



# OPÚSCULO FILOSÓFICO

Año XIV | N°34, 2021

---

El arte público del espacio político.

**FÉLIX DUQUE**

---

La unidad del saber y la diversidad temática del corpus Aristotélico.

*La Poética.*

**MARÍA ANTONIA  
LABRADA**

---

Zenón de Elea como protosofista. Una revisión al testimonio platónico Zenón, Parménides, Platón, Aristóteles, Protosofista.

**ROBERTO  
RIVADENEYRA**

---

Goethe: naturaleza y arquitectura.

**CRISTINA L. ARRANZ**

---

La educación como atención y llamada: una aproximación filosófica.

**VIRGINIA ASPE**



PUBLICACIÓN DEL CENTRO  
DE ESTUDIOS DE FILOSOFÍA CLÁSICA  
*Facultad de Filosofía y Letras* Universidad de Cuyo

---

MENDOZA - ARGENTINA  
ISSN EN LÍNEA 2422-8125

ἄννόν ἔστι πᾶσι τὸ φρονέειν.

**Común es a todos el pensar.**

*Heráclito, Frag, 113*

# OPÚSCULO FILOSÓFICO

FÉLIX DUQUE

MARÍA ANTONIA LABRADA

ROBERTO RIVADENEYRA

CRISTINA L. ARRANZ

VIRGINIA ASPE



Año XIV | N°34, 2021  
MENDOZA - ARGENTINA

PUBLICACIÓN DEL CENTRO  
DE ESTUDIOS DE FILOSOFÍA CLÁSICA  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
Universidad de Cuyo

OPÚSCULO FILOSÓFICO es una publicación periódica, de frecuencia semestral con trabajos de investigación expuestos en el Centro de Estudios de Filosofía Clásica.

Esta publicación es gracias a un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo.

Opúsculo Filosófico se encuentra indexada en: LATINDEX (nivel I)  
Biblioteca Digital uncuyo SID [www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)

© 2021

ISSN 1852-0596

ISSN en línea 2422-8125

Centro de Estudios de Filosofía Clásica  
Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo  
Centro Universitario

Dirección postal:

Ciudad Universitaria

Parque General San Martín s/n

C.C. 345

C.P. 5500 Mendoza - Argentina

Tel.: 0261 - 413 5004 interno 2248

Fax: 0261 - 438 0457

E-mail: [opusculofilosofico@gmail.com](mailto:opusculofilosofico@gmail.com)

Revista publicada en el repositorio institucional de la UNCuyo

Dirección digital: <http://bdigital.uncu.edu.ar/6573>

Web del organismo productor: [www.ceficuncuyo.com.ar](http://www.ceficuncuyo.com.ar)

# Equipo editorial

## Consejo de redacción

### **DIRECTORA**

Dra. Mirtha S. RODRÍGUEZ,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

### **SECRETARIAS DE REDACCIÓN**

Dra. Cristina ARRANZ,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Prof. Claudia ZORRILLA,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

### **COORDINADORA EDITORIAL**

Dra. Ana Inés PASSERINI,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

### **SECRETARIOS TÉCNICOS**

Prof. Mateo Anton WOZNY,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Cristian BENAVIDES,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Prof. Pablo Martín MEIER,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

## **CONSEJO EDITORIAL**

Dr. Gustavo Cataldo SANGUINETTI,  
Universidad Andrés Bello, Chile.

Dr. Enrique CORTI, Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET,  
Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Dr. Jorge Martínez BARRERA,  
Universidad Católica de San Pablo, Arequipa, Perú

Dr. Oscar SANTILLI,  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dra. Virginia Aspe ARMELLA,  
Universidad Panamericana, México

Dr. Francisco GARCÍA BAZÁN, Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET,  
Argentina.

Dr. Carlos Ignacio MASSINI CORREAS, Consejo  
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,  
CONICET, Universidad de Mendoza, Argentina.

Dr. Joaquín GARCÍA HUIDOBRO,  
Universidad de los Andes, Chile.

Dr. Félix DUQUE, Universidad de Valencia,  
Universidad Autónoma de Madrid, España.

Dr. Mauricio BEUCHOT,  
Universidad Autónoma de México, México.

Dr. Roberto J. WALTON, Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET,  
Universidad de Buenos Aires, Argentina.

# Editorial team

## Board

### **DIRECTOR**

Dr. Mirtha S. RODRÍGUEZ, National University of Cuyo, Argentina

### **EDITORIAL SECRETARIES**

Dr. Cristina ARRANZ, National University of Cuyo, Argentina

Prof. Claudia ZORRILLA, National University of Cuyo, Argentina

### **EDITORIAL COORDINATOR**

Dr. Ana Inés PASSERINI. National University of Cuyo, Argentina

### **TECHNICAL SECRETARIES**

Prof. Mateo Anton WOZNY, National University of Cuyo, Argentina

Dr. Cristian BENAVIDES, National University of Cuyo, Argentina

Prof. Pablo MARTÍN MEIER, National University of Cuyo, Argentina

## **EDITORIAL BOARD**

Dr. Gustavo CATALDO SANGUINETTI, Andrés Bello University, Chile.

Dr. Enrique CORTI, National Council for Scientific and Technical Research, CONICET, National University of San Martín, Argentina

Dr. Jorge MARTÍNEZ BARRERA, Catholic University of San Pablo, Arequipa, Peru

Dr. Oscar SANTILLI, National University of Cuyo, Argentina

Dr. Virginia ASPE ARMELLA, Panamerican University, Mexico

Dr. Francisco GARCÍA BAZÁN, National Council for Scientific and Technical Research, CONICET, Argentina.

Dr. Carlos Ignacio MASSINI CORREAS, National Council for Scientific and Technical Research, CONICET, University of Mendoza, Argentina.

Dr. Joaquín GARCÍA HUIDOBRO, University of the Andes, Chile.

Dr. Félix DUQUE, University of Valencia, Autonomous University of Madrid, Spain.

Dr. Mauricio BEUCHOT, Autonomous University of Mexico, Mexico.

Dr. Roberto J. WALTON, National Council for Scientific and Technical Research, CONICET, University of Buenos Aires, Argentina.

- 
- 12** El arte público  
del espacio político  
**FÉLIX DUQUE**
- 
- 38** La unidad del saber y la diversidad  
temática del *corpus aristotélico*:  
la *poética*  
**MARÍA ANTONIA LABRADA**
- 
- 52** Zenón de Elea como protosofista.  
**ROBERTO RIVADENEYRA**
- 
- 65** Goethe: naturaleza y arquitectura  
**CRISTINA L. ARRANZ**
- 
- 84** La Educación como *atención* y *llamada*:  
una aproximación filosófica.  
**VIRGINIA ASPE**
- 
- 107** Guía para la publicación de artículos
- 
- 114** Código ético
- 
- 120** Guide for publishing articles
- 
- 127** Code of ethics

# El arte público del espacio político

**FÉLIX DUQUE**

Universidad Autónoma de Madrid

*felixduque@telefonica.net*

**Resumen** En el presente trabajo se procura, a modo de ensayo, una aproximación a la definición de **arte** como intervención técnica en el entorno, por la que se saca a la luz la condición última de posibilidad de las cosas, el carácter indisponible de la realidad. Dicho carácter deja entonces de ser ya “cosa” para ser “manera”, pues se trata de un modo de darse que transparece en la obra tan solo al hundirse y mientras se hunde en ella. Esa “manera” es denominada metafóricamente “tierra” y es lo que calladamente da lugar a la comparecencia de lo inconmensurable.

**Palabras Clave** **Arte, Tierra, Obra artística, Público, Político.**

*Title* *The Public Art of Political Space*

**Abstract** *In the present work, as an essay, an approach to the definition of art as a technical intervention in the environment is sought, through which the ultimate condition of possibility of things, the unavailable nature of reality, is brought to light. Said character then ceases to be a “thing” to be a “manner”, since it is a way of giving oneself that appears in the work only when it sinks and while it sinks into it. That “way” is metaphorically called “earth” and is what quietly gives rise to the appearance of the immeasurable.*

**Keywords** *Art, Land, Artistic work, Public, Political*

### *A las vueltas con el arte*

Nada más escurridizo que la definición del arte. Ni siquiera cabe arriarse aquí a la donosa *boutade* de Sir Arthur Eddington respecto de la pareja definición de la Física como “aquello que hacen los físicos”. Pues en este último caso se presupone, con razón, un cierto consenso entre la comunidad científica y una convivencia más o menos pacífica entre sus miembros, mientras que, en el “mundo del arte”, casi todo artista que se precie (y todos se precian y se aprecian muchísimo) se distingue —a veces casi exclusivamente— *via negationis*, o sea: por negar que ninguno de sus colegas sea aquello que él es, y que él encarne por antonomasia: *artista*.

Más cerca de la realidad (al menos, de la del “mercado del arte”) estaría el decir que arte es aquello que comisarios, *curatores* y críticos de arte, deciden *manu militari* que lo sea (es como si dijéramos que “Física” es aquello que se expone en una de las secciones de los museos

de Ciencias Naturales). Con mucho menor poder de decisión (y nunca mejor dicho), algunos profesores de Bellas Artes o de Estética nos darán ejemplos de obras artísticas como definición del arte, repitiendo así — quizá *sans le savoir*— el *hysteron proteron* de aquel sofista que, preguntado por Sócrates sobre la esencia de la belleza, le ponía como *ejemplo* una muchacha tracia con el cántaro apoyado en la cadera.

En vista de tan poco halagüeña situación, quizá no sea del todo descabellado permitir la entrada en este coto de caza (tan estrambótico, que no solo se duda de la identidad de los cazadores, sino también de la del terreno, y hasta de lo allí cazado) a un francotirador, o mejor —y menos agresivamente— a un curioso mirón filosófico como yo (antes de lo del suelo y la bolsa, gente así era llamada “especulativa”, o sea: “que mira desde arriba, en general”); por demás, un *curioso impertinente*, ya que no pertenezco a ninguno de esos ilustres grupos. Reconozco desde luego que la necesaria y tautológica imparcialidad de quien no es *parte* no tiene por qué ser garantía de lo ajustado del juicio. Pero en fin, escudándome de nuevo en Sócrates, mi laico patrón, que gustaba de zascandilear y fastidiar, metiéndose en donde no lo llamaban (aunque esperando no acabar como él), yo voy a ofrecer *a la buona* un ensayo de definición que, por otra parte, ha sido desarrollada *in extenso* (quizá con demasiado regusto metafísico y un sí es no es de misticismo) en otro lugar<sup>1</sup>.

Tengo para mí —y abrigo la esperanza de que algunos otros acaben teniéndolo también para ellos— que el arte (*todo* arte y toda manifestación suya) es una intervención *técnica* en el entorno, pero con intención diametralmente *inversa* a la propia de la funcionalidad y finalidad de la técnica (consistente como se sabe en poner el mundo al servicio de los hombres, organizados grupalmente); de modo que no solo no se limita a dejar las cosas “como estaban” antes de la agresión técnica (si es que, *per impossibile*, se pudiera llegar a un grado cero de la técnica, digamos: a una naturaleza virginal, horra de la mano del *homo faber*). Sino que ahonda de tal manera en las cosas (*sensu lato*: incluyendo también y sobre todo a los asuntos humanos, las “cosas de la vida”), que saca a la

---

1 Duque, F. (2001) Arte público y espacio político. Akal.

luz *la condición última de su posibilidad*, a saber: el carácter indisponible, opaco y retráctil de la realidad (o del *ser*, como gustéis). Un carácter que, a su vez, no puede ser ya “cosa”, sino pura *manera*: un modo de darse que *transparece* tan solo al hundirse —y mientras se hunde— en la obra. Llamo a esa “manera”: *tierra*. Obviamente, se trata de una metáfora; y más: de la *matriz* de toda metaforicidad (ya que “metáfora” significa justamente “desplazar”, “poner algo fuera de su sitio” para “descargarse” en otro y, así, colorearlo e impregnarlo de su antiguo sabor).

Así las cosas, toda obra de arte (no necesariamente “cósica”: también entrarían aquí el poema, la *performance* y la instalación) consiste en una contradicción viva, hecha a sabiendas. Se trata de tomar y de dar sabiamente una serie de medidas para que, a su través, *comparezca* lo inconmensurable; de hacer que salga a la superficie (y por tanto, de forma limitada y bien compuesta) el hondón ilimitado e indisponible, de permitir que aparezca en medio de los hombres aquello que, sin esa prudente disposición y hechura, solo se “mostraría” (a la contra, por las resultas) como el negro horror del acaso, eso que los antiguos llamaban *moira* y *heimarméne*: el destino ciego.

### *Que todo arte es de “tierra” y ninguno de “la” tierra o del país*

Armado (por precariamente que sea) con ese ensayo de definición, sí puedo ofrecer ahora algunos ejemplos de arte... y de tierra. “Arte” no es sostener un arquitrabe con dos columnas a sus extremos, como entrada de una vivienda; “tierra” no es un roquedo de mármol en el Pentélico: pero sí es *arte de tierra* el Partenón, con su peristilo absolutamente “inútil” y los tambores acanalados de sus columnas, en los cuales se palpa la opacidad y se ve la oscuridad del repliegue de tierra (según mi definición, todo arte produce, o sea: saca a la luz y a la vez proviene de tierra; el *land art* es solo una de sus maneras: quizá la más franca y, por ello, más ingenua). No hay arte en una espátula de jardinero, por bella que sea su forma y hermosas las flores que su manejo facilita. Pero sí lo hay en la gigantesca espátula de Claes Oldenburg, clavada en tierra (aquí, lo literal

y lo metafórico se identifican) a la entrada de la Fundación Serralbes, de Oporto, de tal manera que oculta la vista panorámica del jardín y del palacete del fondo, a la vez que deja “en entredicho” los arrayanes que enfilan los lados del paseo.

No tiene mucho arte, en fin, el confesar que uno se encuentra solo: desnudar tan triste estado de ánimo puede suscitar a lo mejor compasión y a lo peor desprecio, pero difícilmente admiración artística, y hasta estupor... salvo que sea Hölderlin el que, en bien medidos versos (en homenaje “telúrico” a los *pies* de la poesía griega), deje que resuenen silencios pausados, pautados por el ritmo que sabe a tierra y da palabra, medida y luz a la hosca retracción:

(...) Indessen dünket mir öfters  
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,  
 So zu harren und was zu tun indes und zu sagen,  
 Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?  
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,  
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.<sup>2</sup>

Naturalmente, de todo lo anterior no cabe deducir que una obra no se halle *además* cargada, revestida de otros significados, hasta el punto de que su calidad artística pueda pasar inadvertida bajo esa carga, o incluso que se confunda tal añadido adventicio con lo “verdaderamente artístico”. Justamente el último ejemplo pone de relieve hasta qué punto están cargadas muchas manifestaciones artísticas del temblor de lo sagrado (como sagrados son en Hölderlin los poetas —equiparados con los sacerdotes de los misterios dionisiacos— y sagrada es la noche de nuestro mundo, aunque su tiempo sea el de la indigencia), siendo por ello aprovechadas para el culto religioso, sirviendo también para *espaciar*, para

---

<sup>2</sup> *Brot und Wein (Pan y vino)*, estr. 7<sup>a</sup>, vv. 119-124. (...) Mientras tanto, a menudo se me figura / que es mejor dormir a cómo estar así, sin compañeros, / cómo aguardar así, sin saber qué hacer en tanto y qué decir /, ¿y para qué poetas en tiempo indigente? / Pero ellos son, dices, como santos sacerdotes del dios del vino, / que iban de tierra en tierra en la noche sagrada.

recortar y articular espacios (como en el caso del templo acropolitano respecto de la ciudad o de la espátula respecto del jardín), o empleados como *símbolos* del poder político, etc. Y al contrario —como sucede ante todo en el arte actual—: la puesta desnuda de relieve de la resistencia “térrea”, renunciando austeramente a todo revestimiento de *servicialidad* (sea religiosa, política o de mera utilitariedad “democrática”), y renegando incluso de toda *belleza* (en cuanto sentida complacencia en la mesurada adecuación de la hechura de las cosas del mundo a mis órganos sensoriales y sus apetencias), ha de suscitar en la mayoría de los espectadores de tales “obras” un inmediato y vigoroso sentimiento de repulsa, como si estuvieran ante una broma, un *clin d’oeil* en el mejor caso, y una ofensa de mal gusto en el peor.

¿Por qué ha de ser arte —se pregunta indignado el “consumidor” actual— la *Fontaine de vie* de Duchamp o la *Merde d’artiste* de Manzoni? ¿A dónde vamos a parar? Yo le contestaría: con el arte, vamos a parar a aquello de donde venimos, y que normalmente queda a nuestras espaldas —pues somos nosotros mismos los que hacemos, conscientemente o no, todo lo posible para que así quede—, bajo nuestros pies o sobre nuestras cabezas: aquello cuyo control es imposible, sin tener no obstante otra noticia de ello que su *comparecencia* a través de la medida, del orden y del límite... para nada. Para nada útil: ni siquiera para la instrucción edificante, para excitar el patriotismo, o para divertir y encantar.

Claro que, si esto es así, se sigue que no hay arte sin asombro, desconcierto y, en muchos casos, irritación del buen espectador burgués (y en este mundo tardomesocrático, todos estamos en mayor o menor medida —desde el príncipe altivo al que pesca en ruin barca— contagiados del rasero burgués). Y *a sensu contrario*, habrá que desconfiar de toda manifestación pretendidamente artística que suscite *sin más y de inmediato* placer, satisfacción o agrado en el espectador. Ello no significa en absoluto la defensa de una visión austera —y hasta siniestra— del mundo. Es estupendo que la gente (o sea, todos nosotros) nos lo pasemos bien, que se hagan “cosas” para nuestro disfrute, que haya que estar al servicio del pueblo, del público, del prójimo y hasta del extraño, en este mundo lleno de ONG’s y de buenas intenciones. Solo que, a pesar de (o al menos, *además de*) todo eso, debe

haber un *resto de inquietud*<sup>3</sup> en la obra o manifestación considerada, si ha de considerarse artística. Y al mismo tiempo: esa inquietud ha de venir vehiculada sabia, *técnicamente* por escansiones pautadas espaciotemporales; si se quiere, con términos un tanto estereotipados, desgastados por tanto romanticismo hueco: el presentimiento de lo terrible, expandido en y a través de una obra bella. De lo contrario, una *snuff movie* o un subproducto *gore* (por no hablar ya brutalmente de una agresión violenta) serían los mejores candidatos a obra de arte.

