Disquisiciones berlinesas*

(Segunda parte continuación)

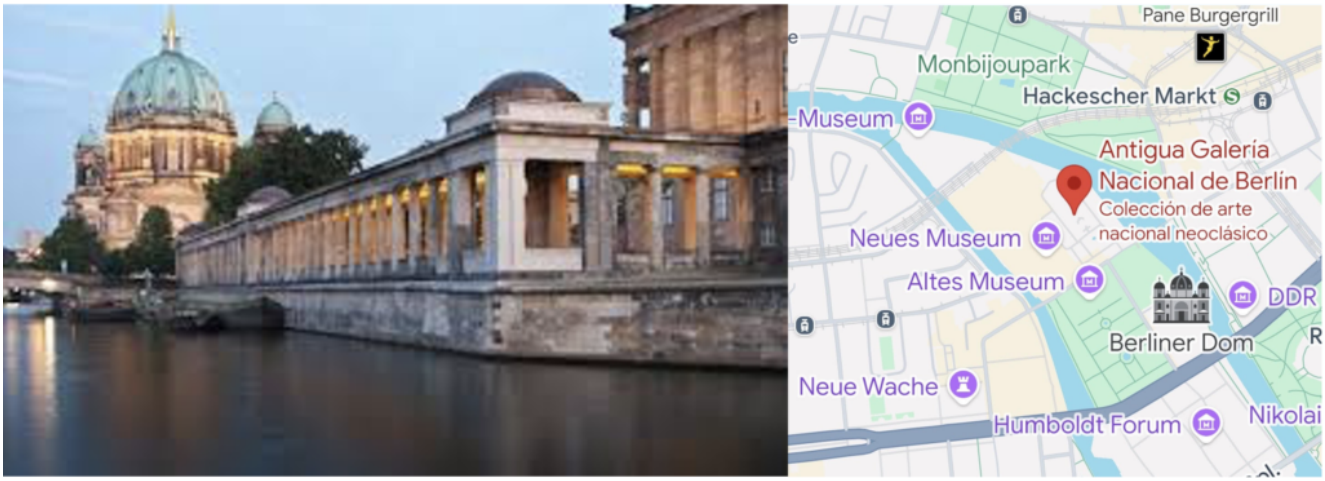
*Álvaro Zamora

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.

CoRis #24

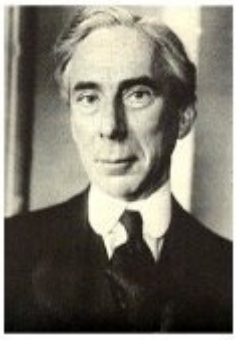
Separatas

Coris 24 webDescarga

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

Parte I

*Guillermo Coronado Céspedes



Bertrand Russell (1924)

I- Introducción

Aunque nuestro objeto de análisis es el texto de B. Russell (1) **ICARUS or the Future of Science**, publicado en1924, es necesario hacer referencia a un texto de J. B. S Haldane (2), del año anterior, 1923, a saber, **Daedalus or Science and the Future.** A partir de este momento se refieren como **Icarus** y **Daedalus** respectivamjente.

El **Icarus** de Russell, es un breve texto de 60 páginas, que fue una respuesta al libro de Haldane y fue publicado en abril de1924, con tres impresiones ese mismo año, en los meses de junio, octubre y diciembre en la ciudad de Nueva York por E.P. Dutton Company.

El **Daedalus** es, a su vez, el resultado de una conferencia dictada por Haldane en el Club Los Heréticos, un grupo intelectual de la Universidad de Cambridge, el 4 de febrero de 1923. Haldane ofrece en su libro una visión muy optimista de la ciencia, en especial de la biología, como factor para asegurar el mejoramiento de la vida de los seres humanos.

Russell, por el contrario, en su respuesta, no es tan optimista porque la ciencia puede mantenerse al servicio de las estructuras de poder, y por la condición humana misma en que la racionalidad está costreñida por las emociones y otras características, como el deseo de la dominación. Pero esto se verá más adelante con más detalle.

Icarus o el futuro de la ciencia.

