hallarse varias subetapas en este periodo (Carvajal, 2010). Se destaca el realismo extremo, el que puede presentarse en una versión ingenua: el atomismo lógico. Por otra parte, el atomismo lógico en sentido estricto puede llegar hasta 1921. Luego deviene un periodo fenomenista que llega hasta 1940 en el que comienza a abandonar el atomismo lógico de manera paulatina. Por su parte, Rodríguez indica que el desarrollo del método tiene su fin en 1948. Así que las fechas solo indican momentos aproximados.

Según Camacho en esta etapa es donde se combina **lógica + vocabulario** (análisis **reductivo**) cuya referencia es la

realidad, esto con el propósito de encontrar la estructura básica de la realidad. Según Camacho, Russell emprende una búsqueda de la contraparte real para las siguientes nociones del cálculo lógico: variables proposicionales, operaciones con negación y conectivas, variables individuales, variables de predicado y descripciones definidas. Puede afirmarse que domina el principio de verificación y el isomorfismo entre las premisas y los hechos.

Según Rodríguez, en 1913, Russell abandona las tesis *Teoría del conocimiento* (1913), en razón de la crítica que hizo Wittgenstein a la teoría de la proposición, él rechaza la idea de la forma lógica como un componente de la proposición. Russell salva el asunto extendiendo el método de la noción de la definición *constructiva*, y admite un tipo de análisis basado en el principio de la dualidad: la abstracción extensiva (Whitehead), en donde lo simple se construye con lo complejo, exigiendo así un vuelco a la relación de fuerzas entre las nociones de *términos* y *relación* (Rodríguez, 1999, 18). Así según Rodríguez:

A partir de ahí Russell se ve obligado a renunciar al predominio de los términos (la materia) sobre las relaciones (la forma), que curiosamente había coexistido, en la geometría de *Principios*, con la primacía de las estructuras (relaciones, en última instancia) sobre sus campos (lo estructurado). La consecuencia principal de ello fue una nueva relativización ontológica: ahora los 'simples' pueden ser también 'compuestos'. Sin embargo, el método, al menos como práctica eficaz, podría persistir, aunque hubiese perdido uno de sus componentes más ingenuos (18-19).

Camacho indica que en *Our Knowledge of the External World* (1914), Russell describe los objetos físicos del sentido común y de la ciencia como construcciones hechas a

partir de datos de los sentidos. Sin embargo, en una conferencia de 1915, señala que mientras las partículas de la física matemática son construcciones lógicas; en contraste, los datos de la sensación, los objetos inmediatos de los sentidos, son extra mentales, puramente físicos y entre los últimos constituyentes de la materia. También, asevera que los datos de los sentidos se encuentran entre los constituyentes últimos del mundo, de los cuales somos conscientes de forma inmediata. Obviamente tiene que batallar con el problema del solipsismo.

Por esta misma época analizó la mente, de tal manera que cuando rechazó el monismo idealista hizo una clara distinción entre el *acto de la conciencia y* su *objeto.* Originalmente aceptó la idea de Brentano de que en la sensación hay tres elementos: *acto, contenido y objeto.* Luego consideró que la distinción entre contenido y objeto era superflua, pero continuó sosteniendo el carácter relacional de la sensación, es decir, que, en la sensación, un sujeto es consciente de un objeto. Esta es la opinión en su obra de **1912** *The Problems of Philosophy.* En esta obra acepta la existencia de los universales. Aunque posteriormente redujo considerablemente el número de universales requeridos, siempre mantuvo alguno. Alrededor de 1**915** considera que la mente es un conjunto de actos mentales, de modo que la mente misma es una construcción lógica. De tal manera, se presentan dos descripciones alternativas de la misma realidad: teoría de datos de los sentidos y sentido común, en el que se habla de mesas, sillas, etc.

Desde agosto de **1914 hasta fines de 1917** Russell estuvo totalmente ocupado con su oposición a la guerra. Esta preocupación aparece en *Principies of Social Reconstruction* y *Justicce in War-Time*, ambos aparecidos en 1916.

Entre **1914 y 1919**, sin embargo, publicó una serie de artículos filosóficos en *The Monist.* En **1918** publicó*Mysticism and Logic*

and Other Essay y *Roads to Fraedom: Socialism, Anarchism and Syndicalism; Introduction to Mathematical Philosophy,* el cualapareció en **1919**.