### *Lo público y el público, lo político y los políticos*

Puede resultar conveniente acercarnos a modo de introducción a la distinción —flexible y hasta provisional, si se quiere— entre los términos campeantes en el título (y utilizados en muchas ocasiones de manera intercambiable, como si fueran sinónimos). De las nociones correspondientes cabe decir por lo pronto que “lo político” es un concepto de menor extensión (y por ende de mayor comprensión o precisión) que “lo público” en el que está subsumido. En efecto, todo lo político es público (o debiera serlo, salvo casos de prevaricación), mas no a la inversa. Baste pensar en un espectáculo *público*, apto por caso para todos los *públicos*, o en un edificio *público* (un banco, un mercado o una iglesia, por ejemplo). En estos casos, la denominación de “público” se aplica por metonimia a una entidad *privada* (un cine, un teatro, una banca), pero que presta un servicio al *público*. Obsérvese la curiosa oscilación que se produce al hablar de una escuela o una universidad *privadas*, pero —como es natural— abiertas al público.

---

<sup>3</sup> Heidegger habla en sus *Beiträge zur Philosophie* del „Erschrecken“ como tonalidad afectiva fundamental de nuestro tiempo. El término significa, *prima facie*: “aterrorizar”; en lectura etimológica, literalmente “sobre-salto”, si entendemos también en castellano el término como “salto” a un “territorio” distinto al habitual. Otro término célebre es el de *Unheimlichkeit* (la sensación de no sentirse “en casa”: *heim*), que los italianos han vertido espléndidamente como *spaesamento*: la pérdida del “país” y del “paisaje” acostumbrados.

Una indecisión análoga es la sufrida por un tipo de *arte* (sin ir más lejos, el de las esculturas que en nuestras ciudades adornan la entrada de un banco o una compañía de seguros) encargado y costado por capital privado, pero destinado al disfrute público (no hacía falta estar asegurado en “La Unión y el Fénix Español” para admirar la escultura en bronce que coronaba antaño la sede de la Compañía, al inicio de la Gran Vía madrileña). Este es precisamente el caso del *arte al servicio del público*: un arte que, por lo dicho, no tiene por qué ser considerado sin más como *arte público* (y menos aún, un arte *del espacio político*). Podría muy bien tratarse de una concesión —graciosa, o a cambio del pago de una entrada— de una entidad privada para “refinar” el gusto de la gente; o, más probablemente, de una estrategia por parte de la entidad para mejorar su imagen “cara al público”, o sea: con vistas a atraer nuevos “clientes” (quien contempla una excelente exposición de pintura en la Fundación BBVA puede sentirse inclinado a depositar allí sus ahorros).

Ahora bien, ¿qué o quién es el público? Cabe entender tentativamente por tal una colectividad no completamente indiferenciada, ya que — como indica el uso del término en plural — es posible distinguir al menos entre públicos de distintas edades y sexo (antiguamente, incluso, entre la condición civil y la militar: los famosos “militares sin graduación”). Al contrario de la “masa”<sup>4</sup>, el público y los públicos estarían constituidos

---

4 Un término peyorativo cuyo uso sería hoy “políticamente incorrecto”, ya que la masa constituiría un fenómeno propio de regímenes totalitarios (para el pensamiento de izquierdas, incluyendo en esos regímenes al capitalismo aliado con la tecnología comunicacional), los cuales habrían modelado y troquelado de arriba abajo diferentes grupos según una planificación global y articulada de designio y control políticos: grupos que, por su parte, podrían ser vistos en su totalidad, frente al Poder único configurador, como una sola “masa”. Y de eso se supone que ya no hay en nuestras —así llamadas— “democracias avanzadas” (dejemos a un lado el problema de si el adjetivo está o no sobrecargado irónicamente). En cambio, el “pueblo” sería también una colectividad única (aun compuesta de las más diversas tendencias y divisiones) pero que supuestamente se ha dado a sí misma existencia y poder (se supone que por haber nacido en una misma tierra, y haberse desarrollado a lo largo de una misma historia). De ahí la supuesta “soberanía popular”. Es claro que aquello que el Poder totalitario clásico (fascismo o socialismo “real”) denominaba “pueblo” fue considerado desde fuera como “masa”. Hoy, ambos términos se han hecho sospechosos (salvo en el caso de los nacionalismos irredentos, por un lado —p.e., el “Pueblo Vasco”— o del disolvente imperialista y neoliberal de toda nación, el cual se complace en considerar a los ciudadanos de EEUU como el “Pueblo Americano”).

por un conjunto de individuos libres (o tutelados para llegar a serlo) y autoconscientes, indeterminado en cuanto al número o *cantidad* (tan “público” son las quince personas reunidas en un *jazz club* como las 100.000 apiñadas en un estadio de fútbol), pero definible por la *calidad*, o sea *definible en cada caso por la intención de sus componentes —de abajo arriba— de congregarse en un espacio común*, en nombre o función de algún proyecto o designio libremente compartido, y con el ánimo de *disfrutar* del espectáculo o, en todo caso, de recibir más o menos *pasivamente* un servicio.<sup>5</sup> Aun cuando las personas que asisten a un partido de fútbol fueran las mismas que acudieran al día siguiente a una representación de ópera, sería completamente falso decir que se trataba del mismo “público”.

Este, pues, el “público”, no se define por la identidad cuantitativa de los individuos, sino por la conjunción —en un colectivo: no hay público unipersonal o unifamiliar— de la demanda de satisfacción de determinados impulsos o inclinaciones (cuyo sentimiento puede ser, ciertamente, individual y consciente) y la oferta de los servicios correspondientes. Esa conjunción tiene lugar en un espacio común, justamente denominado, por ello: *espacio público*. Al respecto, tan espacio público es el parque de una ciudad (un parque “público”) como las gradas de un estadio o el patio de butacas de un cine. Pues bien, usuarios (o “consumidores”<sup>6</sup>),

---

En un mundo en el que la política se configura cada vez más como un subproducto de la economía del mercado libre y de las empresas multinacionales, se prefiere hablar de “público en general”. *Ad limitem*, ese “público” coincidiría con la entera Humanidad, según los respectos de la necesidad satisfecha (p.e. si el mundo entero tomara Coca-Cola: algo a lo que nos vamos aproximando; no en vano era Coca-Cola -hasta hace bien poco tiempo- la empresa más potente y de mayor capital del mercado mundial: ahora lo es Microsoft).

5 Naturalmente, se trata de establecer algunas precisiones conceptuales de tipo “ideal”. A nadie se le escapa que las múltiples presiones ejercidas sobre el “público”, desde el peso de las tradiciones y *folkways* a la propaganda —comercial o ideológica, si es que todavía tiene sentido esa diferencia—, pasando por el influjo de los medios de comunicación (justamente llamados, en este caso, de “masas”: sería discutible en ese sentido que INTERNET fuera hoy, todavía, un *mass medium*) y dejando a un lado incluso las lecciones derivadas del psicoanálisis, a nadie se le escapa —digo— que todo ello pone fuertemente en entredicho la supuesta “libertad” y “autoconciencia” del público.

6 Ahora, la denominación oficial —la “des-calificación provisional”, diríamos— de la falta de presentación al examen por parte de un estudiante universitario es: “No consume”. Así que hasta

entidades prestatarias y espacios comunes configuran, en su conjunto, “lo público”.

Pues bien, “lo político” constituiría una esfera parcial de “lo público”, a saber: aquel ámbito redundante y, por así decir, de *retroalimentación*, en el que las entidades prestatarias de un servicio público serían a su vez *públicas*. Esto es, que estarían constituidas y gestionadas por personas y con medios procedentes a su vez de lo público. Los políticos (advíertase la *actual* necesidad del plural, frente a la neutra singularidad de “el público”) serían justamente los gestores (idealmente *desinteresados*) de lo público. En cambio, cuando los políticos se dedican a ocuparse de (y a medrar en) el campo propiamente *político*, la retroreferencia se congela en cerrada *reflexividad*, vulnerando de este modo tanto a lo privado como a lo público.

Al efecto, un sistema totalitario sería aquel cuya redundancia tendría que ser por fuerza perfecta, con la consiguiente y plena desaparición de todo espacio y todo respecto públicos que se hallaren en manos *privadas* (*ad limitem*, con la desaparición de toda privacidad). Por el contrario, en un régimen democrático liberal (también la socialdemocracia es en este sentido liberal) se entiende que la subdivisión “política” (dentro del ámbito *público* general) no tiene en el fondo otra función que la de servir a lo *privado*, y ello tanto por el lado de las entidades prestatarias<sup>7</sup>, como de los usuarios-consumidores, o sea, justamente del “público”, cuya fruición de espectáculos o “consumo” de servicios habría de redundar en última instancia en un incremento general de la *calidad de vida privada*. Tal sería el caso, p.e., de la Sanidad *Pública* o, por lo que al tema de este artículo respecta, del *Arte Público*.

Ahora bien, ¿por qué no se habla entonces de “Sanidad *Política*” o de “Arte *Político*”? La razón de esta tácita prohibición lingüística parece clara: el uso de esos adjetivos eliminaría tanto la posible colaboración

---

los estudiantes son tenidos por “consumidores” de asignaturas.

<sup>7</sup> Lado naturalmente resaltado y criticado (las más de las veces, con razón) por el pensamiento de izquierdas, que acusa al sistema democrático de estar más o menos encubiertamente al servicio de la empresa (por definición, y al límite, exclusivamente privada), en detrimento de los intereses del “público”.

o intervención fáctica y duradera de entidades —o personas— *privadas*, pero contratadas por los políticos para prestar en su nombre un servicio público (tal es el caso de la Educación, con colegios “concertados”, o también desde luego el de los *artistas* encargados de realizar una obra pública), como el desvío ideológico de la finalidad última, a saber: que tanto lo político como su manifestación pública se agoten en el servicio de lo privado (o sea, en definitiva: de cada *ciudadano*, que es el que —a través de distintos mecanismos de representación— elige a sus representantes políticos y contribuye al mantenimiento y medro del Estado con sus impuestos).

De ahí que a nadie se le ocurra hablar hoy de *arte político* (una denominación válida tan solo para regímenes totalitarios). Podemos hablar, en cambio, de arte *privado*: no sin la posibilidad de mediación pública, sin embargo. Incluso la obra realizada por un artista en su estudio y destinada en principio a un cliente privado, suele haber sido previamente exhibida *coram publico* en una galería para su posible venta, apoyada por lo regular a este fin por una crítica favorable en un medio de comunicación *pública*, o bien deberse a un artista ya conocido por tener alguna de sus obras en un museo<sup>8</sup>. Y en todo caso, la transacción contractual habrá de ser *pública* (esto es: mediada y garantizada por el Estado, como en cualquier otro proceso de compraventa).

Según esto, y aun dejando por ahora sin definir siquiera mínimamente qué sea el Arte, bien se ve que, en nuestra casuística, cabe distinguir entre: a) *arte privado* (es decir, libremente producido por el artista) para un espacio privado (ya sea el saloncito de la casa burguesa, el despacho de un capitán de empresa o el jardín o la campiña de una propiedad privada); b) *arte privado para espacios públicos* (sean cerrados: desde museos a edificios de la Administración, o abiertos: urbanos o territoriales); y c) *arte público para espacios públicos*. Por las restricciones de los paréntesis, bien se ve lo inviable que es toda distinción *natural* entre espacios cerrados o abiertos (a la intemperie) para inferir de ella

---

<sup>8</sup> En los raros casos de compra directa en el *atelier*, la crítica o el prestigio “museístico” suelen ser factores determinantes.

el sentido privado o público del arte, o de los espacios en que se exhibe. No basta con que una colección de arte esté a la intemperie (como Chillida Leku, en Guipúzcoa; o la de Montenmedio, en Cádiz) para que sus obras sean consideradas como arte “público”, por más que éstas sean públicamente accesibles en determinado horario, de forma gratuita o pagando un determinado canon (también vale la inversa: las obras de un jardín o un parque públicos no dejan de ser públicas porque solo en determinadas horas sean accesibles).

### *Aproximaciones al arte público*

Claro está, resta por aclarar un punto espinoso: ¿por qué se llama “público” a un arte que no es privado ni político? ¿Basta con que no sea ninguna de esas cosas para que resulte evidente su carácter “público”, sobre todo cuando habíamos señalado que lo público no “político” es justamente todo aquello que tiene un origen *privado*? La única manera de escapar a esta contradicción sería, creo yo, la de que la esfera originaria del servicio fuera *política* y, sin embargo, encargara este a un artista *privado*. “Privado”, no solamente, por caso, por no ejercer *en cuanto* funcionario al realizar la obra (pues el artista podría ser perfectamente, *además*, un profesor de la Escuela de Bellas Artes), sino sobre todo por tener entera libertad para la realización de su obra, una vez establecido, claro está, el contexto general, sociológico y urbano en que aquella habría de inscribirse. En una palabra —todavía provisional y sujeta a matización—: el *arte público en espacios públicos* (es decir: el verdadero arte público *del* espacio político) sería aquel en el que tanto quien proyecta y costea la obra (una institución política, en sus diversos niveles) como el artista que la ejecuta *renegaran en la medida de lo posible* de sus propios intereses y características (por caso: la utilización ideológica y propagandística de la obra, y la ganancia y el prestigio —o el capricho— personal, en cada caso) para *ponerse en el lugar* de un sector determinado del público (determinado por su ubicación geográfica y urbana, o por las necesidades, duraderas o momentáneas, como en el caso de espectáculos festivos), y a su *servicio*, con la

intención final de fomentar la participación del público no solamente en la fruición *activa* de la obra, sino también en el proceso de su gestación (si no directamente, sí al menos a través de representantes en las diversas comisiones de contratación).

Esta situación parece irreversible, desde luego. Solo que, entonces, ¿a qué puede haberse debido el generalizado fenómeno de arrumbamiento del arte tradicional, el cual ha llegado al punto de ser redefinido —contra la propia noción de arte, que implica una receptibilidad pública— como *arte privado*? Esta “retirada” —casi *desbandada*— se debe a mi ver a la expansión planetaria, típicamente *postmoderna*, del *Mercado*, el cual ha invadido la esfera cultural —antes tan elitista— de tal modo que a nadie le extraña oír hablar ya de “industria cultural” (analizada por Benjamin o Adorno, entre otros) o de “sociedad del espectáculo” (término popularizado como es sabido por Guy Debord y noción analizada en profundidad por Jean Baudrillard). Por otra parte, ese mismo Mercado —obediendo desde luego a las presiones y gustos del público— ha contribuido a difuminar las fronteras entre el arte, el diseño y la publicidad: algo que ha facilitado la eclosión del arte público como el *lugar de encuentro del Urbanismo, la Arquitectura y las Artes Plásticas*.

Sin duda, esa difuminación conlleva el peligro de conversión del arte público en un tecnourbanismo lúdico, al servicio del Mercado. Unos ejemplos, a la vista de todos: los “mapas” culturales de las ciudades de “abolengo histórico”, como Barcelona, son duplicados y reforzados por un *cartografiado digital*, y así ofrecidos *on line* a “cultivados” turistas potenciales de todo el mundo. No solamente se pretende “vender” los monumentos públicos existentes como *sightseeings*, en perfecta connivencia con la *arqueología pública*, sino que incitan a las autoridades municipales a la *construcción acelerada* de muestras actuales (normalmente, no figurativas) de “arte público”.

La ciudad se convierte de este modo en una suerte de rival —para el turismo “de calidad”— de los *parques temáticos*, dedicados por su parte —con mayor franqueza— a la construcción artificial de “ruinas” (ruinas *de plástico*): ruinas del pasado... y del futuro, a imitación de los nuevos mitos de la sociedad de masas (*Star Trek, Star Wars, X-Men, Matrix*).

Al respecto, no deja de ser significativo que —desde un punto de vista más propiamente sociológico que cultural— la nueva definición que destacados teóricos de la arqueología como Felipe Criado ofrecen de esa disciplina (“la integración de la Cultura Material en los procesos socio-culturales de construcción social de la realidad”<sup>9</sup>) pueda aplicarse también perfectamente a las manifestaciones actuales del “arte público”. El problema de este enfoque estriba en su apertura —por no decir entrega— a la mercantilización de los “productos artísticos urbanos”, su pérdida completa de *aura* y su “tratamiento ... como objetos, como cosas. Precisamente, por eso se pueden valorar y revalorizar, pues son objetos sancionados por un prestigio antiguo; comprar y vender, pues son objetos introducidos merced a la práctica arqueológica en el mercado.” (p. 21). “Vender”, sobre todo —como Criado reconoce— de una manera indirecta: a través de su exhibición para el turismo de masas (los parques arqueológicos crecen al mismo ritmo que los parques temáticos —y a veces, en sus cercanías—; y las ciudades “histórico-artísticas” se aprestan a entrar en esta lucha abierta por la “museización” *king size*, mediante el fomento del “arte público”). Como si dijéramos: la prehistoria se enlaza con la posthistoria en la “venta pública” *virtual* de las “curiosidades” literalmente *producidas* —producidas como tales “cosas dignas de ver”— en nuestras ciudades

---

9 Criado, F. (1996) El futuro de la arqueología, ¿la arqueología del futuro? *Trabajos de prehistoria*. 53, 1. p. 20s. Para una revisión más reciente de estos temas, ver: (sep. 2001) La memoria y su huella. Sobre arqueología, patrimonio e identidad. Claves de razón práctica. 115, pp. 36-43. Compárese esa definición de la arqueología con la ofrecida por Antonio Remesar para el arte público: “Conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar.” Como cabe apreciar, la diferencia se da aquí casi exclusivamente en el grado de *agresividad*: “integración” en un caso (pues se supone que los objetos arqueológicos no debieran ser excesivamente manipulados, para no perder su valor de “antigüedad”: de algo *encontrado*), “intervención” en el otro. Pero es obvio que el afloramiento de un conjunto arqueológico, acotado en un recinto urbano para la revalorización de éste (piénsese en el Templo Mayor azteca en Ciudad de México) supone una “intervención en el territorio” de iguales o mayores consecuencias —desde el punto de vista del “rendimiento” turístico del patrimonio— que una instalación de arte público (p.e., la gran escultura “arquitectónica” de Dubuffet delante del Palacio de Congresos de Chicago). En ambos casos se da también, desde luego, una reformulación “del sentido del lugar.”

y territorios. Todo se hace así circuito, como saben muy bien los (justamente llamados) *tour operadores*.

Queda así condenada por obsoleta la tradicional función individual/elitista del arte, así como su papel ideológico en cuanto creador de “memoria colectiva” mediante monumentos a los “héroes” y “Padres de la Patria”.

Paralelamente, el mismo destino corre la arqueología en cuanto factor de construcción del “origen” de un pueblo y de los estadios de su desarrollo (si fuere posible, incluso, poniéndolo así —conjunción del arte y la arqueología: del presente y del pasado— por encima de los demás pueblos: el Estado Nacional como cabeza de la Historia Universal, o por lo menos —José Antonio Primo de Rivera *dixit*— como “unidad de destino en lo universal”).