En las primeras ocho páginas del ensayo (5 a 13), que emplea como una introducción, Russell deja claro su posición frente al libro de Haldane. Más precisamente, en la misma primera oración del libro, Russell establece que su referente es el **Dédalo** de Haldane, y que, aunque le gustaría estar de acuerdo con su optimismo respecto del papel de la ciencia y sus avances para propiciar la felicidad de la humanidad, su enfoque será opuesto a la tesis de Haldane. En efecto, dada su experiencia con estadistas y gobiernos, Bertrand Russell se siente escéptico frente al optimismo de Haldane, y más bien teme que la ciencia sea utilizada para promover el poder de los grupos dominantes en lugar de hacer posible la felicidad de todos los seres humanos.

En consecuencia, Russell va a proponer en el resto de

su libro algunos de los peligros inherentes al desarrollo de la ciencia mientras permanezcan las presentes instituciones políticas y económicas, y las mismas tendencias de la naturaleza humana. Pero antes, para guiar las consideraciones subsiguientes, nos propone una clasificación de las ciencias en tres grupos, la que es novedosa porque en ese entonces se dividían en solamente dos grupos. Y luego cierra esta breve introducción con una reiteración de su escepticismo respecto del optimismo de Haldane.

Las ciencias se agrupan en tres categorías, trascendiendo los esquemas de dos grupos hasta ese entonces. Estas categorías son las ciencias físicas, las ciencias biológicas y las ciencias antropológicas.

En el primer grupo por supuesto sobresalen la física y la química y cualesquiera otra ciencia que verse sobre las propiedades de la materia aparte de la vida.

En el tercero, las antropológicas son las que estudian al ser humano, por ejemplo, la fisiología y la psicología humanas, respecto de las cuales, Russell considera que no hay un línea divisoria claramente definida. Otras ciencias de este grupo son la antropología, la historia, la sociología y la economía. La más efectiva de las ciencias antropológicas ha sido la medicina en virtud de su impacto en los problemas de sanidad y salud pública. Recordar los casos de la malaria y la fiebre amarilla. También en el control de la natalidad. Obviamente todas estas ciencias antropológica tienen conexión con la biología, pero se distinguen de ella por sus métodos y sus datos, en especial en un tratamiento como el que va a plantear que es de corte sociológico.

En el segundo, las ciencias biológicas, Russell señala que el impacto de ellas hasta ahora ha sido muy pequeño. Apunta a repercusiones del darwinismo que han servido de apoyo a la libre competencia y al nacionalismo. El mendelismo podria haber revolucionado a la agricultura y

alguna teoría similar lo hará. La bacteriología podría permitirnos exterminar nuestros enemigos por medio de enfermedades. El estudio de la herencia puede convertir a la eugenesia en una ciencia exacta, y en consecuencia que seamos capaces de determinar a voluntad el sexo de nuestros niños. Ello nos llevaría a un exceso de varones alterando la estructura misma de la familia. En fin, declara Russell que no tratará las posibles consecuencias de la biología, no solo por su escazo conocimiento de la misma, sino porque Haldane en su libro del año anterior lo ha hecho admirablemente bien.

Russell cierra esta sección introductoria con unos planteamientos generales sobre la tesis general de Haldane ante la cual él es escéptico como ya se dijo antes. Nos ofrece "De entrada, una observación de carácter general. La ciencia ha aumentado el control del hombre sobre la naturaleza, de donde pudiera inferirse que ello se va a traducir en un aumento proporcional de bienestar y mejoras. Así sería, en efecto, si los hombres fueran seres racionales, pero el hecho es que todos son un manojo de instintos y pasiones. Cualquier especie animal situada en un entorno estable, si no se extingue, llega a adquirir un perfecto equilibrio entre sus pasiones y las condiciones circundantes de vida. Si súbitamente cambian las condiciones se altera ese equilibro. […] El súbito cambio que ha producido la ciencia ha alterado el equilibrio entre nuestros instintos y nuestras condiciones de vida, pero lo ha hecho en direcciones no suficientemente advertidas. La sobrealimentación no es un serio peligro, pero sí lo es la sobrelucha. Los instintos humanos de poder y rivalidad han de ser dominados, si es que el industrialismo quiere tener éxito, de modo similar a como se domina el apetito lobuno de los perros"