Según Rodríguez, Russell busca en la psicología una manera para definir las proposiciones y el significado. Además, el sujeto desaparece, ya que este también puede construirse, no es algo que venga como dado. Se profundiza en el análisis filosófico, pero ya no es el mismo tipo de análisis. En esta época acepta el monismo neutral.

Según Camacho

"[…] el atomismo lógico trata de encontrar los elementos últimos del análisis, de tal manera que una proposición puede entenderse sin saber si es verdadera o falsa. Empero, una proposición que afirma un hecho tiene que ser verdadera o falsa, así que es la relación con el hecho lo que la hace verdadera o falsa. Además, reconoce que la forma gramatical de una oración puede ser diferente de la forma lógica. En su aspiración de un lenguaje perfecto, se tendría que las palabras en una proposición corresponderían una a una con los componentes del hecho correspondiente, con la excepción de términos tales como, o*, si … entonces, no,* etc. En un lenguaje así habría una identidad de estructura" (Camacho, 2001, Apuntes de clase).

Esta perspectiva está en concordancia con Wittgenstein con su idea de la teoría pictórica del lenguaje, independencia entre sí de las proposiciones atómicas, carácter tautológico de todas las proposiciones de la lógica y matemáticas puras. Pero según Camacho dicho enfoque está en desacuerdo con Wittgenstein en lo siguiente: el

"[…] sinsentido de hablar de la forma lógica que une las proposiciones verdaderas con los hechos. Incluso si en un lenguaje determinado L_x no podemos decir nada acerca de dicho lenguaje, nada nos impide emplear otro lenguaje L_2 para hablar

acerca del primer lenguaje. Aplicación del análisis no solo a objetos físicos, como en el *Tractatus, sino* también a personas. Según Russell una persona es una cierta serie de experiencias. El atomismo lógico de Russell se ubica dentro de la tradición empirista británica, mientras el de Wittgenstein se ubica más dentro de la tradición del a priori alemán. El de Russell es provisional (más tarde: mientras podemos conocer que muchas cosas son complejas, no podemos conocer que algo sea simple)" (Camacho, 2001, Apuntes de clase).

En **1924** Russell volvió a escribir sobre atomismo lógico y esta vez dijo que los constituyentes últimos del mundo son eventos, cada uno de los cuales se encuentra relacionado con un cierto número de otros eventos por una relación de co-presencia.

(d) La cuarta etapa (la tercera en los apuntes de Camacho) es la época posterior al atomismo (de 1921 a 1940 (Carvajal, 2010) o 1948 (Rodríguez, 1999). Según Camacho se trata de la **argumentación aplicada a ideas que se consideran equivocadas,** sobre todo a problemas sociales y políticos, aparecen textos como *The Practice and Theory of Bolshevism,* **1920**; *The Problema of China,* **1922**. Camacho describe este período como un humanismo liberal, un racionalismo libre de religión y de metafísica, se dedica a la causa de la libertad humana con oposición al totalitarismo. Se trata de un análisis crítico. Russell considera fundamentales tres libros: *The Analysis of Mind* (1921), *An Inquiry into Meaning and Truth* (1940) y *Human Knowledge, Its Scope and Limits* (1948).

Para Rodríguez, el año **1948** el método de análisis de Russell sufre otra inflexión, a partir de la teoría de la relatividad y los cuantos, del primero hace análisis de la causalidad; con el segundo, profundiza en lo que antes era simple e irreductible ahora es una construcción más. Hay una secuencia de lo que comenzó en *Análisis de la materia* (1927), a 1948 en el que define *acontecimiento.*

A partir de 1940 o 1948, Russell se dedica más a otros problemas, a los asuntos sociales y políticos. El atomismo lógico se ha transformado tanto que ya se ha diluido, llegando a afirmar que los datos de los sentidos no tienen justificación empírica para sostenerse. Sí conserva del realismo analítico la doctrina de las relaciones externas y el pluralismo, el que una verdad aislada puede ser completamente cierta, que el análisis no es falsación, cualquier proposición que no sea una tautología puede ser cierta en relación con hecho. Los hechos, en general, son independientes de la experiencia.