De ello se sigue que la sociedad postindustrial (con sus dos pilares: la información y el ocio) no considera ya al patrimonio histórico-artístico de una nación como factor de las señas de Identidad Social de su supuesto pueblo, en cuanto fundamentación ideológica del Estado-Nación, salvo que se trate de operaciones de “reconquista” por parte de las llamadas “nacionalidades irredentas”, en las cuales se está construyendo *ad hoc* el mito de la diferencialidad y del origen.<sup>10</sup>

En el resto de los casos (e incluso en el anterior, de manera más o menos camuflada), el *Mercado* se ha convertido en el ámbito y el árbitro de toda producción histórico-artística (y aun prehistórica: aparte del vino, pocas cosas más productivas —porque se producen *ad hoc*, y porque producen beneficios— en los resecos páramos de la España Central que la “explotación” de yacimientos, como en el caso ejemplar de Atapuerca o la *Dinópolis* de Teruel; lo mismo se diga de Mendoza y su provincia,

---

**10** Para no herir susceptibilidades celtibéricas (o de stirpes aún más arcaicas), prefiero recordar un viaje por la flamante República de Eslovenia: en el hermoso lago de Bled (Blejsko Jezera) se alza un coqueto castillo (*circa* 1080), ahora convertido en museo destinado con afán a “probar” por sus *huellas* cuáles fueron los primeros genuinos eslavos que pisaron el lugar. ¡Y mira que en ese territorio —nunca existente antes como Estado— se han mezclado las tres grandes ramas y culturas europeas: germánicas (austriacos), latinos (venecianos) y eslavos (solo que aquí no sería políticamente correcto decir: serbios o croatas)! Pues nada: *una sola* ha de tener la primacía, por ser la primigenia.

con el yacimiento arqueológico de *Sitio Ramsar* Laguna Llançanelo, o el cementerio indígena, en las cercanías de El Sosneado). Así que las reivindicaciones, tan legítimas y convincentes, sobre la necesidad del artista de “zafarse” de galeristas, comisarios, etc., y de la no menos necesaria renovación del lenguaje artístico, de librarse del corsé de los museos, etc.: todas esas protestas corren el riesgo de convertirse en frágiles barnices de credibilidad para revestir con una capa tan superficial como brillante la única fuente de legitimidad y promoción del arte, a saber: el turismo cultural y ecológico.

Como consecuencia de todo ello, el patrimonio histórico-artístico acaba por convertirse en un bien estratégico y de uso, cambiándose también, por ende, el sentido de sus “productos”, destinados a *consumo público*. Antes, las instancias oficiales se afanaban en levantar monumentos en lugares señalados de las ciudades (con el apoyo de las clases industriales, deseosas de entregar parte de su plusvalía para la erección —por “suscripción popular” — de esos *aide-mémoires*, de esos gigantes de piedra y bronce con función de parapetos ideológicos, verdaderos “amuletos” contra la insurrección, las manifestaciones y las algaradas). Ahora, esos mismos monumentos y, sobre todo, las nuevas manifestaciones de arte público (piénsese en la Barcelona *postolímpica*, a partir de 1992) son entendidos como *mercancías virtuales*, consolidables y valora- bles en circuitos “cinegético-fotográficos”, pero garantizados en su “autenticidad” de *recursos culturales* por estar bajo la tutela pública de *técnicos* del Ayuntamiento o de los distintos tipos de *City Councils* (claro, que ello ha cambiado bastante en la Barcelona preindependiente de 2018, aunque —¿quién sabe?— quizá ahora desarrolle otra vertiente económica: la del turismo de alto riesgo).

### *De la falta de sentido actual del monumento*

De todas formas, es un hecho que el arte monumental, el cual centraba los grandes espacios públicos de las urbes decimonónicas, ha pasado a la historia, enquistado como está hoy en nuestras ciudades como un resto

del pasado. Y es que los monumentos cumplían al menos dos importantes funciones, hoy casi periclitadas:

1) En cuanto “creadores” de un espacio abierto por ellos, permitían que el público se reuniera en torno suyo, dado que su *emplazamiento* configuraba por lo común —naturalmente— una *plaza*. O bien estaban ubicados en jardines y parques, conjuntando así las glorias de la historia patria con una naturaleza domesticada y armónicamente estructurada, como símbolo de la dominación general de la urbe sobre el *territorio*; en una palabra, los monumentos (y con ellos las plazas, los jardines y los parques) formaban parte de un triple modo de *espaciar*, de “hacer sitio” público y de “hacerle sitio” al público, creando un “vacío”, abierto para todos como lugar de “esparcimiento”, delimitado por lo volumétricamente “lleno” —pero racionalmente “ahuecado”—: los edificios y locales de uso colectivo (oficiales o en manos privadas, pero al servicio del público, aunque restringiendo y “parcelando” a este según funciones), y sirviendo de encrucijada de las “líneas” de conexión: la red viaria. Aparte de ello, como “puntos” atractivos y, por ende, impenetrables de fuera a dentro (están protegidos legalmente contra el allanamiento de morada) y a la vez como idealizadas “esferas” repelentes de dentro a fuera (pero ubicadas de hecho cada vez más en edificios funcionales construidos según el modelo de la empresa), se hallan los hogares o viviendas: el sacrosanto refugio individual y familiar.

Esta geometría urbana era bien sencilla: se acotaban para el ocio ciertos “espacios protegidos” de la ciudad o su entorno, como nexo inmóvil de unión entre el externo movimiento viario y la interna actividad religiosa, oficial, comercial, industrial y de *entertainment* (el respecto público que estaba al servicio de la producción mercantil y de la reproducción ideológica) por una parte, y los hogares privados por otra. Así, dentro de la neta distinción entre lo público y lo privado, los monumentos y los espacios que ellos “marcaban” constituían por así decir la condición de posibilidad de manifestación del pueblo en general, sin más determinación (algo así como el “ser” hegeliano. Es decir: “nada”, el sujeto amorfo de una pausa, de un hueco en el trabajo productivo, cuyo *locus naturalis* no puede ser a su vez sino un “vacío” para ser llenado en ocasiones “señaladas”:

festejos y manifestaciones patrióticas; llenado, a saber, al menos por su propia e inservible presencia corporal).

2) Los monumentos y sus espacios estaban proyectados también de acuerdo a un idealizado orden *temporal*, histórico: enlazaban el pasado y el presente, convirtiéndose así en una suerte de *aide-mémoire* colectiva (y recordando de paso que los actuales gobernantes se sentían herederos legítimos de las efigies y símbolos allí representados), dando así a la nación sus señas (más bien míticas) de identidad y casi “eternizándola”, como si el tiempo no pasara para ella, y sí para las generaciones, que se veían ya de antemano “inscritas”, protegidas dentro de esa historia congelada, permanente (a veces, tanto la plaza como el monumento aluden directamente a una fecha. Por ejemplo, la Plaza del Dos de Mayo, de Madrid, o a una hazaña: el Parque General San Martín, de Mendoza, o el Monumento al Ejército de los Andes, en el Cerro de la Gloria mendocino). Normalmente se alzaban esos monumentos sobre pedestales en los que los ciudadanos podían leer el nombre y las hazañas (con sus fechas) del homenajeado, el cual era también por lo normal un egregio militar montado a caballo (señal de dominación racional sobre la fuerza bruta, ella misma refinada ya, por tratarse de un “noble” bruto), un estadista o incluso —como graciosa concesión del Poder— un artista plástico, un músico o un literato. Por lo demás, este arte *mimético* no hacía por lo común sino proyectar a gran escala (*king-size, larger-than-life*, según la plástica expresión inglesa) y poner “de puertas afuera” el arte del museo, reconvirtiendo de este modo la pintura en escultura. Arte, pues, de “edificación”, de conversión del tiempo fugitivo en espacio sólido, coagulado.

Paralelamente a esta decadencia del monumento, la degradación de la vida pública dentro de la ciudad confiere una nueva función a parques y jardines: de día, refugio de viejos, parados y emigrantes clandestinos; al atardecer, lugar propicio para tender emboscadas a transeúntes despistados; de noche, campo abonado para la prostitución y la venta de drogas, y a la vez hábitculo de los *homeless*. No es extraño entonces que los monumentos que “adornan” esos lugares estén llenos de *graffiti*, y que sus alrededores compongan una buena ilustración —mas poco artística— de la “teoría de los residuos”. Claro que, como todo es susceptible

de reciclaje, esos mismos “residuos”, una vez *maquillados* —o en jerga oficial— devuelta a ellos su primitiva belleza y aseado —hermoseado— el entorno, pueden ser ahora reformulados en su función como “atractivo turístico”, sobre todo cuando se hace convivir a los viejos monumentos con manifestaciones “audaces” del arte público, como ocurre en las Tuileries parisinas, en las que el espacio neoclásico y sus estatuas se ven irónicamente realizados por una “escultura” de Dubuffet (un entrañable “espantajo” que diríase blando al tacto, irregularmente curvo y levemente antropomorfo, “de pie” —naturalmente, sin pedestal ni soporte alguno— sobre la hierba del jardín).

### *A la busca de un plausible arte público*

Y sin embargo, solo en el seno de los nuevos espacios públicos producidos por el *redevelopment* urbanístico, por la estandarización de los *resorts turísticos*, a causa de la globalización de los transportes y de las comunicaciones, y por el asombroso cruce de lo primero y la segunda en los llamados “parques temáticos” (cada vez más, en el mismo interior de la ciudad, como es el caso de las Tuileries), solamente en ese novedoso *espacio político* puede surgir, *a la contra*, el arte público: el exponente de una cultura en la que el trabajo y el ocio intercambian sus funciones y pierden sus aristas distintivas.

La razón es clara, y poderosa: el “maquillaje” continuo de todo cuanto *huela* a indisponibilidad, a sufrimiento y a muerte, junto con el correspondiente ocultamiento de toda actitud *sacrificada* (no es necesario ascender a las alturas religiosas de la *sacrificialidad*) y *abnegada*, y no solo ni primordialmente en el ámbito de la comunidad, sino en lo tocante a la relación —ya no directa, sino *técnicamente* mediada— de nuestros cuerpos con la monstruosa cerrazón de la *tierra*. Todo ello hace surgir *extremosamente*, como reacción, una manifestación del arte en la que se adunan público

y tierra<sup>11</sup>, más allá de la muda “conversación burguesa” entre el artista y el espectador, a través del “lenguaje del arte”. Más que hablar, pues, de una “estética de la producción” frente a otra de la “recepción”, en el caso del arte público habría que hablar más bien de una estética (o mejor: *transestética*, ya vamos más allá de la mera sensación o *vivencia* de lo “artístico”) de la *colaboración*: colaboración de la técnica y los materiales, de un lado, y del artista-transformador y del público-receptor, del otro, para dejar entrever en esa doble relación o proporción la *raíz de la tierra*.

### *Rompiendo el paisaje, para ver su alma: el land art*

Todo arte (no solo el arte público) hace lo *posible* para hacer sensible la callada y latente función de la *tierra*, su opaca labor de constante devastación y creación de superficies y formas, como un antiguo y perenne oleaje. Y más: la pone de relieve, colabora con ella. La obra de arte imita, también, la técnica correspondiente al *floruit* del artista. Y más: colabora con ella, llevándola a sus límites, mostrando su sinsentido último (a saber: la pretensión humana, demasiado humana, de habitar para siempre y en paz la tierra) y, a la vez, su ineludible validez social... por el momento.

De ahí el hecho de que lógicamente fuera el *land art* (y la “producción” de obras de “anti-fortificación” o de “excavación” improductiva, confiriendo así un sentido literal a las llamadas *earthworks*), la primera

---

**11** Advértase lo peligroso que sería hablar al respecto, más bien, de “pueblo” y de “suelo”. Pero, como se habrá podido observar, el sentido aquí defendido del arte (y especialmente del arte público) nada tiene que ver con oscuras connivencias “biológicas” de la sangre (las familias o estirpes) y del suelo (la “tierra”, entendida como la “corteza” o el límite horizontal —generador de habitabilidad— entre el cielo al que elevar las plegarias y el subsuelo en el que enterrar nuestros muertos). El “público” está flexiblemente constituido por un conjunto de actitudes funcionales y grupales que —como vimos— ni siquiera necesita descansar en los mismos “soportes” (los individuos) para manifestarse. La “tierra” se revela como la manera, la paradójica disposición —o presentación— de lo indisponible o impresentable, que trasluce a través de la *resistencia* que los materiales “prestan” a la obra. Es ese carácter de “manera” o “guisa” en la obra —y solo en ella— lo que evita que la noción *residual* de “tierra” alcance caracteres *transcendentes* y hasta sagrados, como en lo “sublime” romántico o en lo “inhumano” de Adorno y Lyotard.

manifestación (incluso cronológica) de un genuino arte público: la honrada puesta de relieve, por parte del hombre, de la *land reclamation*, “tapada” por el país (el territorio, nacional o comarcal) y por el paisaje (entendido usualmente como pintoresco marco y horizonte de la vida humana). Con el “arte de tierra” ha nacido, no solo el arte público en general, sino también un nuevo tipo de arte, inclasificable en los cánones tradicionales. En efecto, el *land art* es arte público porque muestra al hombre de la ciudad el “afuera” (no las “afueras”) de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía*, como en el caso —tan espectacular como ejemplar— de la conocida *Spiral Jetty*, hecha de escombros, de materiales de derribo de la construcción, y que se adentra en el Gran Lago Salado de Utah como un gigantesco *arabesco*, como un signo de interrogación y a la vez de melancólica reconciliación entre la técnica (edificar) y la tierra (sepultar); melancólica, ya que la espiral está ahora sumergida en las salobres aguas, y solo es visible desde el cielo, oscilando entre la “cicatriz” del fondo (que *marca* el fondo y lo deja ver... como tal fondo) y el “camino que no lleva a ninguna parte”, salvo al *centro* engendrado por su propia curvatura.

### *Abriendo la herida: más allá de la fetichización y el adocenamiento del arte público*

Aún más: el ejemplo del *land art* deja que surja, a la contra, otro sentido de las artes plásticas, y de su configuración del espacio, cuando el arte, lejos de perderse en las “afueras inhumanas” de una tierra inhóspita y agreste —con el peligro obvio de caída en una mística de la naturaleza incontaminada y salvadora, como en un hosco y ceñudo neo-rusonismo—, busca no tanto integrarse cuanto poner de manifiesto espacios *inéditos* del paisaje urbano, denunciando, para empezar, la reducción *económico-política* del espacio como un gigantesco “contenedor” ilimitado e isomorfo, pero reducible a tres dimensiones, sospechosamente derivadas de las funciones del cuerpo humano y su “orientación” en

la tierra, y, sobre todo, susceptibles de convertirse en criterio exacto y “científico” de medición (es la raíz de toda *cuantitatividad*). Así, en el plano arquitectónico y urbanístico (y, en general, de administración del territorio) el espacio se articula como sede —disponible *ad libitum*— de toda explotación y maximización de beneficios, en cuanto expresión de lo rígido, lo inerte y lo fijo (lo cuantitativamente fijado). Un espacio cuya manifestación física, fenoménica, no se adecua, ciertamente, a su disponibilidad geométrica, mostrando excrecencias, anfractuosidades, fallas y vacíos no “aprovechables”. Un espacio, sin embargo, que en todo caso no conocería procesualidad ni evolución, en cuanto pura —puramente soñada— *extensio*, lista a dejarse troquelar y moldear por la mano y la técnica humanas. Contra ese espacio, en cambio, y a la vez *dinamizándolo* por dentro, *correría* en cambio el *tiempo*, lo propiamente “humano” (en verdad, más bien el resultado de la coyunda de una tecnología política y una práctica científica).

Ese eficaz desequilibrio<sup>12</sup> (eficaz, para el capitalismo y su secuela “estética”), que promueve la complacencia desinteresada del burgués en aquellas formas que se adecuan ya de antemano a sus facultades cognoscitivas, como pródromo y promesa de la sumisión fáctica —técnica— ulterior de los diversos materiales, moldeables a capricho en sus manos,<sup>13</sup> explica

---

**12** Una de las características de este progresivo dominio del tiempo sobre el espacio (*mutatis mutandis*: del capital “viviente” sobre los materiales de construcción) se aprecia muy bien en el “sistema de las artes” hegeliano —cuya ordenación no es ciertamente exclusiva de Hegel—, basado en una progresiva difuminación del espacio y su entraña obtusa, telúrica, a favor de la pura *temporalidad*: de la pesantez (prehistórica, más que pre-espacial) de la arquitectura, al bulto tridimensional (inspirado en el cuerpo humano) de la escultura —diríamos: del *Vorkunst* o “pre-arte” al arte antiguo—, pasando por la pintura (con su clara geometrización de la realidad y su “hondura”) como “arte medio” —medieval: en medio de los tiempos—, hasta la música y la poesía (en la que el espacio se da ya solo negativamente: en los intervalos de las notas o las palabras, o bien en la plasmación *escritural* —partitura o libro— de esas manifestaciones).

**13** Recuérdese la definición kantiana de “arte”, en general (o sea, de las bellas artes, y de las mecánicas: las distintas técnicas): “la producción por libertad, esto es por arbitrio (*durch eine Willkür*), que pone razón (*Vernunft*) a la base de sus acciones.” (*Kritik der Urteilskraft*, § 43; Ak. V, 303). Es realmente notable aquí la disparidad (casi diríamos brutal) entre la arbitrariedad ejercida sobre los materiales, por mor de la producción (se trata en este caso de la “libertad externa”: independencia de toda coerción material, externa), y la racionalidad exigida para el procedimiento. La razón

que, en el arte, se hayan privilegiado continuamente los factores *temporales*, hasta el punto de que “explicar” una obra de arte significaba fijarla en una peculiar cronología, periodización o secuencia, dentro del marco general de una Historia del Arte como correlato “noble” de la Historia Política (al límite, la Historia Universal. Y era justamente el monumento —como hemos visto— el que fijaba de manera duradera (en bronce o en piedra) la intersección espacial, en los casos relevantes, de esos diversos cursos históricos.

A la vista de esto, no es extraño que en el arte público se privilegie, no tanto el espacio —en cuyo caso se trataría de una mera inversión, dejando intacta la ordenación básica, como ocurrió en el llamado “realismo socialista” — cuanto las *distopías* y *heterotopías*, los lugares que no se dejan asimilar con facilidad a la explotación capitalista y que, por el contrario, muestran palmariamente la discontinuidad, la mutación, la repetición o recurrencia de las mismas prácticas sociales.

Por la misma razón, tampoco es extraño que el concepto y la práctica del *public art* provengan de Norteamérica, que ha extendido al “mundo civilizado” un modelo urbano (en correspondencia al dominio económico y político de las empresas multinacionales) que no está basado ya en el predominio del tiempo histórico sobre un territorio dispuesto —simbólicamente hablando— en círculos concéntricos: del centro histórico de la Capital (el km 0 del que parten las distintas carreteras radiales) a la periferia y las fronteras del Organismo-Nación, sino que sigue un esquema *reticular* y, diríamos, *vermicular* (frente al jerárquico y *vertebrado* de los Estados europeos). Un modelo que se expande hoy planetariamente con la misma franqueza y naturalidad con la que Roma tachonaba su imperio de ciudades *quadratae* o la Francia del Segundo Imperio exportaba al mundo las grandes vías radiales: los anchos bulevares y avenidas.