NOTAS

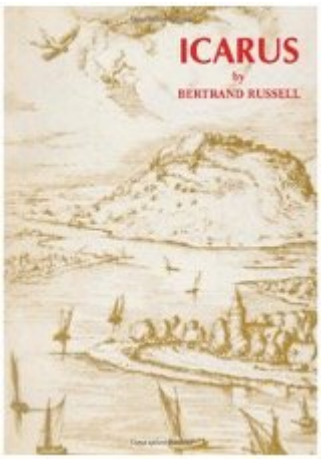
1- Bertrand Arthur William Russell, Nace el 18 mayo de 1872. Muere el 12 febrero de 1970. Matemático , lógico,

filósofo, literato y gran pacifista. Tercer Conde Russell desde 1931, dado el fallecimiento de su hermano mayor Franck Russell. Premio Nobel de Literatura en el año de 1950. Gran pacifista desde sus tiempos de juventud. Fue encarcelado y se le despojó de su cátedra en Cambridge. Después de la Segunda Guerra Mundial, encabezó la lucha contra las bombas atómicas y termonucleares. Reunión de Pugwash y el Tribunal de Estocolmo.

2- Haldane, John Burdon Sanderson. Nace el 5 de Noviembre de 1892, en Oxford, Inglaterra. Muere el 1 de diciembre de 1964, en la India. Genetista y biólogo evolucionista. Creador, junto con Ronald Fischer y Sewald Wright, de la genética de poblaciones. Esos planteamientos culminan en tres obras fundamentales, a saber, **The Genetical Theory of Natural Selection**, 1930, de Fischer; **Evolution in Mendelian Population**, 1931, de Wright, y finalmente, **The Causes of Evolution**, 1932, de J.B.S. Haldane.



J.B.S. Haldane



B Russell – Icarus



Haldane – Daedalus

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

*Guillermo Coronado



IV parte

IV- La Casa de Salomón. Reflexiones sobre su función y naturaleza

En primer lugar nos interesa considerar la declaración sobre la naturaleza y los fines de la **Casa de Salomón**. El Director lo expresa en forma muy concisa como la comprensión de las causas y los movimientos tras todas las cosas con la finalidad de ensanchar el imperio humano. La primera parte expresa un viejo deseo de la filosofía occidental, la búsqueda del principio o principios de todas las cosas. El establecimiento de las causas última tras los fenómenos. La unidad tras la multiplicidad. Pero lo segundo es profundamente novedoso porque a la tarea racional por excelencia se agrega el dominio humano de esa naturaleza para la obtención del bienestar de los seres humanos. Comprensión filosófico-científica íntimamente unida a la satisfacción de las necesidades humanas y por tanto a la búsqueda de la felicidad de los habitantes del Reino. Y ello logrado en virtud de esa nueva faceta del conocimiento, la comprensión dirigida a la acción que va más allá de la técnica. O como lo expresamos en la parte segunda de este trabajo, la tecnología. Nueva forma de legitimar un estado gracias a la realización de una sociedad en la que el conocimiento en sus varias formas plasman un sociedad justa y realizada.

Vale la pena considerar por un momento el que Francis Bacon está plasmando un viejo programa suyo de reforma intelectual que estaba detrás de su Gran Restauración, grandioso proyecto que no pudo completar como individuo dado que requería precisamente de una enorme esfuerzo colectivo e institucional. Como se ve en el accionar de la **Casa de Salomón** a través de sus varias maneras de generar y aplicar el nuevo tipo de conocimiento. (1)

Ahora bien, la razón primaria para este nuevo enfoque fue su total desencanto con la forma en que se desarrollaban los tradicionales enfoques intelectuales de corte aristotélico-escolásticos de su época y que él tuvo que soportar en su formación universitaria. En su etapa como estudiante, Bacon se percató de la naturaleza estéril de un conocimiento que se

agotaba en repetirse en sus estructuras racionales sin relacionarse con fuerza con la experiencia, con los hechos que constituyen la experiencia que nos conecta con el mundo. Con una lógica deductiva a partir de premisas generales que se transformaban en otras premisas generales. Nunca conectando con el hecho particular.

Superar esta situación era el ideal de la *Gran Restauración*, y se debe recordar, que su segunda parte, que Bacon si completó, es el *Novum Organum*, aparecida en 1620, una lógica inductiva que le proporcionó un gran renombre en la historia del pensamiento. Esta lógica de nuevo cuño, va de lo particular a lo general. De manera muy significativa en dicha obra aparece la famosa expresión que "el conocimiento es poder", pero que "solo domina a la naturaleza aquél que la obedece". Y ello como parte de ese intento de renovar la comprensión de la naturaleza reuniendo lo general con lo particular, lo teórico con lo práctico. Lo abstracto con lo empírico.