En todo este proceso, según Rodríguez, lo que cambia del método fue el tipo de entidades utilizadas como materia prima de las construcciones, y la relación por medio de la cual tales entidades cobran existencias como "simples": primero la intuición, después la familiarización, luego las sensaciones (que elimina al sujeto), por último, las percepciones. Al final se acentúa el holismo. Se mantiene del método: la idea de que filosofar consiste en dar definiciones y de que éstas deben formar una cadena única de lo (tomado como) simple a lo complejo (con los rasgos más arriba expuestos) permanecerán sin que, incluso, los matices holistas introducidos en las últimas obras (1999, 20). Además, de la idea ya mencionada de que el método ha de ser científico, el cual impulsa la investigación filosófica

Referencias:

Ayer, A. J. (1973/1984) El análisis filosófico. En *Los problemas centrales de la filosofía.* Madrid: Alianza, 57-81.

Camacho, Luis. (2001). La noción de análisisen Russell (Apuntes de clase). Curso Seminario de Filosofía Analítica. San José, C.R.. Escuela de Filosofía, Universidad de Costa Rica.

Carvajal, Álvaro (2010) *Ética y política en el pensamiento*

social de Bertrand Russell. San José, C.R.: Antanaclasis.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1991/2011) *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Rodríguez, Francisco (1999) Introducción. Russell y el análisis Filosófico, en Russell, *Análisis filosófico.* Barcelona. Paidós.

CORIS. Revista del Círculo de Cartago. Algunos datos históricos y estadísticos. I Parte



En el 2004, en un texto denominado *El Círculo de Cartago. Remembranzas,* (1) se decía que:

"En la primera época, el Círculo intentó llevar su mensaje a un auditorio mucho más amplio. Prueba de ello es que en su

organigrama fundacional aparece un “secretario de relaciones internacionales”. Pero también tuvieron en mente el contexto nacional. Por ello mantuvieron un programa radiofónico en la emisora católica, Radio Fides, aunque entiendo que por un tiempo relativamente corto.

Se sugirió, también, una publicación impresa, empero la tarea se tornó difícil y su realización debió esperar por “nuestro tiempo”, más de cuarenta años después de la fundación del Círculo. Tiene como título *Coris*, y aparece en versión impresa. Pero así como fue lenta su aparición lo es también su presente desarrollo, solamente lleva dos números en cinco años. Publica textos de los circulistas y de autores invitados. Su primer director es Mario Alfaro.” (2)

Pero esta situación ha cambiado radicalmene y desde ese entonces han aparecido 17 ediciones más con una periodicidad anual, aunque algunas veces aparecen dos números por año, en versión impresa y digital. Y pueden consultarse en la página web del Círculo de Cartago, circulodecartago.org.

La primera edición de *Coris* apareció en 1997 y la segunda en el 2002.

Su título más preciso es *Coris, Revista del Círculo de Cartago*, tal como lo muestra la carátula de la primera edición.

Algunos de estas ediciones tienen temáticas específicas, como es el caso de la # 3 y # 9, dedicadas a la discusión nacional sobre FIV, la tecnología reproductiva de la fertilización in vitro, antes y después de la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. O el caso de la edición 14, sobre el tema del maíz transgénico. Estas ediciones aparecieron en los años 2005, 2013 y 2017 respectivamente. La edición 18, del año pasado, también es de tema específico, la

obra artística de Alvaro Bracci. Pero ahora se le denomina número especial, para distinguirla de las ediciones regulares. Las restantes son abiertas a una variedad de tópicos según los oferentes y el comité editorial en su escogencia.

Una enumeración histórica de las 19 ediciones, se ofrece de inmediato en el siguiente cuadro I.

I- AÑO DE APARICIÓN DE LAS 19 EDICIONES:

Número	Año	Característica
#1	1997	Director Mario Alfaro
#2	2002	
#3	2005°	Tema: FIV
#4	2006#	
#5	2007#	
#6	2012#	
#7	2012	Editor: Gustavo Coronado
#8	2013	
#9	2013°	Tema: FIV. Después de la Sentencia
#10	2014	Director: Edgar Roy Ramírez
#11	2015	
#12	2016	Director: Álvaro Zamora
#13	2017	
#14	2017°	Tema: Maíz Transgénico
#15	2018	
#16	2019	
#17	2020	
#18	2020°	Tema: Alvaro Bracci
#19	2021	

Tres números digitales en colaboración con el Departamento

de Ciencias Sociales del ITCR. Siempre bajo la dirección de Mario Alfaro.