---

—aliada al arbitrio— garantiza al agente la seguridad de engendrar formas *objetivas* y *duraderas* sobre un mundo ya previamente ordenado en formas espacio-temporales. No es extraño pues que terminológicamente se confundieran “arte” y “técnica”: la única diferencia considerable sería que el primero suscita un placer *desinteresado* (como si dijéramos: la base neutral, intersubjetiva y universalmente comunicable, de todo interés ulterior).

Ahora bien, como antes insinuamos, el actual modelo de desarrollo inmobiliario especulativo ha influido de tal modo en la producción del espacio mismo como *mercancía* que su funcionalidad y valor dependen ya exclusivamente del lugar que en cada caso ocupen objetos e instalaciones, dentro de un *espacio político* ya decidida e irreversiblemente *excéntrico*, y, por ende, generador de múltiples disfuncionales *locales*. De ahí también la razón del auge espectacular del arte público en las “no-ciudades” norteamericanas o en las antiguas urbes europeas, pero ahora “remodeladas” como espacios heteróclitos, apenas ligados entre sí, y limitados en su borde exterior por la vuelta —ordenada y dosificada— a la “naturaleza” (tecnificada y pasteurizada), de un lado, y por los parques temáticos como vuelta a la “historia” (ordenada digitalmente y narrada según la cadena de transmisión mediática: de los cuentos y los relatos de viaje y de ciencia-ficción, hasta la amplificación *animatrónica* de los videojuegos). En efecto, las ciudades (mejor sería hablar ya de *conurbaciones*, interconectadas telemáticamente) son justamente los agentes más activos en la expansión y desarrollo del modelo de la globalización. Y es en ellas —como hemos venido advirtiendo— donde pueden darse los fenómenos extremos de la *fetichización* (el realzamiento de aspectos específicos de la vida cotidiana, fijados “artísticamente” como homenaje de “lo” público a los diversos —y obedientes— “públicos”, como una especie de mecanismo de compensación frente a la rutina y generalización excesiva de la compartimentación de “espacios”) y el *adocenamiento* (debido a la mala política —sedicientemente “democrática”— de fomentar que los ciudadanos —agrupaciones de vecinos, etc.— produzcan por vía directa la “estética” de su propio ambiente).

Contra toda esa mediocridad, y exaltando en cambio, paradójicamente, el valor de un pueblo enfrentado a sus propias contradicciones por defender la política de un Imperio que acaba socavando sus propios derechos como pueblo, se alza el ejemplo a mi ver más intenso y profundo del arte público: el *Vietnam Veteran’s Memorial*, situado al final del Mall de Washington, cerca del cementerio de Arlington y del monumento “americano” por excelencia: el dedicado a la toma de Iwojima en la Segunda Guerra Mundial, en el que unos heroicos soldados de bronce

levantan trabajosamente la bandera de las barras y estrellas sobre un montón de ruinas (un monumento tremendamente “realista”: figurativo, *of course*, y sostenido por un ancho pedestal con las consabidas rams cruzadas de laurel). Por el contrario, el Memorial de Vietnam no presenta figura alguna. Solo nombres. Los nombres de las 58.000 personas muertas o desaparecidas en la guerra, ordenados cronológicamente según la fecha de baja, sin distinción de rangos ni de cuerpos del ejército. Nombres escritos sobre dos anchas “páginas” de brillante basalto negro que forman como las dos alas de un libro, abierto en un ángulo obtuso. Un “libro”, por demás, que se halla *hundido* en la tierra, como una cicatriz. Es necesario descender, tras dejar a un lado el Memorial de Lincoln, que cierra el Mall, por una suave inclinación de césped para encontrarse con esta especie de doble fosa.

El Memorial surgió de la convocatoria de un concurso público, y por ende anónimo. De entre más de mil cuatrocientos proyectos, fue aprobado el de una muchacha de veintiún años, estudiante de arquitectura llamada Maya Lin, *de origen asiático*. De este modo, creación y recepción, Oriente y Occidente se funden en un mismo abrazo de duelo. No importa que el Memorial esté tachonado de banderitas y de ramos de flores, como si los visitantes de este “cementerio” vacío quisieran conjurar la austera dignidad de la piedra escrita, otorgando así al monumento colorido y variedad. En vano. Ni siquiera puede hacerse aquí como en los nichos de los columbarios, donde hay espacio suficiente para que cada difunto siga gozando de una ficticia *propiedad privada*: la de sus flores, su retrato o su lámpara votiva, dedicados solamente a él. La escueta mención de los nombres alineados impide más identificación que la del fallecido (o desaparecido) y la fecha.

Solo dolor, y silencio, en esta literal *apertura de tierra*. Arte público como pura “redención”, esto es: *restitutio* de los derechos de la tierra y de la muerte por parte de una potencia que, por una vez, parece que supo honrar de verdad el sacrificio de muchos ciudadanos, exigido sobre la base de oscuras motivaciones y ansias geopolíticas de grandeza y dominio. Nada más alejado pues de este sencillo, obstinadamente elocuente Memorial, que se niega a “tomar partido”.

*Sunt lacrimae rerum.* Piedra negra: coagulación de sangre. Espejo impenetrable que denuncia la manipulación del espacio político. Arte: incisiones en la tierra, donación de los lugares en que florece la memoria.

**Recibido: 4 noviembre de 2019**

**Aprobado para la publicación: 27 de marzo de 2020**

**FÉLIX DUQUE PAJUELO** es Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense con el tema “Experiencia como sistema”, 1974. Estudioso del Idealismo alemán, Fmenología, Hermenéutica, Teoría del Arte Contemporáneo y Filosofía de la Historia. Ha realizado una investigación sobre el “Opus postumum” de Immanuel Kant”, Premio del *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Ha sido docente e investigador en *Antropología, Filosofía de la Naturaleza y Metafísica* en la Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Valencia y la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido Catedrático de *Metafísica* en la Universidad de Valencia, y Director del Departamento de Metafísica. Gastprofessor en el *Hegel-Archiv der Ruhr Universität Bochum*.

Fue Partner en el PIC-Erasmus, Universidad de Breman, y Co-fundador y Asesor de Abada Editores, Madrid. Es autor de *Arte público y espacio político* (2001); *La fuerza de la razón. Invitación a la lectura de la “Crítica de la razón pura” de Kant* (2002); *Los buenos europeos: Hacia una filosofía de la Europa contemporánea* (Premio Internacional “Jovellanos” 2004); *Habitar la tierra; Residuos de lo sagrado* (2008) y *la Ciencia de la lógica: Hegel*, entre muchas otras obras.

# La unidad del saber y la diversidad temática del *corpus aristotélico*: la *poética*

MARÍA ANTONIA LABRADA

Universidad de Navarra  
Pamplona, España  
[malabrada@unav.es](mailto:malabrada@unav.es)

**Resumen** La historia de la recepción de la *Poética* de Aristóteles —desgajada del *corpus*— está en el origen de que su lectura e interpretación a menudo se hayan hecho al margen de las demás obras del filósofo. Sin embargo, el mismo Aristóteles hace referencia en la *Poética* a asuntos tratados en otras obras como la *Física*, la *Metafísica*, la *Lógica* o la *Ética a Nicómaco*. En este artículo propongo una lectura de la *Poética* en relación con el *corpus* aristotélico, con la atención puesta en la unidad del conocimiento y la diversidad temática, que presiden la filosofía.

**Palabras clave** Aristóteles, *Corpus* aristotélico, *Poética*, Epistemología

*Title* *The Unity Of Knowledge And The Thematic Diversity Of The Aristotelian Corpus. Poetics*

**Abstract** *The history of the reception of Aristotle's Poetics —detached from the corpus— is at the origin of the fact that its reading and interpretation have often been made on the margins of the philosopher's other works. However, Aristotle himself refers in Poetics to matters dealt with in other works such as Physics, Metaphysics, Logic or Nicomachean Ethics. This article proposes a reading of Poetics in relation to the Aristotelian corpus, taking into account the unity of knowledge and the thematic diversity that preside over Aristotle's philosophy.*

**Keywords** *Aristotle, Aristotelian Corpus, Poetics, Epistemology*

Me propongo acercarme a la *Poética* buscando identificar los dos elementos señalados por Juan Arana en su exposición sobre Aristóteles: la *unidad del conocimiento* y la *epistemología del riesgo*. Hay tres cuestiones en este tratado que han sido objeto de muchos comentarios y controversias: la primera es la noción de *mimesis*, la segunda la *catarsis*, y la tercera —de la que me ocuparé más detenidamente—, la de la *verosimilitud*.

Se debe tener en cuenta que la *Poética*, además de ocuparse de un tema secundario o accidental respecto de las grandes cuestiones tratadas por Aristóteles en otros libros, se desgaja del corpus aristotélico y es leída y comentada por gramáticos y retóricos al margen de la filosofía aristotélica, de la que este libro es de un modo u otro deudora<sup>1</sup>.

Así se van transmitiendo algunos malentendidos como, por ejemplo, que la *catarsis* es el fin de la poesía trágica, sobre la base de la definición

---

1 García Yebra, V. "Introducción", en Aristóteles (1974) *Poética*. Gredos. 12- 16.

de la tragedia en el capítulo vi. Este modo de entender el fin de la tragedia supone el desconocimiento de dos nociones que Aristóteles distingue, como son la de **fin** y la de **efecto**<sup>2</sup>. La *catarsis* es un efecto de la poesía trágica, pero de ningún modo su fin.

Algo parecido ocurre con la *mímesis*, que se entiende como copia del aspecto exterior de algo —su apariencia—, sin tener en cuenta que Aristóteles habla de la *mímesis* por vez primera en la *Física*. El capítulo I, del libro 2, trata de las causas por las que las cosas llegan al ser. Una de estas causas es la naturaleza que no tiene, en la filosofía aristotélica como es sabido, un significado terminativo (“este árbol”) sino causal en el orden de la eficiencia. La naturaleza es una de las causas por las que las cosas son. Las cosas son por naturaleza, cuando tienen en sí mismas el principio del movimiento y del reposo. En este contexto, Aristóteles introduce la consideración del arte como otra causa de que las cosas lleguen al ser. Tampoco el arte tiene un significado terminativo en Aristóteles, sino causal o eficiente. Las cosas pueden ser por naturaleza o por arte. Son por arte cuando no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio.

La afirmación de que el arte imita la naturaleza, tan repetida y frecuentemente malentendida, se encuentra más adelante en el comienzo del capítulo II, del libro 2 de la *Física*. Aristóteles quiere aclarar la cuestión de si la ciencia física —que se ocupa de la naturaleza— debe considerar no solo la causa material sino también la formal. Y en este punto, recurre al ejemplo del arte para subrayar que cada arte se ocupa no solo de la materia sino también de la forma. Así, en tal contexto, aparece la mencionada afirmación:

Si el arte imita a la naturaleza y es propio de una misma ciencia, el conocer la forma y la materia (por ejemplo, es propio del médico conocer la salud, pero también la bilis y la flema en las que reside la salud; y, asimismo, es propio del arquitecto conocer la forma de la casa pero

---

<sup>2</sup> Esta distinción entre fin y efecto permite deshacer los malentendidos a propósito de la *catarsis*, porque el arte —para Aristóteles— no tiene como fin la purificación de las pasiones humanas, sino la representación de las acciones humanas, lo cual provoca en quienes contemplan dichas acciones la purificación de las emociones propias de la tragedia, que son —siguiendo la definición anteriormente citada— la compasión y el temor.

también la materia, a saber, los ladrillos y la madera. Y lo mismo hay que decir de cada una de las otras artes), será entonces tarea propia de la filosofía conocer las dos naturalezas.<sup>3</sup>

En consonancia, con esta manera de entender el arte como eficiencia, la *Poética* se ocupa no del poeta o del poema sino del proceso mediante el que se produce o construye un poema. El punto de vista de Aristóteles al hablar de la poesía es el de su producción: “Hablemos de la poética (μῦμησις) en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir bien las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien”.<sup>4</sup>

La palabra griega *mimesis* deriva de *mimos* y *mimeisthai*, términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales, donde los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal– o héroes de otro tiempo.<sup>5</sup> Aristóteles, dejando atrás el significado religioso del *mimo*, define la *mimesis* como una capacidad instintiva natural que distingue al hombre y por la que el hombre alcanza sus primeros conocimientos (“El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos” (*Poética*, 1448 b 5-15)). Mediante la *mimesis* se aprende a hablar, a cantar, a caminar, a bailar... y también a poetizar. Estas *mimesis* o imitaciones son perfeccionadas mediante el aprendizaje de sus respectivas técnicas.

También la técnica poética tiene su origen en este instinto mimético. La *poética* perfecciona la *mimesis* propia del arte para la que unas personas están mejor dotadas naturalmente que otras: los hombres “mejor dotados [por la naturaleza] para estas cosas poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones” (Aristóteles, 1974, 1448 b 23). Es decir, los que improvisan o mimetizan no son poetas, imitan pero no componen. Aristóteles no identifica el arte con la *mimesis*. La dimensión instintiva

---

<sup>3</sup> Aristóteles (1995). *Física*. Gredos. 194 a 20-21.

<sup>4</sup> Aristóteles (1974) *Poética*. Gredos. 1447 a 8–10.

<sup>5</sup> Valeriano Bozal (1987) *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor. pp. 65-70.

de la *mimesis* reclama la técnica o el arte para su perfeccionamiento. El que mimetiza improvisa, pero el poeta compone y para ello hace falta la *poietiqué*, el arte de construir o componer fábulas. (1447a). “Hablemos de poética (...) de cómo es preciso construir las *fábulas*”. Así comienza la *Poética*. El término empleado por Aristóteles —μύθους—, es traducido por García Yebra por “fábulas”; otros autores lo hacen por “argumentos”, “historias”, “mitos” o “tramas”.

Sea cual sea el término que se utilice (aquí se sigue la traducción de García Yebra), lo importante es atender a que las fábulas o *muzous*, es decir, las narraciones, etc... imitan acciones humanas: “Los que imitan, imitan a hombres que actúan” (1448 b 23). La expresión *hombres que actúan* se refiere a los hombres no en cuanto hombres, sino en cuanto actuantes. Aristóteles repite con insistencia a lo largo de la *Poética* que el poeta no imita directamente a los hombres sino sus acciones.<sup>6</sup> En la definición de la tragedia vuelve Aristóteles a subrayar que el objeto imitado es una acción esforzada y completa, de cierta amplitud (1449 b 24). Y más adelante, afirma “que la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción” (1450 a 16-18). El poeta imita a los hombres no en cuanto hombres sino en cuanto actuantes.

¿Cómo es preciso construir las fábulas? La técnica poética va como todas las técnicas de producción, de construcción. Pero ¿cómo construir o producir acciones humanas? En la *Ética a Nicómaco* se distingue entre la acción (que en sí misma es fin) y la producción (que tiene término). Al considerar que el arte es el hábito racional que perfecciona la producción, define la poética desde el punto de vista de la producción o construcción. El problema radica en cómo pueden ser construidas o hechas las acciones humanas que tienen razón de fin.

Aristóteles, que escribe la *Poética* leyendo a Homero, para instruir a Alejandro Magno, constata que la poesía cuenta hechos o cosas que ocurren en el tiempo; mientras que las acciones humanas, por su naturaleza final, se sustraen al ritmo narrativo o temporal.

---

6 Según García Yebra en Aristóteles, *Poética*, nota 33.

¿Cómo representar el fin en una narración temporal? Para ello lo más importante es lo que Aristóteles denomina “estructuración de los hechos”. Si los hechos están bien estructurados, se alcanza el objeto propio de la tragedia: la imitación de una acción que por su misma naturaleza tiene que tener unidad y ser entera. (1450 a 16–1).

Al comienzo afirma que es “entero” lo que tiene principio, medio y fin; y luego explica lo que significan estos términos: **principio** es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. **Fin**, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. **Medio** es lo que no solo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. (1450 b 27–32).

En la estructuración de los hechos, hay que seguir una sucesión causal como la descrita, y no una sucesión temporal (comienzo, desarrollo y término) “pues es muy distinto que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas” (1452 a 20–21). La sucesión causal salvaguarda la unidad de la acción: las partes de los acontecimientos tienen que ordenarse de tal modo que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte del todo. (1451 a 34–37).

Insiste Aristóteles en que la unidad de la fábula o la estructuración de los hechos dependen no de que se refieran a una sola persona, pues a una persona le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. (1451 a 16-18). La unidad de la acción no depende por tanto del sujeto que actúa, sino del logro de la legalidad interna que gobierna la representación, constituyendo la obra de arte en un ser autónomo, con vida propia, “como un ser vivo, único y entero”. (1459 a 20).

Tampoco la unidad de la acción representada depende de lo que piensa el poeta. Uno de los elogios más elocuentes de Aristóteles sobre Homero se refiere a este aspecto:

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues

al hacer esto no es imitador. Ahora bien, los demás poetas continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado. (1460 a 5–10).

El arte de componer fábulas se juega por entero en la adecuada estructuración de los hechos, que permite hablar de la poesía como *mímesis* de acciones humanas. En la *Metafísica* hay una resonancia de esta concepción de la poesía cuando se afirma que “la naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia”.<sup>7</sup>

La verdad de la poesía se entiende en la *Poética* no como adecuación a los hechos, sino como adecuación interna o consistencia del universo poético. Con ello, llegamos a la noción de *verosimilitud*. La interpretación más común de “lo verosímil” es la del parecido con lo verdadero o lo que se aproxima a la verdad. El primer significado del diccionario de la RAE de verosímil es “lo que tiene apariencia de verdadero”. La segunda es la de lo que es creíble “por no ofrecer carácter alguno de falsedad”.

En el ámbito de la *Poética* y, en la medida que se relaciona con las acciones humanas, el término parece más próximo a la noción de “bien” que al de “verdad”. Si ello es así, nos encontramos de nuevo con el problema anteriormente señalado, ya que la técnica es un modo de afirmar o negar la verdad de los objetos producidos por ella, es decir, un hábito racional que se refiere al cómo o manera de hacer algo, en este caso la composición o producción de acciones humanas; sin embargo, estas acciones tienen razón de fin o de bien y no de verdad, al menos no de verdad teórica o de adecuación con lo real. La relación de la representación poética con el bien se advierte en la noción de verosimilitud.

Aristóteles afirma repetidamente que al poeta no le corresponde contar lo que ha sucedido sino lo que puede suceder, es decir, lo posible, según necesidad o verosimilitud. Contar lo posible desde el punto de vista de la necesidad es atenerse a las leyes de la naturaleza pero siempre ciñéndose a la lógica de lo posible.

---

7 Aristóteles (1982) *Metafísica*. Gredos. 1090 b 19-20.

Entonces ¿qué es lo posible desde el punto de vista de la verosimilitud? La expresión *κατα το εἶκος* mutilizada en la *Poéticam* suele traducirse como *según lo verosímil* o *según lo que cabe esperar*.<sup>8</sup> Mientras que la necesidad es la ley propia de la naturaleza, lo que cabe esperar o la verosimilitud es la ley propia del orden moral o de las acciones humanas desde el punto de vista de la posibilidad.