Y toda la estructura y funcionamiento de la **Casa de Salomón** está dedicada a la generación de este nuevo tipo de conocimiento y su puesta al servicio de la sociedad, de la Humanidad de la cual es un reflejo el estado de la población en la isla de Bensalem.

En segundo lugar, y haciendo referencia a los cuadros de los miembros del **Colegio de los Seis Días**, nos interesa aclarar que las funciones de los Mercaderes de la Luz, el grupo más numeroso con doce miembros, no es simplemente un apropiarse de los conocimientos de otras sociedades o civilizaciones, como el carácter secreto de sus misiones podría insinuarlo. Los viajes y las actividades secretas de los Mercaderes de la Luz se entienden así para mantener la seguridad del aislamiento del reino. Y el objetivo no es un simple contrabando de libros, invenciones, etc., sino el insumo para un posterior aprovechamiento y ensanchamiento de esos campos de saber científico-técnicos como el resultado de su consideración por los ocho grupos restantes en que se dividen los 24 miembros

restantes del conjunto de miembros titulares de la **Casa de Salomón**. Y también de su incorporación al trabajo de los centros de investigación que la institución mantiene como eje fundamental de su actividad de generación de conocimiento. Al final, el *Consejo Superior*, conformado por la totalidad de los hermanos o miembros, es el que decide qué desarrollos teóricos o artesanales se hacen del conocimiento general. Y lo que es muy significativo, cuáles se mantienen en reserva, reserva que puede alcanzar al estado mismo en circunstancias especiales. Esto último es muy importante puesto que puede haber conocimientos que puedan resultar en usos perjudiciales para el bienestar de los habitantes del reino. Y aunque la utopía de la *Nueva Atlántida* supone un estado que está a cargo del financiamiento de la investigación en ciencia y técnica para el beneficio de los habitantes, la naturaleza de la **Casa de Salomón** en su estructura y función debe prevenir tales situaciones.

Finalmente, es importante recalcar el carácter colectivo de la producción del conocimiento en el contexto de la **Casa de Salomón**. El rasgo esencial y novedoso es que no es el resultado del quehacer de individuos solitarios, aislados, sino de individuos que forman colectivos de diversas dimensiones en dicho proceso de generación de conocimiento en cualesquiera de sus etapas. Grupos de individuos que obtienen información en el mundo exterior al reino en la isla de Bensalem y que luego se analiza, sistematiza y aumenta por los miembros de la Casa en sus grupos de acción, como se planteó en la sección previa de este texto, y que también se pone a prueba, a modificación o expansión en los múltiples centros de investigación técnico científica también señalados en esa misma sección anterior.

En fin, que el trabajo es fundamentalmente colectivo, interpersonal y obviamente no solamente por los 36 individuos principales de la Casa, sino por muchos más, cientos podemos suponer que trabajan en las instancias de investigación

creadas en ámbitos naturales o citadinos en búsqueda de la innovación técnico-científica-tecnológica, no solo en un momento dado del tiempo, sino en el proceso de formación y renovación de dichos centros de investigación, los ayudantes y "novicios" que también aseguran el futuro de dicho quehacer y de la siempre presente función de la **Casa de Salomón.**

Cierto es que en el cuarto nivel de la estructura del **Colegio de los seis días de la Creación**, hay dos tipos de Galerías consagradas a la difusión de los resultados que benefician a la sociedad. Una dedicada a la exposición de las maquetas o modelos de las invenciones y otra consagrada a exaltar la memoria de esos grandes inventores. Y Por supuesto, tales inventores en sus estatuas correspondientes son individuos, pero podemos suponer que ello es así para que el mensaje llegue más fácilmente a las mentes de las gentes del pueblo del reinado. Y lo mismo podemos suponer respecto a los nombres que se asocian con los modelos o maquetan que muestran las grandes invenciones.

Y un efecto visible en nuestros tiempos son los imponentes museos de Técnica, Ciencia y Tecnología que reciben a grandes cantidades de personas en muchas de las ciudades de nuestros tiempos.

Por último, un reconocimiento del impacto del pensamiento de Francis Bacon y su *Nueva Atlántida*fue el desarrollo de las Sociedades Científicas a partir del siglo XVII. Y un ejemplo significativo es la Real Sociedad de Londres para el avance de la Ciencia Natural, o Royal Society.