° Tema específico.

NOTAS

1) Coronado, Guillermo. 2005. **Revista de Filosofía de la U.C.R**. XLIII (# 108), 175-181. Para completar la información de la cita, agreguemos que según Roberto Castillo, circulista de la primera etapa, también se empleaba a Radio Hispana, la emisora de Cartago en ese tiempo.

2) El Círculo ha pasado por tres etapas y dos ubicaciones. La primera como **Círculo Alejandro Aguilar Machado**, en la ciudad de Cartago. La segunda, como **Círculo Mario Sancho** en la segunda mitad de los años sesenta y en la ciudad de San José. La Tercera, desde los setenta, de nuevo en Cartago, y con el nombre de **Círculo de Cartago**. Pero hay un nexo de continuidad a través de miembros e ideales.



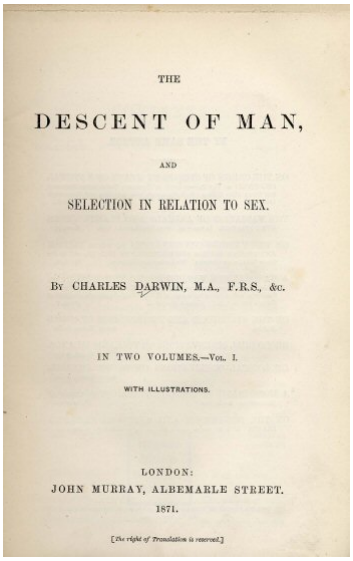
Coris #19



Coris 19#Descarga

Ciento cincuenta aniversario del Origen del hombre de Carlos Darwin (#)

*Guillermo Coronado



THE

DESCENT OF MAN,

AND

SELECTION IN RELATION TO SEX.

By CHARLES DARWIN, M.A., F.R.S., &c.

IN TWO VOLUMES.—Vol. I.

WITH ILLUSTRATIONS.

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET.
1871.

[The right of Translation is reserved.]

En este 24 de febrero del presente año, se cumplen 150 años de la aparición del libro de Carlos Darwin *El origen del hombre,* 1871.(1) Libro que completa la doctrina de Darwin sobre la evolución de las especies, no solamente con el tratamiento del ser humano, excluído de su obra fundamental de 1859, *El Origen de las Especies*, por razones estratégicas, sino porque le permite presentar y desarrollar otro mecanismo de la evolución, la evolución ligada al sexo.

En su *Autobiografía* (2), Darwin se refiere a *El origen del hombre*, *e*n los siguientes términos. *"El origen del hombre* se publicó en febrero de 1871. Cuando me convencí, en el año 1837 o 1838, de que las especies eran producciones naturales no pude evitar pensar que el hombre ha de estar sometido a la misma ley. Así pues, acumulé notas sobre el tema para mi propia satisfacción y, durante mucho tiempo, sin ninguna intención de publicarlas. Aunque en *El origen de las especies* no se trata la derivación de ninguna especie en particular, creí conveniente añadir, con el fin de que ninguna persona honrada me acusara de ocultar mis puntos de vista, que la obra en cuestión "tal vez arrojara algo de luz sobre el origen del hombre y su historia". Habría sido inútil y perjudicial para el éxito del libro alardear de mi convicción respecto a su origen sin aportar ninguna prueba". (***Auto***, 135).

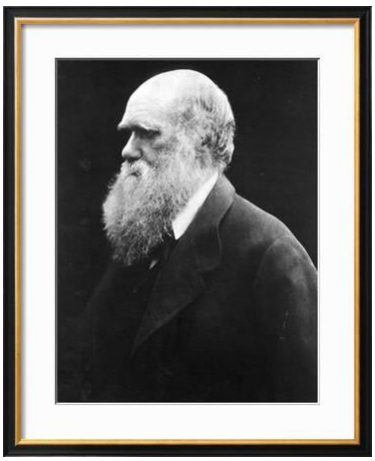
Darwin comenta a continuación, que al comprobar que muchos naturalistas aceptaban su teoría de la evolución de las especies, le pareció pertinente desarrollar sus notas y publicar una especie de tratado sobre el origen del hombre.