**Lo verosímil** se basa en una anticipación o, lo que es lo mismo, de lo que cabe esperar de alguien y se apoya en la previsibilidad de la conducta moral en la medida en que tiene que ver con rasgos de la personalidad –hábitos– adquiridos. Así se puede estar seguro de que una persona responderá de tal modo si se produce una determinada situación. Y eso de lo que se tiene seguridad es, sin embargo, solo verosímil porque todavía no ha acontecido.

Prever las acciones humanas es diferente de predecir los hechos o los fenómenos de la naturaleza. Lo previsible o **verosímil** se refiere a las acciones humanas y revela un modo distinto de proceder al de la naturaleza. Que la conducta humana sea previsible es exponente de la constancia en el modo de obrar por encima de los avatares o cambios de la fortuna. Por ello, la previsibilidad de la acción humana es indicio de novedad respecto de la naturaleza. En la naturaleza cabe la predictibilidad pero no la previsibilidad. Al poeta le corresponde contar lo que puede suceder, es decir, lo posible, según necesidad o verosimilitud. De ahí la puntualización aristotélica de que “el historiador dice lo que ha sucedido, y [el poeta] lo que podría suceder” (Aristóteles, *Poética*, 1451 b 4-5) y de ello se deduce que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (1451 b 5-7).

Pero *lo que cabe esperar* o verosímil, en el caso de la poesía, se puede referir a las acciones humanas representadas o a la misma representación poética. ¿Cuál es la *verosimilitud* de la que habla Aristóteles?

La esencia de lo que Aristóteles entiende por poesía depende enteramente de esta cuestión, porque si la poesía tiene como fin la representación

---

<sup>8</sup> Vilamovo, A. (1992). *Kata to Eikós* y la definición aristotélica de la literatura. *Revista de literatura* 54, 204 y ss.

de acciones humanas, estas solo pueden comparecer como tales manteniendo el criterio de la verosimilitud en lo que a la técnica de la representación se refiere. (Vilarnovo, 1992, p. 204 y ss.) Lo que tiene que ser verosímil es la fábula, la narración, la trama o la representación. En este contexto se puede entender la alabanza de Aristóteles a Homero “por decir cosas falsas [desde el punto de vista lógico] como es debido [verosímilmente]” (Aristóteles, Poética, 1460 a 19), y también la afirmación de que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil” (1460 a 26-27).

Cuando en la *Poética* se plantea **lo verosímil** como criterio de las representaciones artísticas, se aplica una característica de la conducta moral humana al modo de proceder técnico. La concepción del arte que subyace a la poética de Aristóteles es la de un universo construido con leyes técnicas —las de cada arte—, que por su coherencia o adecuación interna se asemeja como se ha dicho antes a un ser vivo único y entero.

Las representaciones poéticas se mueven en la lógica de lo que cabe esperar o de lo verosímil. La **verdad** de las ficciones es la **verosimilitud** que en último término tiene que ver con el fin o con el bien de la representación. La **verdad** de la obra de arte no consiste en su equiparación o semejanza con el mundo de la naturaleza, estriba en su coherencia o adecuación interna.

El término *καλῶς* (“bello”) significa una *buena representación poética* o una *representación bien hecha*. (1447 a 10). La belleza en el arte no radica en el tema sino en que la representación esté bien hecha: “Hay seres cuyo aspecto real nos molesta (figuras de animales repugnantes o cadáveres), pero nos gusta ver su imagen”. (1048 b 10). A esta distinción —elemental aunque no por ello admitida en muchos casos— responden, por ejemplo, las palabras de Matisse cuando un crítico afirmó ante uno de sus retratos: *esta señora tiene un brazo demasiado largo*. Matisse respondió: *perdone pero esto no es una señora, es un cuadro*.

El bien de la obra hecha o producida permite hablar de **verosimilitud de la representación**, un término propio de la acción moral, que se fundamenta en la coherencia interna de la obra de arte y se juzga según el criterio de lo bien hecho o construido —que es el criterio del arte— y su propia característica verdad.

El lugar periférico de la *Poética* en el *corpus aristotélico*, además de su carácter fragmentario e incompleto,<sup>9</sup> no impide advertir la relación existente entre este tratado y la *Ética a Nicómaco*. En la *Poética* hay referencias continuas a las acciones humanas realizadas en el recinto de la ciudad y realizadas por un lenguaje conveniente. De este modo se puede establecer la relación entre *Ética*, *Política*, *Retórica* y *Poética* en el ámbito de los saberes prácticos.

En todos estos saberes, Aristóteles rechaza el planteamiento teórico al que se dirige la pregunta *¿qué es esto?* Frente a este modo de interrogar propone un método que se puede calificar de fenomenológico y que responde a la cuestión *¿cómo ha llegado a producirse esto?* El énfasis está puesto en el modo o manera según alguien ha actuado o algo ha sido hecho.

El camino no es deductivo —de los principios a sus efectos—, sino siempre inductivo de los efectos a los principios, de tal manera, que el conocimiento de lo particular siempre tiene un aspecto heurístico, de descubrimiento, lo que Juan Arana calificó como una **epistemología del riesgo**.

También se puede añadir, para avalar su carácter heurístico, el hecho de que la reflexión sobre la *tejne poietike* nace de la necesidad por parte de Aristóteles de dar razón de la poesía griega. El encargo de educar a Alejandro Magno lo lleva a reflexionar, a enfrentarse directamente con la poesía homérica en la que se fundaba dicha educación y que Platón, en la *República*, había declarado falsa y fuente de corrupción de la juventud. Aristóteles no se aparta de los textos homéricos, en los que va descubriendo los aspectos señalados en esta exposición: la unidad de la acción, el sentido de la *mimesis*, la *catarsis* o la *verosimilitud*. El hecho de que el texto remita a otros tratados permite plantear, por último, la unidad del conocimiento en Aristóteles.

---

<sup>9</sup> La *Poética* pertenece al grupo de escritos esotéricos de Aristóteles, que son “aquellos destinados a ser oídos (acroamáticos), es decir, que no andaban en manos de lectores, sino que probablemente servían de guía al maestro para sus lecciones, en el curso de las cuales ampliaría las notas consignadas en el libro. Esto explicaría el carácter aparentemente incompleto, fragmentario, a veces inconexo de alguno de estos escritos”. García Yebra, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*, 8.

La unidad del conocimiento significa en primer lugar que, sea cual sea la realidad conocida, se da la intencionalidad o adecuación entre la facultad cognoscitiva y el objeto conocido, de tal modo que el conocimiento de lo real, en su diferencia con lo intencional, se da en la propia operación cognoscitiva (*praxis teleia*). La diversidad de operaciones cognoscitivas no va en detrimento de esta unidad. Dicho de otro modo: la pluralidad de los temas afecta a la diversidad de manifestaciones de lo real, pero no a la unidad del conocimiento que es propia de cada una de esas operaciones. Además, esta unidad del conocimiento significa que se conoce el alcance de lo conocido en cada operación respecto de lo principal o universal.

Ello indica que lo conocido mediante las diferentes operaciones cognoscitivas, en su diversidad temática, se conoce localizado respecto del *nous* o el conocimiento de los principios. De nada serviría establecer la correspondencia de los saberes prácticos (*Ética, Política, Retórica y Poética*) o de los teóricos (*Física, Metafísica*) si desde cualquier forma de saber y concomitante al mismo no se sabe lo que se está conociendo, es decir, si no hay una conexión o nexo entre los saberes teóricos y los prácticos. La insistencia de la correspondencia entre la *Poética* y la *Ética a Nicómaco* en Aristóteles lleva a la pregunta de si el fin o el bien aparecen por primera vez en el horizonte del agente que actúa, o, lo que es lo mismo, si la ética se puede desvincular de la metafísica.

¿Qué relación existe entre saberes prácticos y teóricos?

La libertad con la que Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* se refiere a lo en sí mismo bueno enlaza o se relaciona con el final de la *Metafísica* en el que se discute la posibilidad o la imposibilidad de poner el Bien entre los principios. (Aristóteles, *Metafísica*, 1092 a 10). Aristóteles reconoce que “es una cuestión difícil —y merece ser censurado quien pretenda resolverla fácilmente— la de saber en qué relación están lo Bueno y lo Bello, los elementos y los principios; la dificultad está en saber si alguno de aquellos [elementos y principio] es tal como lo queremos expresar al decir lo Bueno en sí y lo óptimo, o no, sino que son posteriores a la generación”. (1091 a 31).

¿En dónde radica la dificultad?: “La dificultad se produce no por considerar la bondad como inherente al principio, sino por considerar principio

al Uno, y principio como elemento, y al Número como procedente del Uno". (1091 b 1). Y zanja la cuestión afirmando: "Pero sería sorprendente que lo primero y eterno y que más se basta a sí mismo no poseyera primariamente como un bien este carácter mismo, su propia suficiencia y su conservación". (1091b17-20).

Así concluye la *Metafísica* de Aristóteles considerando, por sentido común, que el primer principio contenga por su propia naturaleza la razón de bien. Las acciones humanas reclaman el reconocimiento de un bien inconmensurable que hay que respetar incondicionalmente:

La razón práctica se distingue del instinto en que pone de relieve el **motivo** del propio obrar, es decir, aquello *por medio de lo cual* actúa el agente. [Sin embargo solo] el motivo sin valor alguno es lo absolutamente real. No es motivo como fin que realizar, sino como fin final, supuesto siempre como realidad para que algo nos resulte deseable. Cuando Kant denomina al hombre fin en sí, o cuando en la tradición metafísica se considera a Dios como fin último, el fin no significa algo que haya que realizar, sino aquello que en toda realización se supone de antemano como fundamento suyo.<sup>10</sup>

Este es el nexo de la *Ética a Nicómaco* con la *Metafísica*. De la representación de estas acciones que suponen de antemano el bien como su fundamento, trata la *Poética*, la *tejne* o el arte de representar acciones humanas en un medio distinto de la propia subjetividad.

Por último, me gustaría abordar la cuestión de si el modo aristotélico de entender las representaciones artísticas puede iluminar el panorama artístico actual en el que prima la dispersión, la multiplicidad, los retazos y la conjetura.

Lo primero que habría que señalar es que la unidad o coherencia interna de las obras de arte nada tiene que ver con el canon, con una norma externa a la producción misma de la obra mediante la que esta es juzgada. La unidad interna se puede advertir en algo fragmentario, disperso e inacabado. El mismo tratado de la *Poética* tal y como lo conocemos hoy es un buen ejemplo de la unidad de lo fragmentario y discontinuo.

---

10 Spaemann, R. (1991) *Felicidad y benevolencia*. Rialp. pp. 147-148.

La complejidad y dispersión de las obras de arte no hacen más que poner a prueba su coherencia. Basta pensar en que, como dice Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, el carácter final de la acción necesita ser probado en los cambios y azares de todo tipo que se producen a lo largo de la vida.<sup>11</sup>

Otra característica del arte contemporáneo es la incapacidad por parte del espectador de identificar los elementos que allí se ponen en juego. Es lo que se denomina la fractura estética, una expresión que se utiliza para expresar la separación del arte de lo identificable objetivamente.

Pues bien, en esta fractura estética sigue siendo esencial aquello que es fracturado. (...) De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora. La separación de la realidad empírica, que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes, es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado.<sup>12</sup>

---

**11** En la *Ética a Nicómaco* se subraya el carácter final de la acción en el orden del bien y de la felicidad. Pero el decurso temporal en el que la acción se desarrolla plantea la incertidumbre respecto al logro de la felicidad, pero es justamente este decurso temporal con los cambios de los acontecimientos lo que prueba la permanencia del fin: “Ocurren muchos cambios y azares de todo género a lo largo de la vida, y es posible que el más próspero caiga a la vejez en grandes calamidades, como se cuenta de Príamo en los poemas troyanos, y nadie estima feliz al que ha sufrido tales azares y ha acabado miserablemente” (*Ética a Nicómaco*, 1100 a 5–10). ¿Se deben seguir entonces las vicisitudes de la fortuna y esperar hasta el final para saber si la acción lleva consigo la felicidad? A esta cuestión contesta Aristóteles lo siguiente: “En modo alguno se deben seguir las vicisitudes de la fortuna, porque no estriba en ellas el bien y el mal, aunque la vida humana las lleve consigo; las que determinan la felicidad son las actividades de acuerdo con la virtud, y las contrarias, lo contrario. Y lo que discutíamos ahora apoya nuestro razonamiento. En ninguna obra buena hay tanta firmeza, en efecto, como en las actividades virtuosas, que parecen más firmes incluso que las ciencias; y las más valiosas de ellas son más firmes, porque en ellas sobre todo y con más continuidad los hombres venturosos”. Aristóteles. (1985) *Ética a Nicómaco*. Gredos. 1100 b 7–10.

**12** Adorno, T. (1970). *Teoría estética*. <http://elblogdehelios.blogspot.com.es/2014/06/theodor-w-adorno.html>

**Recibido: 16 de diciembre de 2019**

**Aprobado para la publicación: 14 de abril de 2020**

**MARÍA ANTONIA LABRADA** es Licenciada en Ciencias Políticas y Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, y Doctora en Filosofía y Letras por la misma Universidad. Ha desarrollado su trabajo de investigación y docencia como Profesora de *Estética y Teoría de las Artes* en la Universidad de Navarra, donde ha impartido distintas asignaturas: *Antropología, Ética, Movimientos Artísticos Contemporáneos y Estética*.

Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes libros: *Sobre la razón poética, La racionalidad de la belleza en Kant y Hegel y consideraciones filosóficas sobre la belleza y el arte*.

# Zenón de Elea como protosofista.

Una revisión al testimonio platónico

---

**ROBERTO RIVADENEYRA**

Dep. de Humanidades de la Universidad Panamericana

D. F., México

*rrivadeneyra@up.edu.mx*

**Resumen** Al inicio del *Parménides* de Platón, Zenón de Elea aparece como un filósofo que defiende, bajo su propio estilo, la teoría de **lo Uno parmenídeo**. Por otro lado, testimonios como el de Aristóteles y Simplicio señalan una oposición por parte de Zenón sobre este tema. Ambos recogen argumentos de Zenón donde afirma la imposibilidad de la unidad. Al realizar una lectura detallada del testimonio platónico sobre el eleata, en realidad se alcanza a percibir una fuerte crítica a Zenón, donde Platón muestra al discípulo de Parménides no solo como un alumno ingrato, sino como un protosofista.

**Palabras clave** Zenón, Parménides, Platón, Aristóteles, Protosofista

*Title* *Zenon of Elea as a protosophist. A review of platonic testimony*

**Abstract** *At the beginning of Plato's Parmenides, Zeno of Elea appears as a philosopher who defends under his own style the theory of the One parmenid. On the other hand, testimonies such as that of Aristotle and Simplicius point to an opposition by Zeno on this subject. Both of them take up Zeno's arguments where he affirms the impossibility of unity. A detailed reading of the Platonic testimony on the eleata actually reveals a strong criticism of Zeno, where Plato shows the disciple of Parmenides not only as an ungrateful pupil, but also as a Protosophist.*

**Keywords** *Zeno, Parmenides, Plato, Protosophist.*

## **Introducción**

Son por todos conocidos los argumentos que Zenón presenta contra el movimiento. Aquiles y la tortuga, y la Flecha son problemas clásicos en la Filosofía y la Matemática. Sin embargo, al estudiar al eleata, nos encontramos con testimonios y fragmentos que apuntan hacia un nuevo problema: la unidad. Por un lado, encontramos en *Parménides* de Platón una versión y, en Aristóteles y otros comentaristas como Simplicio, versiones distintas. Lo que interesa comprender es qué fue lo que verdaderamente desarrolló Zenón y la intención de los escritos que como testimonio y fragmentos tenemos.

Néstor Luis Cordero señala algunos testimonios donde Zenón arremete contra la unidad.<sup>1</sup> Asimismo, dentro de los argumentos contra la multiplicidad de Zenón, menciona el testimonio (A12) donde, en el diálogo platónico antes citado, queda de manifiesto que el eleata pretendía con su libro defender la postura de Parménides, quien afirmaba la unidad del Ser.

### *Zenón a favor de Parménides*

Existen dos pasajes donde Zenón aparece como un defensor de la teoría parmenídea; ambos se hallan en *Parménides*<sup>2</sup>, de Platón. Aparecen en 127e8-128a2 y en 128a2-e4. Para no perder el contexto transcribo el primer texto desde 127e1:

–¿Qué quieres decir con esto, Zenón? ¿Qué si las cosas que son múltiples, las mismas cosas deben ser, entonces, tanto semejantes como desemejantes, pero que eso es, por cierto, imposible, porque ni los desemejantes pueden ser semejantes, ni los semejantes pueden ser desemejantes? ¿No es esto lo que quieres decir?

–Sí, eso es, respondió Zenón.

–En consecuencia, si es imposible que los desemejantes sean semejantes y los semejantes, desemejantes, ¿es imposible también que las cosas sean múltiples? Porque, si fueran múltiples, no podrían eludir esas afecciones que son imposibles. ¿Es esto lo que proponen tus argumentos? ¿Sostener enérgicamente, contra todo lo que suele decirse, que no hay multiplicidad? ¿Y supones que cada uno de tus argumentos es prueba de esto mismo, y crees, en consecuencia, que tantas son las pruebas que ofreces de que no hay multiplicidad cuantos son los argumentos

<sup>1</sup> Cordero, N. (2008) *Los filósofos presocráticos II*. Gredos. pp. 39-41.

<sup>2</sup> Platón. (1988) *Parménides*. Gredos.

que has escrito? ¿Es esto lo que quieres decir, o no te he entendido bien?

–No, no –contestó Zenón–, te has dado perfecta cuenta de cuál es el propósito general de mi obra.<sup>3</sup>

Aquí Sócrates recrea la argumentación en contra de la multiplicidad de un supuesto libro perdido de Zenón, en el que este, aparentemente, defiende la tesis de Parménides; a saber, que **lo Uno** existe y **lo Mucho** no. Es decir, prueba la imposibilidad de la multiplicidad desde una perspectiva lógica.

Sabemos por Diógenes Laercio (VIII, 57) que, entre los griegos, Zenón era considerado el creador de la dialéctica. De hecho, el texto del diálogo platónico citado es una prueba de la demostración dialéctica que el discípulo de Parménides desarrolló. Esta prueba consiste en mostrar la imposibilidad de la hipótesis que se quiere demostrar, pues es contradictoria *in situ*. De manera que la lógica desarrollada por Zenón para demostrar o refutar es autónoma.

Sócrates prosigue en el diálogo:

–Comprendo, Parménides que Zenón, que está aquí con nosotros, no quiere que se lo vincule a ti solo por esa amistad que os une, sino también por su obra. Porque lo que él ha escrito es, en cierto modo, lo mismo que tú, pero, al presentarlo de otra manera, pretende hacernos creer que está diciendo algo diferente. (Platón, 128<sup>a</sup>2-5).