Notas

1) Farrington, en su obra antes citada, Francis Bacon. Filósofo de la Revolución Industrial, se expresa así sobre este tema. "La historia de Francis Bacon, …, es la de una vida consagrada a una gran idea… Consiste simplemente en que el conocimiento debería dar su fruto en obras, que la ciencia

debería ser aplicable a la industria, que los hombres deberían tomar como un deber sagrado el organizarse con vistas a mejorar y transformar las condiciones de vida.” (13)

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.

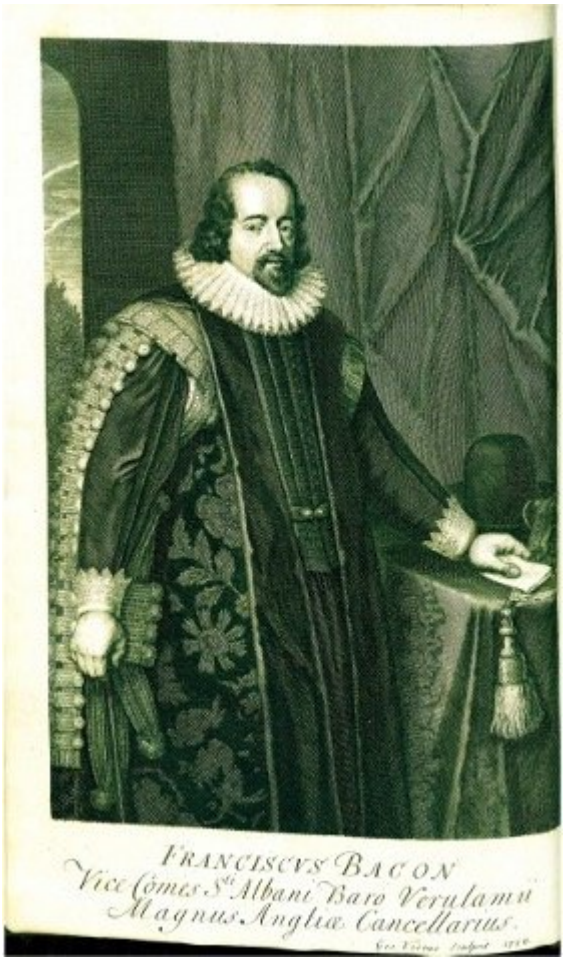
Nota.

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.

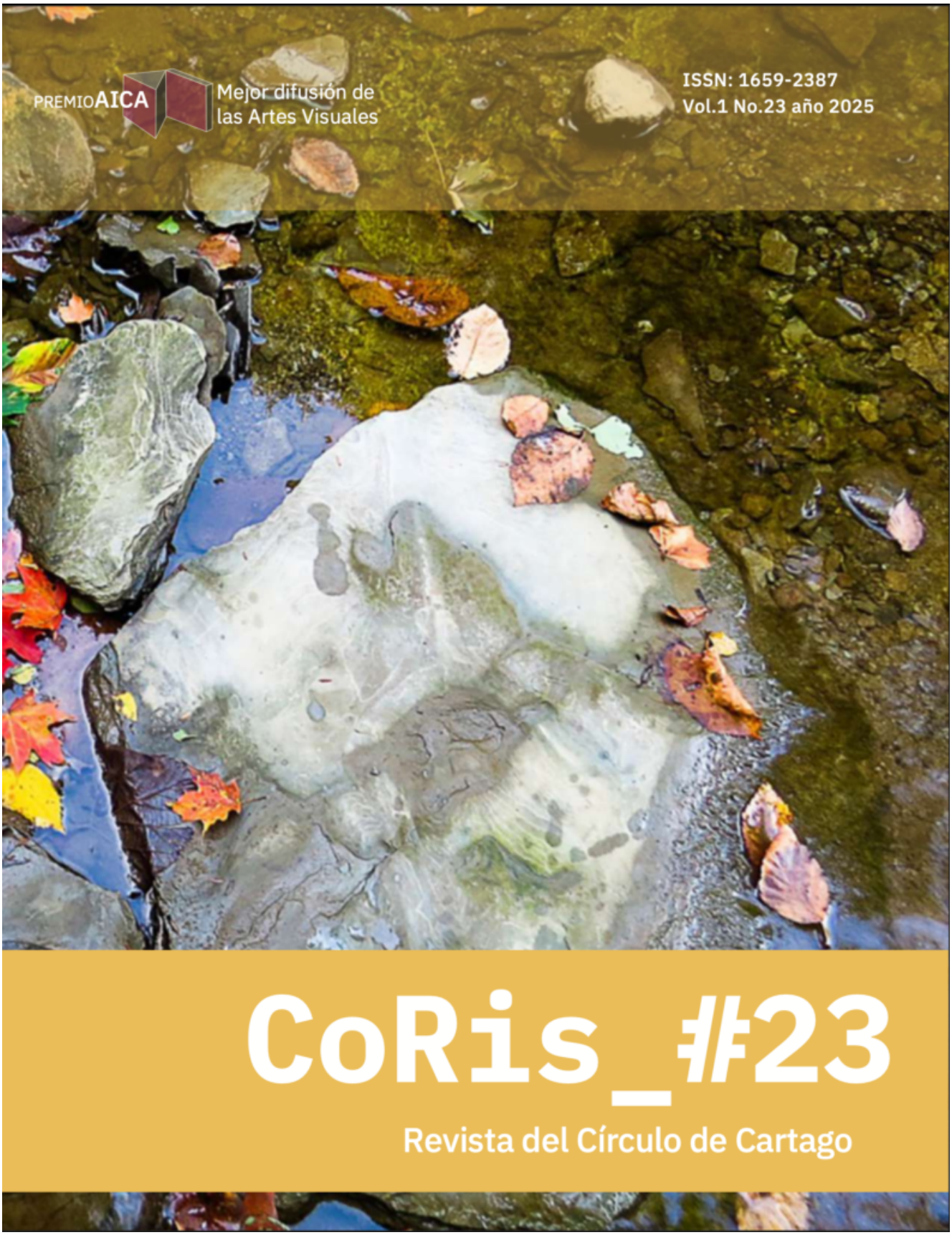
La tecnología es, dada su estructura misma, una forma de dominio de la naturaleza en que la dimensión temporal del futuro es esencial. Está volcada hacia el futuro para plasmar en él los resultado buscados desde el principio. Así, va más allá de la simple capacidad predictiva de la ciencia, para convertirse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