Y de manera más directa escribe que “Estaba, si cabe, más dispuesto a hacerlo porque aquello me daba la oportunidad de tratar ampliamente la selección sexual, una cuestión que siempre me ha interesado enormemente”. (ídem)

Y concluye su referencia al libro, anotando que le tomó tres años escribirlo, pero como de costumbre parte de ese tiempo se perdió por sus consabidos problemas de salud, y otra en labores de edición de obras previas y algunos textos menores. Y deja establecido que una segunda edición, “ampliamente corregida”, apareció en 1874.

Ahora bien, de manera muy interesante, pero no siempre seguida por los lectores de Darwin, se relaciona el *Origen del Hombre* con el librito publicado al año siguiente, en otoño, *La expresión de las emociones en los humanos y en los animales*. Se expresa así: “Yo tenía previsto dedicar solamente un capítulo a este tema en *El origen del hombre*, pero en cuanto reuní mis notas vi que requería de un libro aparte”. (ïdem)

Por cierto, muchas de esas notas provienen de sus observaciones respecto de sus hijos, el primero de los cuales nació en diciembre de 1839, los años en que madura su concepción de la evolución de las especies. Darwin mantuvo esa costumbre de registrar tales datos con toda su descendencia.



Charles Darwin c 1870

Para hacer referencia directa al *Origen del Hombre*, y mostrar el peso de la teoría de la herencia ligada al sexo, en relación a la evolución del hombre, demos una mirada a la tabla de contenidos del libro.

El *Origen del Hombre* se divide en tres partes, a saber, origen del hombre, selección sexual y selección sexual en relación al hombre y conclusión. La extensión de estas partes, según el índice de temas en la edición en español estipulada en la nota 1, tenemos que cada parte tiene 176, 272 y 56 páginas. Si unimos la primera con la tercera por su afinidad con el tema del hombre, se tiene que la diferencia con la segunda parte, la de la selección sexual es de 40 páginas de muy apretujada edición. Situación que ya había reconocido Darwin en sus páginas introductorias, cuando expresa que “Cuando apliqué esta idea al hombre, encontré indispensable tratar el tema completo en todo su detalle. En consecuencia, la segunda parte de la presente obra, que trata de la selección sexual, se ha extendido hasta un extremo excesivo, en comparación con la primera parte; pero no había manera de evitarlo”.

Aunque siempre queda flotando la posibilidad de que Darwin a pesar de todo no esté totalmente listo para lanzarse al campo de batalla mucho más amplio de la discusión por el ser humano, en que los diversos enfoques, entre ellos, religiosos, teológicos, filosóficos y culturales son mucho más abiertos que la ciencia con sus parámetros metodológicos de la

observación fáctica y la explicación racional. Pero ello se verá en las siguientes entregas de los diversos participantes en esta serie de columnas.

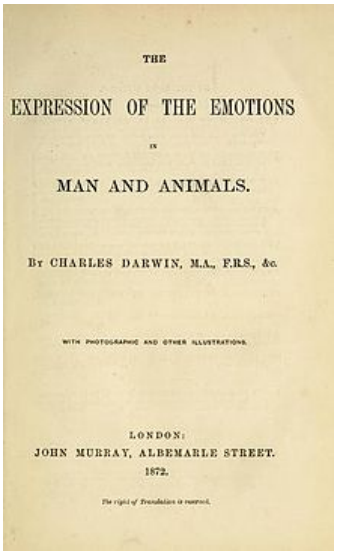
NOTAS

#) Con este texto se inicia una serie de perspectivas sobre Darwin y su libro el *Origen del hombre*, cuyos 150 años de publicación se cumplen el próximo 24 de febrero. En esta serie se contará con autores de diversas especialidades, tales como la biología, la historia y la filosofía de la ciencia, entre otras. El Círculo de Cartago se congratula por esta empresa colectiva.

1) Darwin, Carlos. 1989. *El origen del hombre y la selección en relación al sexo.*

Editorial EDAF. Madrid. Se cita como ***OH***.

2) Darwin, Charles. 2019. *Autobiografía.* Nordicalibros. Madrid. [Edición restaurada por Nora Barlow]. Se cita como ***Auto***.


THE

EXPRESSION OF THE EMOTIONS

IN

MAN AND ANIMALS.

By CHARLES DARWIN, M.A., F.R.S., &c.

WITH PHOTOGRAPHIC AND OTHER ILLUSTRATIONS.

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET.
1872.