Este párrafo recuerda otro testimonio sobre Zenón que aparece en *Fedro*. Allí se menciona lo siguiente: «¿Y no sabemos que el eleata Palamedes hablaba con un arte que, a los que le escuchaban, las mismas cosas les parecían iguales y distintas, unas y muchas, inmóviles y, al tiempo, móviles?»<sup>4</sup> Este testimonio resultará útil más adelante, en la exposición

<sup>3</sup> Las traducciones de *Parménides* son de María Isabel Santa Cruz, salvo que se indique lo contrario.

<sup>4</sup> Platón. (1997) *Fedro*. Gredos. 261d. La traducción es de Emilio Lledó Íñigo. Palamedes fue un héroe griego, condenado a muerte injustamente por Ulises. En una nota a pie de página, Néstor

de Zenón como un «bilingüe»; sin embargo, desde aquí se puede notar cómo lo dicho en *Parménides* —«...pretende hacernos creer que está diciendo algo diferente»— caza muy bien con la idea que Sócrates propone en *Fedro*, sobre Zenón como alguien a quien le gusta confundir a la gente. Continúo con el texto de *Parménides*:

En efecto, tú [Parménides], en tu poema, dices que el todo es uno, y de ello ofreces bellas y buenas pruebas. Él [Zenón], por su lado, dice que no hay multiplicidad, y también él ofrece pruebas numerosísimas y colosales. Uno, entonces, afirma la unidad, mientras que el otro niega la multiplicidad, y, así, uno y otro se expresan de modo tal que parece que no estuvieran diciendo nada idéntico, cuando en realidad dicen prácticamente lo mismo; da, pues, la impresión de que lo que vosotros decís tiene un significado que a nosotros, profanos, se nos escapa (128a5-b6).

Ahora transcribo la parte del diálogo donde Zenón da a conocer la intención de su obra:

Lo que tú señalaste es algo accesorio, pero a decir verdad, esta obra constituye una defensa del argumento de Parménides, contra quienes intentan ridiculizarlo, diciendo que, si lo uno es, las consecuencias que de ello se siguen son muchas, ridículas y contradictorias con el argumento mismo. Mi libro, en efecto, refuta a quienes afirman la multiplicidad, y les devuelve los mismos ataques, y más aún, queriendo poner al descubierto que, de su propia hipótesis —«si hay multiplicidad»—, si se la considera suficientemente, se siguen consecuencias todavía más ridículas que de la hipótesis sobre lo uno. Por cierto, fue con ese afán polémico con el que escribí cuando

---

Luis Cordero comenta este testimonio y explica que aquí se hace una alusión a Zenón (p. 32 n. 14).

era joven, pero, como una vez escrita, alguien la robó, no se me dio la oportunidad de decidir si debía salir a la luz o no. En esto, pues, te equivocas, Sócrates, porque te figuras que la obra fue escrita, no con el afán polémico de un joven, sino con el afán de fama de un hombre maduro. Por lo demás, tal como dije, no la caracterizaste mal. (128c7-e4).

¿Por qué Platón incluyó este testimonio de Zenón en su diálogo? ¿Solo fue un recurso literario? Aceptar esta última idea me resulta difícil. El fundador de la Academia no se caracteriza por falsear las doctrinas de otros filósofos. Lo que sí sabemos es que existió un libro escrito por Zenón que le fue robado; lo que desconocemos es el contenido del mismo. Kirk, Raven y Scholfield (Cordero, p. 349) sugieren tres posibilidades sobre el libro de Zenón relatado por Platón: a) el libro de Zenón es tal cual lo describe el diálogo platónico, aunque por Aristóteles se sabe de otro libro de Zenón, el de las paradojas del movimiento, la semilla del mijo, la del lugar y otras más; b) Zenón escribió solo un libro donde se desarrollan argumentas en formas de *reductio ad absurdum* y no solo antinomias; además, su objetivo principal no eran la pluralidad, sino el movimiento, y c) existió un solo libro cuyo objetivo era la pluralidad, presentada por medio de antinomias. De manera que aún está por resolverse el lugar que ocupa lo mencionado en *Parménides* y si efectivamente fue un solo tratado o un par.

### *La lógica de Zenón*

Zenón recibió principalmente dos calificativos: antilógico y bilingüe (ἀμφοτερόγλωσσος). Plutarco es la referencia principal de lo primero, mientras que de lo segundo el testimonio de Simplicio es relevante. En *Pericles* nos dice Plutarco: «Pericles fue oyente también de Zenón de Elea, quien, como Parménides, se ocupaba del estudio de la naturaleza, pero

que ponía en práctica una conducta refutatoria que conducía, mediante argumentos contradictorios, a una situación sin salida».<sup>5</sup>

Por otro lado, tenemos los testimonios que lo denominan «bilingüe». El primero (A 1) es de Diógenes Laercio, quien reproduce lo que Timón mencionó de Zenón y de Meliso: «El gran poder inagotable del bilingüe Zenón, crítico de todos...»<sup>6</sup>. Elías por su parte, testimonia (A 15) en *Categorías* (109, 6) lo siguiente: «Zenón fue llamado “bilingüe” no porque fuese un dialéctico como Zenón de Citio, sino porque era dialéctico en su vida misma, pues decía una cosa y pensaba otra». El marco final sobre este tema nos lo da Simplicio, en su *Comentario a la Física*, de Aristóteles (139, 3-6): «Parece que Zenón intentaba, a modo de ejercitación, demostrar ambas cosas (o sea lo uno y la multiplicidad). Por eso era llamado “bilingüe”».

Todo indica que quienes leyeron o estudiaron con Zenón coinciden en el hábil manejo que tenía de la lógica. Sin embargo, también notamos similitudes en sus apreciaciones sobre el uso que Zenón le daba a dicha habilidad. Por los testimonios aquí presentados Zenón queda más que como el primer dialéctico, como el primer sofista. De ser ciertos los testimonios que aluden a la habilidad de Zenón de decir una cosa y pensar otra, o de poder, como Isócrates señala, «demostrar que lo mismo es posible y, a la vez, imposible»,<sup>7</sup> queda como conclusión Zenón no compartía del todo la postura de su maestro Parménides, quien auténticamente estaba interesado en señalar y aclarar ciertos problemas filosóficos. En Zenón la filosofía y, concretamente la dialéctica, parecen un juego, un medio y no un fin en sí mismos.

Al revisar lo dicho sobre Zenón por estos autores, regreso a Platón. Lo primero a señalar es la cronología entre *Fedro* y *Parménides*. Todo indica que *Fedro* es la última o una de las últimas obras del periodo medio, es decir, posterior a *Banquete*, *Fedón* y *República*. Sin embargo, hay quienes

---

<sup>5</sup> Plutarco. (2008) *Vidas paralelas II*. Pericles, (trad. M. A. Durán). Gredos. 4, 5. El testimonio recién citado es el A 4 de acuerdo con Diels Kranz (D.K.).

<sup>6</sup> Diógenes Laercio. (2007) *Vidas de los filósofos ilustres*. (trad. C. García Gual). Alianza. IX, 25. La traducción tiene modificaciones mías.

<sup>7</sup> Isócrates. (2007) *Elogio de Helena*, (trad. J. M. Guzmán Hermida). Gredos. 3.

lo sitúan después de *Parménides* y *Teeteto*.<sup>8</sup> Esto resulta relevante por los testimonios que nos brinda Platón en los diálogos anteriormente citados. Si *Fedro* es anterior a *Parménides* lo mencionado sobre Zenón en este último diálogo deberá revisarse a la luz de la ironía socrática, sobre todo la parte donde Sócrates le señala a Zenón que está diciendo lo mismo que Parménides pero presentándolo de modo distinto para «hacernos creer que está diciendo algo diferente».

Aprovecho para revisar también otras partes del testimonio platónico, donde la figura de Zenón queda bajo escrutinio. Me interesa particularmente la última parte del testimonio citado: «Por cierto, fue con ese afán polémico con el que escribí cuando era joven, pero, como una vez escrita, alguien la robó, no se me dio la oportunidad de decidir si debía salir a la luz o no. En esto, pues, te equivocas, Sócrates, porque te figuras que la obra fue escrita, no con el afán polémico de un joven, sino con el afán de fama de un hombre maduro. Por lo demás, tal como dije, no la caracterizaste mal.»

En el párrafo recién citado parece que Platón busca que el mismo Zenón caiga en su bilingüe trampa. El discípulo de Parménides, en dicho párrafo, líneas antes de las aquí citadas, menciona que en efecto su obra perdida es una defensa de lo dicho por su maestro. Posteriormente, señala que esa obra fue robada y nunca pudo decidir qué era lo que debía publicar. Además, termina por justificarse diciendo que ella ha de entenderse bajo el espíritu rebelde de un joven y no como algo serio y maduro. Es decir, Zenón en la reconstrucción que Platón hace de sus palabras, nos muestra a alguien que se dice y desdice con la mayor facilidad, característica propia del bilingüe.

Si unimos este análisis con el testimonio dado en *Fedro* (ya antes citado), se podrá constatar que ambos testimonios señalan la habilidad de Zenón para hacer válido cualquier argumento. En el fondo, me parece claro

---

<sup>8</sup> Para un mayor estudio sobre este tema me remito a Guthrie, W.K.C. *Historia de la filosofía griega iv. Platón: el hombre y sus diálogos. Primera época* (1998) (trad. Á. Vallejo Campos y A. Medina González). Gredos. p. 381. Particularmente vale la pena revisar la nota 184 donde Guthrie repasa las interpretaciones de varios autores.

que la preocupación de Platón en ambas obras, concretamente más en *Parménides*, es mostrarnos a Zenón como un proto-sofista. La habilidad dialéctica que desarrolla, tal vez como mero divertimento, le permite afirmar y negar simultáneamente. Así logra Platón un doble propósito en *Parménides*: desenmascarar a Zenón como sofista antes que como filósofo, al tiempo que deja clara la distinción filosófica en profundidad y sustancia entre las ideas de ambos eleatas. Vale la pena señalar un detalle de la escena de este diálogo reproducida anteriormente. Cuando Zenón está dialogando con Sócrates y aclarando si su intención es o no defender a Parménides, este permanece fuera del recinto donde se lleva a cabo dicho diálogo, como en señal de despecho. Tal vez porque como se verá a continuación, Zenón nunca defendió a Parménides.

### *¿Dónde quedó la defensa de la unidad de Parménides?*

Zenón se proclama defensor de las ideas de Parménides en el diálogo platónico que lleva este mismo título. Sin embargo, algunos fragmentos parecen indicar lo contrario. Al estudiar este punto en Zenón, encontramos que existen dos posturas: la platónica y la aristotélica, de la que derivan el resto de los comentarios. De hecho, considero que, a pesar de que aparecen como dos posturas, en realidad son la misma. Por un lado, Platón en *Parménides* nos muestra un Zenón que afirma defender la teoría de su maestro. Como ya señalé anteriormente, en el fondo lo que Platón pretende es mostrarnos a un Zenón capaz de afirmarse y negarse sin reparo alguno. De modo que, aunque afirme que su único propósito es atacar a quienes afirman la multiplicidad y niegan así la unidad, termina por, asimismo, negar la unidad. En el diálogo platónico no queda explícita esta tesis, pero se puede reconstruir desde otros comentadores.

Alrededor del tema **de lo uno** en Zenón sugiero, a su vez, dos hipótesis: por un lado, que Zenón pretendía atacar la unidad en tanto que matemática y no en tanto que sí misma, que es la postura de Parménides; y, por el otro, Zenón tenía la intención de mostrar que **lo uno** no existía. Resulta dificultoso aceptar lo primero, dado que en ninguno de los testimonios recogidos

se muestra algo semejante. Nadie, ni Aristóteles ni Simplicio, que sin duda hubieran señalado la dicotomía, lo hizo. De hecho, Aristóteles claramente nos comunica la intención de Zenón: «Según el axioma de Zenón, si lo uno en sí fuese indivisible».<sup>9</sup> De esta manera damos paso a la segunda hipótesis, pues por las razones que haya sido, Zenón pretendió eliminar no solo la multiplicidad sino también la unidad.

Me remito al testimonio de Simplicio (A 21)<sup>10</sup> donde se realiza una distinción entre lo dicho en *Parménides* y lo que al parecer realmente contenía su libro y doctrina:

En esto parece que el argumento de Zenón era diferente del de su libro, tal como lo evoca Platón en el *Parménides*. Allí Zenón demuestra que la multiplicidad no existe, en apoyo de Parménides, quien afirmaba la existencia de lo uno, partiendo de lo opuesto. Aquí, en cambio, como dice Eudemo, también elimina lo uno (pues llama «lo uno» al punto), y acepta la existencia de la multiplicidad. No obstante, Alejandro piensa que Eudemo se refiere también aquí a que Zenón suprime la multiplicidad. Dice «Según describe Eudemo, Zenón, el discípulo de Parménides, intentaba demostrar que la multiplicidad no puede existir porque consiste en una pluralidad de unidades, y lo uno no existe». Pero resulta evidente de sus palabras que Eudemo no menciona en esta ocasión a Zenón como habiendo negado la multiplicidad. Creo que en el libro de Zenón tampoco figuraba la argumentación que menciona Alejandro.

---

<sup>9</sup> Aristóteles. (1998) *Metafísica*. Gredos. III 4, 1001b.

<sup>10</sup> Simplicio. *In Aristotelis physicorum libros quator priores commentaria* (1882) Berolini Publishers. 99, 7-18.

Tanto Eudemo<sup>11</sup> como Aristóteles (A 21)<sup>12</sup> señalan la crítica de Zenón a la unidad, que consiste en que si la unidad es un punto, a este no se le puede añadir nada ni quitar nada. De lo que se sigue que entonces **el uno** no es nada. Interesante por demás resulta uno de los pocos fragmentos que tenemos de Zenón (B 2), recogido por Simplicio, en donde se lee: «Si se le agregase a otro ente, no lo haría mayor... si se le quitase, no lo haría menor... es evidente que tanto lo que se quita como lo que se agrega, no son».

El testimonio brindado por Séneca<sup>13</sup> es demoledor: «Si creo a Parménides, nada existe, excepto lo uno; si creo a Zenón, ni siquiera existe lo uno». Bajo este testimonio la idea de proto-sofista que sugerí aparecía con Platón sobre Zenón queda reforzada bajo una nueva, la de escéptico. No resulta difícil, tras revisar los testimonios y fragmentos de Zenón, pensar en Gorgias en su *Sobre lo que no es o sobre la naturaleza*.

De acuerdo con un testimonio de Temistio, recogido por Simplicio, Zenón afirmó que «la unidad y la indivisibilidad iban inevitablemente juntas» (139, 19-23).

La reconstrucción de la argumentación aquí presentada de Zenón sobre la unidad y la multiplicidad puede ser la siguiente. Primero reconstruiré el de la multiplicidad:

- 1.** La multiplicidad no existe.
- 2.** Si existiera la multiplicidad ésta estaría integrada por unidades que pueden ser de dos formas:
  - a.** Cada unidad posee magnitud.
  - b.** Ninguna unidad posee magnitud.
- 3.** Si aceptamos a), cada unidad constaría de partes que se relacionarían unas con otras y nunca podría conocerse la última, es decir, sería infinita.

---

**11** Fragmento 37, recogido por Simplicio. 97. 13-16.

**12** Me imagino que por esta razón Diels y Kranz ubicaron a ambos dentro del mismo testimonio, junto con Séneca. Sin embargo, en la versión realizada por Néstor Luis Cordero separa dichos testimonios en 57, 58 y 61 respectivamente.

**13** Dentro de la clasificación dada por Néstor Luis Cordero corresponde al fragmento 62 (*Epístolas*, 88, 45).

4. Si aceptamos b), cada unidad no altera aquello a lo cual se agrega o de lo cual se quita, por lo que no posee realidad alguna.
5. Por lo tanto, la multiplicidad no existe.

Veamos ahora qué sucede con la unidad a partir de lo establecido en la multiplicidad y en los textos recogidos aquí.

1. Todo lo sensible es múltiple por admitir predicaciones, así como por ser susceptible de división y adición.
2. El uno es un punto (A 21).
3. Todo punto es indivisible.
4. De 2 y 3 se sigue que lo uno es indivisible.
5. Si es indivisible carece de magnitud, i.e., no puede agregar ni restar nada a ningún objeto sensible.
6. Si algo no puede agregar o restar nada a ningún objeto sensible entonces no es nada.
7. De 5 y 6 se sigue que lo uno no es nada, pues no agrega ni resta nada a los objetos sensibles.

De ambos argumentos podemos concluir con que ni la unidad ni la multiplicidad existen. En el fondo, parece que al tratar de defender Zenón a Parménides terminó por negarlo. En su afán de mostrar por medio de su dialéctica la imposibilidad de la multiplicidad, acabó por negar también la unidad. ¿Qué queda de la realidad si tanto lo uno como lo múltiple no existen? Nada. Insisto en la similitud con el argumento dado por Gorgias para demostrar que el ser no existe.

Tras revisar los argumentos contra la unidad y contra la multiplicidad queda la conclusión de que Zenón era un «bilingüe» como se mencionó antes. Además, esto nos muestra la habilidad de Zenón para afirmar y negar lo mismo. Todo apunta a que como ya lo señalé anteriormente, al eleata le divertía crear estos juegos mentales. La Filosofía para él se reducía a la capacidad para construir y deconstruir argumentos alrededor de un tema; era poder formular y justificar una hipótesis y luego encontrar la forma de desarticularla. Resulta en un excelente entrenamiento crítico,

pero que, si hace de su método la forma de hacer filosofía, entonces reduce la Filosofía al método, que en este caso es la Sofística e, incluso, el Escepticismo.

Zenón comprendió el juego lógico que realizó Parménides en su filosofía. Lo comprendió tan bien y le pareció tan atractivo que olvidó la Filosofía por continuar con el juego. Mientras que para Parménides lo más importante era alcanzar la verdad por medio del razonamiento, para Zenón el entrenamiento de la razón es más importante que alcanzar la verdad. No hay que perder de vista que la dialéctica parece ser el resultado de una técnica que Zenón desarrolla para afirmar su personalidad. Una técnica que crea en su juventud, cuando era rebelde y alocado. El problema consiste en sostener y escindir el método del contenido como continuó haciendo Zenón mientras hizo filosofía.

**Recibido: 10 de Febrero 2020**

**Aprobado para su publicación: 15 de mayo de 2020**

**ROBERTO RIVADENEYRA** es Doctor en Historia del Pensamiento por la Universidad Panamericana, Magister en Filosofía por la UNAM y Licenciado en Filosofía por la UP. Profesor-investigador del *Instituto de Humanidades* de la Universidad Panamericana. Profesor de *Filosofía de la Música* en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Panamericana. Ha participado en congresos de Filosofía en Buenos Aires, Lima, Pamplona y México con diversos temas sobre Platón y Filosofía Antigua. Pertenece a la *Asociación Filosófica de México* (AFM), a la *Asociación Latinoamericana de Filosofía Antigua* (ALFA) y a la *International Plato Society* (IPS).