Coris #23



CoRis23_F_compressed-2Descarga

¿Está ganando Leibniz la batalla en Inteligencia Artificial?

*Celso Vargas Elizondo

Escuela de Ciencias Sociales

Email: celvargas@itcr.ac.cr

https://orcid.org/0000-0002-1701-6186

Bajo el título de esta perspectiva, la mitad en serio y la otra mitad en broma, se pretende explorar, brevemente, algunos aspectos de la contribución, la persona y hasta donde entiendo, el estilo de Leibniz, y que podemos rastrear en algunos desarrollos de la IA, especialmente, en el últimos chatbots, del tipo LLAMA, ChatGPT y DeepSeek.

1. **El cálculo binario**. Desde que Konrad Zuse creará sus primeras computadoras mecánicas binarias en los años 1936 y siguientes, el uso del sistema de codificación binario para indicar conectado o no conectado (pico de paso de electricidad y no pico) y para codificar los distintos símbolos del código ASCII, se convertido en el modelo estándar para el diseño, construcción y desarrollo de computadores y de microchips que son actualmente utilizados en distintas aplicaciones de la IA. Leibniz fue uno de los primeros, sino el primero, en desarrollar el sistema aritmético binario. En la colección de Lloyd Strickland and Harry Lewis (2022), titulada: “Leibniz on Binary. The Invention of Computer Arithmetic” (The MIT Press), se reúnen los principales

escritos de Leibniz sobre este tema. Leibniz no solo ejemplifica como convertir cualquier número natural en su correspondiente número binario, sino que también proporciona de manera completa las reglas ("Ley Combinatoria formal", como la llama Leibniz) que podemos utilizar para llevar a cabo este proceso. En este aspecto, Leibniz es un relevante filósofo que deberíamos considerar como pionero (aunque sus trabajos se conocieron posterior a la publicación Boole) de este importante campo de la ciencia y tecnología.

2. **La Characteristica Universalis**. Uno de los sueños leinibzianos fue la construcción de un cálculo universal que permitiera representar, deducir e inventar nuevos símbolos, signos y conocimientos. Realmente lleva razón Eberhard Knobloch, que en el resumen de su trabajo "Leibniz between ars characteristica and ars inveniendi: Unknown news about Cajori's 'master-builder of mathematical notations" (s.f.) indica que realmente se trata de tres cálculos o artes: "… el ars característica esto es el arte de inventar caracteres y signos; el ars combinatoria que es el arte de la combinación; el ars inveniendi que es el arte de la invención de nuevos teoremas, nuevos resultados, nuevos métodos. Estas artes están fuertemente correlacionadas unas con las otras".