# Goethe: naturaleza y arquitectura

---

CRISTINA L. ARRANZ

Universidad Nacional de Cuyo  
Mendoza, Argentina  
[carranz@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:carranz@ffyl.uncu.edu.ar)

**Resumen** Goethe relaciona su teoría de la arquitectura con sus investigaciones sobre la naturaleza, sin ignorar el carácter libre del diseño. En sus escritos juveniles, dicha relación se expresa por la interpretación orgánica de la forma. A partir del viaje a Italia, Goethe extiende la imitación de la naturaleza al proceso creativo e incorpora la noción de forma primigenia. Esta última, que identifica con el orden dórico, contiene leyes propias de la naturaleza de la arquitectura.

**Palabras clave** Goethe, teoría, arquitectura, naturaleza

*Title* *Goethe: Nature and Architecture*

**Abstract** *Goethe relates his theory of architecture with his research on nature, without ignoring the free character of design. In his youth writings, this relationship is expressed by the organic interpretation of form. From the trip to Italy, Goethe extends the imitation of nature to the creative process and incorporates the notion of primitive form. The latter, which identifies with the Doric order, contains laws proper to the nature of architecture.*

**Keywords** *Goethe, theory, architecture, nature*

### *La vitalidad de la naturaleza y del arte*

Corría el mes de septiembre de 1786, Goethe trabajaba en Weimar para el Duque Karl August desde hacía diez años. Allí era muy apreciado como escritor y director teatral. Se había convertido en uno de los hombres de confianza del Duque que, entre otras cosas, le había encomendado la administración de las minas de plata de Ilmeneu. Todo parecía marchar del mejor modo posible para Goethe, a quién la nobleza local y los personajes más encumbrados de la región habían abierto con entusiasmo las puertas de sus palacios. Sin embargo, una mañana próxima al otoño, antes del amanecer, el escritor partió sin despedirse. Iba a realizar el viaje a Italia con el que soñaba desde su primera juventud. Aquello parecía una huida y lo era efectivamente. El ambiente de Weimar, con la artificialidad de las relaciones imperantes en la Corte y la monotonía de un trabajo a base de informes y cuentas, le estaba asfixiando la inspiración. El viaje podía proporcionarle, como así fue, la renovación de ánimo que

es posible experimentar en el contacto directo con la naturaleza y con las obras de arte.<sup>1</sup>

Desde el inicio del trayecto que realizó en una silla de posta, Goethe recogió piedras para continuar los estudios de mineralogía iniciados en Weimar. También observó detenidamente las plantas. Pudo advertir cómo una misma especie, al cambiar las condiciones geográficas, modificaba su apariencia. Su mirada se volvía penetrante: de la forma en conjunto, iba a las partes para distinguir su figura y su combinación. Mantuvo una actitud semejante para con las obras de arte, a las que consideró como una segunda naturaleza.<sup>2</sup> Entre estas, durante su viaje, ocuparon un lugar especial las obras de arquitectura, de las que puso por escrito muy vívidas descripciones.<sup>3</sup> Desde su consideración, este artículo se propone discernir lo que Goethe desea transmitir acerca de la relación entre arte y naturaleza, en el caso particular de la Arquitectura.

Algunos años antes, en 1772, Goethe había compuesto un ensayo sobre la Catedral gótica de Estrasburgo. Allí expone cómo fue sorprendido por la belleza de la obra al encontrarse con su fachada. Ante ella, un sentimiento inesperado de plenitud que invadió su alma, lo llevó a acudir una y otra vez al edificio para detenerse en su contemplación.

En la vieja catedral, Goethe descubre la unidad de un viviente. La asemeja a un árbol en el que todas sus partes, desde su alteridad, ponen de manifiesto la continuidad vital del conjunto. Por ello afirma del edificio que “en él todo es forma y todo tiene como fin la totalidad”.<sup>4</sup> Considera que esa forma no proviene de la aplicación de unos principios generales. Tampoco resulta de la imitación de un modelo, sino de la sensibilidad del genio que se deja adiestrar por las fuerzas de la naturaleza:

---

1 Safranski, R. (2015) *Goethe. La vida como obra de arte*. Tusquets. p. 303.

2 Arnaldo, J. (1990) *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* Visor. pp. 220- 221.

3 Rubio Garrido, A. y Calduch Cervera, J. (2016) *Baukunst: el pensamiento arquitectónico de Goethe. Quintana*. 15. pp. 255-267. A la vuelta de su viaje, Goethe comenzó la redacción de un tratado de arquitectura titulado *Baukunst* en base a textos y dibujos propios, que abandonó inconcluso en 1795.

4 Goethe, J. W. (1962) *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. Christian Wegner Verlag. vol. 12. pp. 5-7. Salmerón, M. de (trad.) (1999) *Escritos sobre arte*. Síntesis, 37.

Sus propias fuerzas son las que se desarrollaron en un sueño infantil, las que se ejercitaron en la vida del adolescente hasta que fuerte y ágil se lanzó a la caza como el león de las montañas. Por eso a estas fuerzas las adiestra más bien la naturaleza, pues vosotros, pedagogos, de ninguna manera podríais haber creado artificialmente el variado panorama que el genio necesita para poner en juego sus fuerzas en su propia medida y disfrutar de ellas. (Goethe, 14:33-38. Salmerón, pp. 39-40).

Goethe participaba entonces del *Sturm und Drang*, movimiento literario de origen alemán que se oponía a la preceptiva del Clasicismo francés. Junto a los demás miembros del movimiento, el escritor destaca el papel de la naturaleza en el arte. No como objeto de imitación, sino como una fuente espontánea de creatividad de la que el genio es partícipe. En aquellos años, la interpretación de Goethe sobre la naturaleza es la de una fuerza caótica en continuo movimiento creativo. En ella se suceden indefinidamente el nacimiento y la muerte de los individuos. De ella proceden tanto lo agradable que puede percibirse en un paisaje, como lo terrorífico y abrumador que se encuentra en cualquier catástrofe y en la misma muerte. Atendiendo a ello, el autor sostiene que al artista le compete arrebatar a las fuerzas destructivas de la totalidad aquello que merece ser conservado. (Goethe, 18:11-30. Salmerón, 46).

Pocos años más tarde, en 1775, Goethe acude por tercera vez a Estrasburgo. Allí visita nuevamente la catedral en la que, como las veces anteriores, admira su unidad y vitalidad. Sin embargo, en aquellos escritos, se distingue un cambio de apreciación respecto de la naturaleza, en la que el artista encuentra “un sentimiento creciente de la proporción, la medida y el decoro” (Goethe, 30:5-6. Salmerón, 63). A partir de entonces comienza a plantearse la posibilidad de encontrar cierta legalidad en la naturaleza, que sería objeto de imitación para el arte.<sup>5</sup> No se refiere a leyes que puedan predeterminar la obra artística desde fuera. Se trata

---

<sup>5</sup> Pevsner, N. (1995) *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. GG. p. 124.

de una ordenación que el artista debería reconocer en una relación directa con la naturaleza, para proceder a su manera, integrándose en la armonía del Universo; lo que supone una primera intuición de Goethe, será plenamente asumido por él durante su viaje a Italia.

El escritor retoma la noción de mimesis de la Antigüedad Clásica. Esta no radica en la imitación de las apariencias de los seres naturales, sino en el modo de proceder de la naturaleza.<sup>6</sup> Esto significa, por una parte, que la inspiración en la naturaleza impulsa la creación conforme a una ley interna que da consistencia a la obra. Así es como puede dar origen a un tipo de seres que poseen unidad al modo de los vivientes. Por otra parte, que el artista debe aprender de los procesos naturales para llevar a cabo su obra. En adelante, esta será la interpretación orgánica de la obra sostenida por Goethe y reafirmada durante su primer viaje a Italia.<sup>7</sup> Es el sentido por el que Goethe se refiere a la obra de arte en general y concretamente a la arquitectura como segunda naturaleza. Ello remite a la expresión ciceroniana que significa el hábito generado por la costumbre en el sujeto de la acción. Al mismo tiempo, Goethe está lejos de caer en una postura naturalista con respecto al arte. Considera que lo que compete al artista es “transformar la mera verdad de la naturaleza en verdad del arte, lo cual implica distanciamiento e incremento”. (Safranski, p. 403). De ese modo, el escritor interpreta que es propio del arte incorporar novedad en el mundo: aquella que conlleva la producción libre de un hacedor.

### *La observación directa de la Arquitectura*

En su viaje a Italia, Goethe se concentra en el estudio del arte de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento italiano. En cambio, deja totalmente de lado las obras medievales o del Barroco de las ciudades que visita. Pareyson justifica esta actitud selectiva de Goethe a través de un posible deseo de evitar la dispersión o el dejarse llevar por las primeras

---

6 Aristóteles (1995) *Física*. Gredos. 199ª pp. 13-20.

7 Pareyson, L. (2003) *Estetica dell' idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling* Mursia. p. 72.

impresiones. (Pareyson, pp. 218-220). Lo mismo que en sus observaciones científicas, desea detenerse en la contemplación de cada obra. Reconoce la importancia de abstenerse de “poner el signo en lugar de la cosa, tener la esencia siempre presente ante uno, y no matarla mediante la palabra”.<sup>8</sup> A su vez, es probable que la elección del arte más próximo a la cultura de la Antigüedad griega sea por influencia de Winckelmann, por quien Goethe sentía una profunda admiración. Durante su viaje, para comprender mejor la Arquitectura Clásica, profundiza en la lectura de los textos de Vitrubio y Palladio. También, visita al anciano arquitecto Ottavio Bertotti Scamozzi.

Su primer encuentro con la Arquitectura de la Antigüedad se produjo en Verona, al acceder al anfiteatro conocido como La Arena. Allí, distingue el material de la construcción, de mármol rojizo muy bien conservado. El reconocimiento de la materialidad y de las posibilidades técnicas que ofrece es considerado por el escritor como punto de partida del diseño arquitectónico.<sup>9</sup> A continuación, el mismo Goethe describe cómo recorre la obra para tener una comprensión cabal de la misma. Responde a la pregunta por el origen de su forma atendiendo a su funcionalidad. Funcionalidad en sentido estricto, que es la de acoger a un público numeroso permitiendo a todos tener una buena visión de la representación; y también funcionalidad en sentido amplio, referida al aspecto simbólico de la arquitectura. Esto es, que el público allí presente pueda percibir su unidad como pueblo y experimentar cada uno su propia pertenencia al mismo. (Goethe, 40:32-2. Trad. p. 43-44). En este caso, Goethe explica la arquitectura como una respuesta formal a necesidades físicas, psicológicas y simbólicas del usuario. También hace una referencia sobre la elección de una forma simple, afirmando que “satisfacer la necesidad general es tarea del arquitecto, que crea una construcción de planta elíptica, con gradas alrededor, lo más sencilla posible, con objeto de que el mismo pueblo constituya el ornamento”. (40:26-29. Trad. p. 43). Hay en

---

<sup>8</sup> Naydler, J.(ed). (2002). *Goethe y la ciencia*. Siruela. p. 68.

<sup>9</sup> Goethe, J. W. *Goethes Werke*, vol. 14/11, 41:4-5. Goethe, J. W. (Trad.). (2001). *Viaje a Italia*. Ediciones B.

ello, una intención de establecer un paralelismo con el modo de proceder de la naturaleza, que actúa siempre con economía de medios.

Poco más adelante, en Vicenza, el escritor se enfrenta a la arquitectura de Palladio. Cuando años más tarde pone por escrito sus recuerdos del viaje a Italia, da cuenta detallada de aquella experiencia. En la Villa Rotonda, Goethe observa primero el territorio mediato e inmediato al edificio. Después, continúa con el estudio de la forma total y de las partes que componen la arquitectura, destacando la iluminación cenital del vestíbulo. Luego, atiende a la funcionalidad. A continuación, recorre el edificio para poder percibirlo desde distintas perspectivas. Así, logra hacerse cargo de las visuales del paisaje exterior, que permite el diseño. (55-56:20-5. Trad. pp. 57-58). Además, interpreta la obra como un símbolo de la magnificencia del propietario. Finalmente, concluye:

Solo en presencia de las obras artísticas se reconoce su gran valor, puesto que han sido concebidas para saciar el ojo con su verdadera grandeza y corporeidad, así como para satisfacer el espíritu a través de la bella armonía de sus dimensiones; no solo en lo que respecta a su trazado abstracto, sino también mediante los diferentes juegos de la perspectiva, con los cuales se profundiza y se destaca el espacio. Esto me lleva a afirmar que Palladio ha tenido un alma grande y la ha plasmado en su obra. (52:27-36. Trad. p. 55).

La referencia a la grandeza del alma de Palladio es una alusión a su genialidad y por lo tanto, a la inspiración del artista en la naturaleza. Esto, que Goethe reconoce en la experiencia directa de la obra, apunta a distinguir cierta continuidad de la obra con el medio en que se inserta. También es un reconocimiento del usuario en su corporeidad y en sus aspiraciones psicológicas y espirituales. Por último, admira la maestría de Palladio para compaginar las columnas y las pilastras, que remiten a la Antigüedad, con los muros, que exige el confort. Una combinación impuesta por el gusto de la época.

En Asís, conoce el templo romano de Minerva descrito por Palladio en uno de sus libros. Goethe se detiene en la contemplación de la fachada del edificio que, según afirma, hace germinar en él algo “inexpresable, que producirá frutos eternos”. (118:14-16. Trad. p. 122). Después, sigue hasta Spoleto, donde se encuentra con el acueducto y puente romano que une dos colinas. Del mismo puede apreciar su adecuación al paisaje, la sobriedad con que responde a la doble función de puente y acueducto y la racionalidad de su construcción, que lo lleva a exclamar:

Esta es la tercera obra de los antiguos que admiro, y siempre percibo en ellas el mismo espíritu grandioso. Una segunda naturaleza que sirve a los intereses de los ciudadanos, tal es su arquitectura, así son el anfiteatro, el templo y el acueducto. Ahora me doy cuenta por primera vez de cuánta razón tenía cuando todas las arbitrariedades me parecían odiosas. Lo que es arbitrario nace muerto, puesto que lo que no posee existencia interior verdadera no posee vida y ni es grande ni puede llegar a serlo jamás. (121-122:37-9. Trad. p. 125).

De las descripciones de Goethe podría concluirse que, para él, la arquitectura debe organizarse para dar cumplimiento a unas exigencias funcionales, entendidas en sentido amplio. Es decir, las que provienen de las múltiples dimensiones humanas (corporales, psicológicas y espirituales), incluyendo las que corresponden al usuario como integrante de una comunidad. Como sucede en la naturaleza, la satisfacción de esta multiplicidad de requerimientos debería realizarse con economía de recursos. También, debería responderse a los aspectos constructivos de modo racional. A su vez, tratándose de una realidad semejante a los seres vivos, es necesario que se resuelva en continuidad con el medio. En el caso de la arquitectura, la continuidad se refiere tanto al ambiente físico, como al ambiente cultural de la época y el lugar.

Goethe, de las obras de la Antigüedad, admira que hayan sido producidas por los hombres según leyes verdaderas y naturales. Ello no significa

que el arquitecto deba imitar las leyes de la naturaleza, ni tomarlas como modelo para la organización de la obra. Para él, lo que corresponde al artista es proceder al modo de la naturaleza. Debe otorgar a la obra una necesidad interna que no debe provenir de la naturaleza sino de su propia creatividad. Mediante dicha legalidad interna el arquitecto da cabida al juego de la imaginación. Un juego en el que el usuario, reconocido en las múltiples dimensiones de su ser, puede sentirse involucrado.

De la relación obra-usuario, el autor señala que no debe interpretarse exclusivamente en términos visuales, sino que la arquitectura debe atender al “sentido del movimiento del cuerpo humano”.<sup>10</sup> Esta relación de la arquitectura con la corporeidad humana fue descuidada por los teóricos del Movimiento Moderno. En cambio, por influencia de la Fenomenología, fue ampliamente considerada por la Teoría de la Arquitectura desde la segunda mitad del siglo xx.<sup>11</sup> Un tema que en la actualidad tiene especial difusión por los escritos teóricos del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa.

De acuerdo con lo dicho, el arquitecto define la obra atendiendo a la naturaleza del usuario para propiciar un diálogo libre con él. Se trata de un diálogo que se establece en función de un producto de la imaginación del artista. Goethe explica que la obra se constituye “exactamente igual que la *forcé* de un gran poeta, que produce algo nuevo a partir de la verdad y la mentira”.<sup>12</sup> Es decir que, aunque fundada en la naturaleza, la obra es un producto artificial: una verdad incrementada por la fantasía creadora, que por su originalidad resulta sorprendente.

En el inicio de *Baukunst*, su escrito sobre la arquitectura de 1795, Goethe hace referencia a lo que designa como el fin supremo, que es la cualidad poética a la que puede aspirar este arte. Es la obra del genio, que exige haber dado cumplimiento a todas demandas antes consideradas. Aunque el modo de realizar la obra queda librado al talante de cada arquitecto, no se trata de una manera arbitraria de proceder, sino que tiene

---

**10** Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 36:3-4. Salmerón, p. 74.

**11** Robinson, J. (2012) *On Being Moved by Architecture*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70/4. pp. 337-353.

**12** Goethe, vol. 14/11, 53:5-8. Goethe, *Viaje a Italia*, 55.

su origen en la mimesis.<sup>13</sup> Esta afirmación, que considera la obra como unidad poética, incluye sus tesis de la concepción orgánica de la obra y de la mimesis referida al modo de proceder de la naturaleza. Sin embargo, la relación de la arquitectura con la naturaleza propuesta por Goethe, no acaba allí. El escritor sostiene que existen reglas propias de la naturaleza de cada una de las artes.

### *Los fenómenos primigenios*

La necesidad intrínseca de la obra de arte responde a su legalidad interna, que el hombre inspirado dispone en función de su contemplación de la naturaleza. En la naturaleza el artista descubre un orden que orienta su proceso creativo. De ahí que la producción inspirada, al mismo tiempo que expone su libertad, está llamada a dar cuenta de la unidad del cosmos. Sin embargo, la inspiración no procede en términos de pensamiento discursivo, sino que acontece de modo sorpresivo. Esto puede ocurrir mientras el artista se empeña en su búsqueda o en un momento inesperado. En 1796, Schiller, que trabajaba en componer las primeras líneas de una obra dramática, escribe a Goethe:

(...) Todavía estoy en el esqueleto, y pienso que, igual que en la estructura humana, en la dramática todo depende de él. Quisiera saber cómo acometió usted la obra en tales casos. En mí, el sentimiento carece al principio de un objeto concreto y claro; este se forma más tarde. Se da previamente una especie de disposición musical de ánimo, y sólo después surge en mí la idea poética.<sup>14</sup>

---

**13** "Architecture is not an art of imitation, but rather an autonomous art; yet at the highest level it cannot do without imitation". Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 36:19-21. Gage, J. (Trad. y ed.) (1980) Goethe on Art University of California Press. p. 197.