Los extraordinarios desarrollos en IA que hemos visto en los últimos años, especialmente a partir del 2023 nos acercan cada vez más a ese sueño leibniziano. Chats como ChatGPT y DeepSeek, entre otros, no sólo proporcionan demostraciones detalles de ecuaciones y teoremas, sino que están en capacidad de proponer nuevos teoremas y proporcionar demostraciones a los mismos. GEMINI en particular asume roles importantes como el de docente en la demostración paso a paso expresiones algebraicas, para mencionar un ejemplo.

3. **El proyecto de enciclopedia o ciencia universal**. Este

proyecto leibniziano está directamente relacionado con el anterior y tiene dos aspectos relevantes para esta perspectiva: a) Leibniz como el último gran pensador que estaba enterado y mostraba un importante dominio de todos los temas relevantes de su tiempo; b) su propuesta de promover la fundación de sociedades científicas. Tal y como señalan Oscar Esquisabel y Manuel Sánchez-Rodríguez (2023) en el estudio introductorio al Volumen 3, Ciencia General y Enciclopedia, publicada por la Editorial Comares, España:

"Este ideal de la función de la ciencia como un camino cierto hacia la promoción del bien común por medio del incremento de las luces es ostensible, ante todo, en el proyecto leibniziano de la enciclopedia, que Leibniz concibe claramente como una empresa colectiva e institucional, para lo cual se requiere de acciones coordinadas del poder público y del mundo erudito. Por esa razón, la realización del programa de la enciclopedia es inseparable del programa científico institucional y político de fundación de academias, o como él mismo las denominaba, de sociedades de ciencias y artes. La Sociedad no es tanto un complemento de la enciclopedia, sino la articulación institucional efectiva de este mismo proyecto, por la cual puede llegar a su realización y aplicación práctica (p. xv).

En nuestra atrevida comparación, podemos ver elementos de cada uno de estos aspectos en dos arquitecturas utilizadas en este momento en IA: La arquitectura que podríamos denominar de mono-estructura y la arquitectura de mezcla de expertos. En la primera, las dos propiedades fundamentales de los modelos fundacionales, a veces llamados, Large Language Models (LLMs), homogenización y emergencia son utilizados para entrenar y para responder preguntas que se hagan, por ejemplo, al ChatGPT. En el proceso de entrenamiento alrededor de 175 mil millones de parámetros son ajustadas en sus valores de manera que esté pronto a responder. Ajustes menores posteriores se realizan para hacer que el sistema se adecúe a las necesidades

del usuario. En el caso de la arquitectura de mezcla de expertos, el proceso de entrenamiento se lleva a cabo por módulos (expertos) garantizando la integración del sistema. De esta manera, tenemos tantos módulos expertos (en matemática, química, física, biología, etc.) como sea necesario, y solamente los dominios relevantes son activados en el proceso de consulta. DeepSeek funciona de esta manera y, lo que es interesante es que el sistema complejo contiene más de 780 mil millones de valores (parámetros) involucrados, más de 4 veces que los parámetros de ChatGPT

En este sentido, en nuestra comparación, el modelo de la enciclopedia en IA es un sistema que involucra todo el sistema de IA cuando es corrido. Es como el Leibniz enciclopédico que responde por el mismo todas las preguntas que se le haga. Por otro lado, el modelo mezcla de expertos solamente activa aquel módulo o módulos que están involucrados en la consulta de un programa. Es como su hubiera un panel de expertos (sociedad científica) que responden a las preguntas que se planteen según su especialidad. Pero contrario a lo que sucede en las sociedades científicas, el pago que se hace a los expertos depende solo de las consultas que se le haga, mientras que el experto enciclopédico requiere muchos recursos para hacer su trabajo. La cantidad y calidad de microchips, y el consumo eléctrico asociado es mucho mayor en un experto enciclopédico que en un panel de expertos. Esta es una de las grandes ventajas de DeepSeek sobre ChatGPT, por ejemplo.

De esta manera, una de las consecuencias de este aspecto es que Leibniz como experto universal está en desventaja cuando lo comparamos con el desempeño de una sociedad científica, y está en desventaja en el sentido de requiere mucha memoria, capacidad de procesamiento y energía para funcionar adecuadamente. Desventaja que no encontramos en el enfoque de mezcla de expertos.