**14** Arnaldo, J. (ed.). (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. p. 45..

La creatividad del artista posee un lado oscuro, de semiconsciencia, en el que se produce la comunicación más intensa con el todo de la naturaleza. (Pareyson, p.129). En el intento trabajoso de dar forma a la obra, el artista es sorprendido por intuiciones súbitas. Estas le permiten establecer conexiones hasta el momento desconocidas. Goethe las designa con la palabra francesa *aperçu*, que significa visión de conjunto. (Safranski, p. 91). En este estado del alma, que corresponde a las visiones difusas y las iluminaciones súbitas, tiene cabida la inspiración. Con ella se inicia el vuelo creativo del artífice. Sin embargo, hay aspectos de la naturaleza de interés para el arte, que pueden ser reconocidos y transmitidos de modo científico. En esa línea, la interpretación del arte como segunda naturaleza lleva a Goethe a establecer intercambios entre sus descubrimientos científicos y su teoría artística. Entre estos se encuentran sus observaciones acerca de los fenómenos primigenios.

La doctrina sobre los fenómenos primigenios de Goethe se aparta de la práctica común de las Ciencias Naturales de la época, caracterizada por un modo de proceder extremadamente analítico.<sup>15</sup> De modo contrario, Goethe sostiene que la investigación científica exige una elaboración intelectual previa, en la que participa la imaginación. Considera que todo análisis debe estar precedido por una síntesis, configurada a manera de hipótesis.<sup>16</sup> Este modo de proceder, que Goethe distingue como el adecuado para las ciencias naturales, también es aplicable al proceso artístico. Eso se puede verificar en el caso de la arquitectura.

En su práctica, el reconocimiento del programa inicial, de los materiales y técnicas disponibles y del medio físico y cultural a intervenir, no puede limitarse a una recolección de datos objetivos. Los datos provenientes del análisis deberían incorporarse en una elaboración imaginativa. Un relato que, incluyendo experiencias perceptuales, estableciera y valorara relaciones entre los componentes. De ese modo es posible obtener una interpretación sistémica o vital de la realidad a intervenir. Algo a lo que no es posible acceder por el mero análisis. Esta modalidad científica,

---

<sup>15</sup> Naydler, J. (2002) *Goethe y la ciencia*. Siruela. p. 54.

<sup>16</sup> Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/13, 51:24-26. Naydler, J. (ed.) *Goethe y la ciencia*, pp. 94-97.

en base a la elaboración de síntesis hipotéticas, es la que utiliza Goethe al proponer sus tesis sobre los fenómenos primigenios.

El paralelismo que Goethe establece entre las Ciencias Naturales y las formas del arte se refiere sobre todo a las plantas. En ellas, Goethe reconoce una semejanza con el tipo de unidad propia de la obra de arte y con el proceso creativo orientado por la inspiración. (Pareyson, p. 132). Resulta ilustrativo un comentario suyo de 1823, transmitido por Eckermann:

En las obras de la antigua arquitectura alemana — dijo— se aprecia el florecimiento de unas circunstancias extraordinarias. Quien se encuentre súbitamente con este florecimiento no podrá menos que admirarse. Sin embargo, quien antes se haya adentrado en la vida interior secreta de las plantas, en la agitación de sus fuerzas y en el modo en que una flor se va desarrollando lentamente, lo verá de una manera muy distinta y sabrá lo que está viendo.<sup>17</sup>

De las investigaciones de Goethe sobre el reino vegetal surge su tesis del fenómeno primigenio. El inicio de este estudio queda registrado en el relato del *Viaje a Italia*. Al observar las distintas conformaciones que una misma especie adquiere cuando varían las condiciones geográficas, elabora su doctrina de la metamorfosis de las plantas.<sup>18</sup> Esta explica cómo se transforman unas partes de la misma planta en otras, en base a movimientos de expansión y de contracción.<sup>19</sup> De ahí que todas las partes de una planta sean distintas y a la vez, análogas. De sus observaciones, Goethe concluye que hay una forma vegetal a la que todas las formas de la planta se pueden reconducir, que identifica con la hoja. La hoja, para este escritor, es el fenómeno primigenio del reino vegetal. Es decir, un arquetipo o tipo

---

<sup>17</sup> Eckermann, J. P. (2005). *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* Acentilado. pp. 65-66.

<sup>18</sup> Goethe compone su ensayo *Metamorfosis de las plantas* a su vuelta de Italia y lo publica en 1790.

<sup>19</sup> Goethe, J. W. (2003) *Teoría de la naturaleza*. Sánchez Meca, D. (Trad. y ed.) Tecnos. pp. 71-72.

originario que es fundamento de la multiplicidad posterior en la misma planta y en las demás especies.

Sobre el método a seguir para distinguir una forma primigenia, Goethe explica que se basa en la experiencia. Sin embargo, la forma originaria o arquetipo, no se corresponde por entero con ningún ser orgánico existente. Su hallazgo requiere un proceso que parte del reconocimiento empírico, en el que la naturaleza se manifiesta con toda la riqueza de su variedad y de sus accidentes. Lo observado “se va poniendo, poco a poco bajo reglas y leyes superiores, que no obstante no se presentan al entendimiento mediante palabras e hipótesis, sino a la vista mediante fenómenos”. (Naydler, p. 189). No se trata de reducir la multiplicidad de lo real a unas leyes, sino de recrear una manifestación básica, que asuma el origen de todas las especificaciones formales que se hayan podido conocer de modo empírico.

Como se ha dicho, en el arte, Goethe también afirma la existencia de formas primigenias. Se caracterizan por manifestar “la presencia de las fuerzas universales vivas en el fenómeno particular”. (Arnaldo, 1990, p. 222). Para distinguirlas, según el modo habitual de proceder de Goethe, basta establecer un paralelismo con respecto a las formas vegetales. Así, una forma primigenia de la arquitectura se debería identificar con un tipo de construcción existente. Esta, en su definición formal, debería contener los elementos esenciales de una tradición y ser el principio de las soluciones posteriores. Así es como, durante su viaje a Italia, Goethe identifica el arquetipo de la arquitectura con el orden dórico griego. (Rubio Garrido y Calduch Cervera, pp. 255-267). Este, siendo el orden más antiguo, habría evolucionado por un proceso de ensayo y error desde las construcciones en madera hasta las de piedra. Después, del mismo modo, habría dado origen a los demás órdenes arquitectónicos. Por lo tanto, el orden dórico también sería el principio de todas las manifestaciones posteriores de la arquitectura clasicista.

En su *Historia del arte*, Winckelmann se refiere a la arquitectura griega como dominada por reglas. Afirma que “casi todo en ella se determina

mediante reglas fijas y obedece a normas más o menos establecidas”.<sup>20</sup> Probablemente, al encontrarse con la arquitectura de la Antigüedad Clásica, Goethe buscaría identificar aquellas reglas. Tanto en el templo de Asís como posteriormente en Sicilia, al visitar las ruinas griegas de Segesta, Selinunte y Agrigento. Y efectivamente, al observar con detenimiento la arquitectura de los templos, pudo reconocer de modo intuitivo las reglas que otorgan al orden dórico su carácter primigenio.<sup>21</sup>

### *Una legalidad vinculante y condicionante*

Goethe señala al naturalismo, entendido como simple imitación de las apariencias de lo real, como uno de los peligros del arte. (Safranski, *Goethe*, p. 408). Sostiene que al arte le corresponde aspirar a una “belleza puramente artística, diversa y nueva con respecto a la naturaleza”. (Pareyson, p. 104). La expresión artística, para Goethe es una expresión libre, no predeterminada por reglas o modelos exteriores a ella misma. Por ello, en las formas primigenias no busca las reglas generales que corresponden al modo de proceder de la naturaleza. Como en el caso de la hoja para el reino vegetal, busca lo que es originario de un tipo de seres artificiales de modo empírico, en una realidad concreta. Así, el escritor encuentra el arquetipo de la arquitectura clásica en una elaboración formal arcaica, portadora de ciertos conocimientos básicos ordenados al arte.<sup>22</sup> Estos conocimientos básicos que Goethe descubre en la arquitectura de la Antigüedad, son reglas de origen natural que aunque no predeterminan, condicionan el diseño arquitectónico. Goethe sostiene que el arte “se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas”. (Goethe,

---

**20** Winckelmann, J. J. (1994) *Historia del arte de la Antigüedad*. Iberia. p. 301.

**21** Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/11, 118:14-16. Trad. en Goethe, *Viaje a Italia*, 122.

**22** Araneda, C. R. (2010) Protofenómeno Arquitectónico: introduciendo la noción de fenómeno primordial en arquitectura, *Arquiteturarevista* 6/2, 76-89. Parecería más acertado identificar los fenómenos primigenios de arquitectura con formas artificiales, en lugar de identificarlos con el hombre, a quien, indudablemente, debería responder toda obra de arquitectura.

*Goethes Werke*, vol. 14/11, 32:19-21. Goethe, p. 69). De ahí su interés por reconocer lo que es esencial para cada modalidad artística.

En *Baukunst*, el escrito inconcluso sobre la Arquitectura, Goethe presenta el orden dórico como un antecedente temprano de la tradición en la que se inscribe Palladio. También comenta algo que pudo comprobar personalmente sobre el diseño de los templos griegos: “todos los templos dóricos de Sicilia y de la Magna Grecia están construidos conforme a una idea y sin embargo son muy diferentes unos de otros”. (Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 37:10-13. Salmerón, p.75). El escritor atribuye esa diferencia a que, en la Antigüedad, se daba más importancia al carácter de una forma que a unas medidas preestablecidas. Por el contrario, esto último sería distintivo de la preceptiva academicista. En ese sentido, critica lo ocurrido en la historia del arte, donde “raras veces se ha entendido lo que era propio de la ficción y lo adecuado a la imitación”. (Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 37:24-25. Salmerón, p.75). En los templos de la Antigüedad, descubre aquel carácter adecuado a la imitación, que no está unido a unas relaciones cuantitativas determinadas.

En el orden dórico permanecen una serie de elementos y relaciones constantes de origen antropomórfico. Estas son la simetría, la división tripartita en cuerpo, base y remate en todo el conjunto y en cada elemento, la relación de las columnas con la figura humana, el resaltar las líneas que indican las principales dimensiones espaciales, la referencia expresiva a lo que sustenta y lo sustentado, etc. Se trata de un reconocimiento de tendencias o hábitos de la percepción. Dicho reconocimiento está presente en la forma del orden dórico, como una “legalidad vinculante y condicionante, necesaria e imprescindible”.<sup>23</sup> Su forma responde positivamente a dichas demandas perceptuales. Por ello, en su apariencia es posible descubrir la expresión de serena belleza a la que hace referencia Winckelmann. (p. 130). Sin embargo, también sería válido reconocer la existencia de aquellas reglas y elaborar una propuesta distinta, no afirmativa. Es decir, realizar un diseño que atienda a las expectativas del usuario, sin consentirlas. Con la expresión de otros valores en lugar

---

23 Pareyson, L. (1987) *Conversaciones de estética*. Visor. p. 155.

de la serenidad, como sucede en tantas obras excelentes de arquitectura. Lo que el arquitecto no puede hacer, si busca la excelencia de su arte, es ignorar aquellas demandas originarias. De algún modo debe darles cabida porque provienen de la sensibilidad del espectador y en última instancia, se fundan en disposiciones biológicas.<sup>24</sup> Debe contar con ellas como un ingrediente fundamental del diseño.

En este punto, cabe aclarar que sería un error identificar lo primigenio con lo primitivo, como algo poco desarrollado o salvaje.<sup>25</sup> El orden dórico es una solución a la que se llegó dentro de una larga tradición, probablemente iniciada con una construcción sencilla en madera. Con el correr del tiempo, se fue creando una serie de recursos convencionales que conformó un lenguaje. Es decir, un sistema convencional compartido con otros en una cultura común. Hay en ese sistema una propuesta que proviene de la elección libre:

Quando aprendemos un lenguaje, aprendemos las categorías que contiene. El lenguaje conduce y apremia nuestra categorización del mundo. Nuestra tradición ofrece la malla o red de categorías que han tejido a lo largo de los siglos las personas que nos han precedido. Cuando aprendemos un lenguaje, nos proveemos de una visión del mundo compartida que conformará nuestro ser y saber.<sup>26</sup>

El orden dórico propone un lenguaje arquitectónico. Su origen proviene de una tradición en la que se fue gestando un sistema de convenciones, que descansan sobre ciertas demandas perceptuales. Las convenciones pasan a ser, para el arquitecto de aquella tradición, como una segunda naturaleza. (Lorda, p. 340.). Ello significa que el arquitecto incorpora aquellos recursos en su hacer como hábitos operativos.

---

**24** Lorda, J. (2003) Lo mejor de Gombrich. La conquista del matiz en el arte y la arquitectura. En P. Lizarraga (ed.). *E. H. Gombrich. In memoriam*. Eunsa. pp. 121-166.

**25** Cerdá Michel, A. D. (2007) Arte: ¿talento y/o disciplina? *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*. 9/2. pp. 5-10 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290201>> ISSN 0187-7690

**26** Lorda, J. (1991) *Gombrich: una teoría del arte*. Eiuinsa. p. 229.

Así, lo que Goethe presenta como forma primigenia de la arquitectura no es el mero reconocimiento de las exigencias perceptuales del espectador de la obra. Es un lenguaje elaborado por la aportación de numerosos artífices dentro de una misma tradición. Su elaboración, atiende a las expectativas que naturalmente tiene el espectador como sujeto universal. Sin embargo, el orden dórico también contiene un modo de interpretar la arquitectura, que no agota la posibilidad de sus expresiones. Este modo privilegia la expresión de algunos valores humanos sobre otros. Por ello, el orden dórico no es la única forma primigenia posible de la arquitectura. Un punto sobre el que Goethe no parece haberse pronunciado de modo explícito.

### *Conclusiones*

En la Teoría de la Arquitectura como en las otras artes, el autor realiza frecuentes intercambios con sus investigaciones científicas de la naturaleza. Ello se encuentra, en primer lugar, en la consideración de la obra como un organismo viviente. La obra posee unidad y consistencia por una ley interna, que es producto de la creatividad del genio. Aunque se trata de una expresión libre, en ella nada es arbitrario. Todo lo que le pertenece, en su multiplicidad, es acorde a aquella regla inspirada que organiza la forma. De modo que todo en ella se torna necesario y expresivo. Esta es la concepción orgánica de la obra de arquitectura, sostenida por Goethe desde su época del *Sturm und Drang* hasta el final de su vida. También como consecuencia de su condición orgánica, para Goethe, la obra no puede ignorar el ambiente físico y cultural al que pertenece. Sino que debe relacionarse con uno y otro estableciendo continuidades con el medio, como es propio de los seres vivos.

En su viaje a Italia, la contemplación directa de la arquitectura de la Antigüedad clásica supuso para Goethe una fuente de descubrimientos. Ante aquellas obras, se afirmó en la convicción de que existen normas de origen natural en el arte. Por una parte, normas que provienen de imitar a la naturaleza en su manera de proceder, siempre orientada

a la satisfacción de necesidades vitales. Se trata de reglas que el genio debe asimilar en su proceso creativo sin renunciar a la originalidad. Goethe interpreta que, como en la naturaleza, en el diseño de arquitectura debe haber una primacía de las exigencias funcionales consideradas en sentido amplio. Es decir, buscando dar respuesta a los requerimientos físicos, psicológicos y espirituales del usuario. También, que debería imitarse el modo racional de proceder de la naturaleza en lo que se refiere a las soluciones constructivas y a la economía de medios.

Por otra parte, Goethe sostiene la existencia de reglas de origen natural propias de cada modalidad artística, que se encontrarían en los fenómenos primigenios del arte. Así como reconoce en la hoja un fenómeno primigenio de la naturaleza vegetal, también identifica una forma originaria de la arquitectura en el orden dórico. En él se encuentran reconocidas una serie de tendencias o hábitos de percepción, que tienen una base biológica. El arquitecto no puede desentenderse de esas reglas de origen natural. Tampoco es necesario que responda afirmativamente a las mismas, como es propio de la tradición clásica. De algún modo, mediante su diseño, debe dar cauce a las expectativas que aquellas tendencias naturales despiertan en el usuario. En ese sentido, la tradición clásica contiene unos conocimientos sobre la arquitectura, que la hacen especialmente valiosa.

A la vez, el orden dórico no es una forma primitiva, en el sentido de algo poco desarrollado, sino el producto de una tradición. Su definición se debe a la aportación de numerosos artífices. Se trata de recursos artísticos que configuran un lenguaje. El arquitecto se apropia de los recursos que ofrece la tradición, como si se tratara de una segunda naturaleza. Ello no limita la libertad de su diseño, sino que potencia su capacidad de acción. Es el modo de proceder habitual de los artistas, que queda recogido en el arquetipo. Así, el orden dórico, además de fundarse en reglas basadas en la naturaleza de la arquitectura, es el resultado de unos recursos formales de origen convencional. Estos dan lugar a un lenguaje que supone un modo posible, entre otros, para concebir la arquitectura.

**Recibido: 10 de marzo de 2020**

**Aprobado para la publicación: 8 de julio de 2020**

**CRISTINA L. ARRANZ** es Arquitecta por la Universidad Nacional de Rosario y Doctora en Filosofía por la Universidad de Navarra, España. Titular de *Historia de la Arquitectura II* (Carrera de Arquitectura) FING de la UNCuyo. Profesor Asociado de *Arte y Cultura de la Edad Moderna* (Carrera de Historia) y J.T.P. de *Estética* (Carrera de Filosofía) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Es miembro de la *Cátedra Libre de Mundo Clásico y Antigüedad Tardía* y del Grupo de Investigación *Architectural Research Team: Theory and History (ART T&H)* de la Universidad de Navarra. Actualmente dirige un Proyecto de Investigación sobre la teoría artística de J.W. Goethe. Cuenta con numerosas publicaciones nacionales y extranjeras.

# La Educación como *atención y llamada: una aproximación filosófica.*

VIRGINIA ASPE

Universidad Panamericana

D.F. México

[vaspe@up.edu.mx](mailto:vaspe@up.edu.mx)

**Resumen** El escrito rastrea las principales contribuciones analíticas en torno al tema de la atención. Después analiza cómo se venía interpretando en distintas culturas para probar que, Aristóteles ya había desarrollado el punto en ocasión del tema de la *aphairesis*. El autor sugiere un giro educativo que tome en cuenta tales contribuciones.

**Palabras clave** Educación, llamada, atención, interioridad.

*Title* *Education as Attention and Calling: A Philosophical Approach*

*Abstract* *This text tracks the main analytic contributions to the subject of attention. It then analyzes how this subject had been interpreted in different cultures in order to show that Aristotle had already expounded on the topic when talking about the subject of apharesis. The author of this text proposes an educational turn that takes these contributions into account.*

*Keywords* Education, calling, attention, interiority

## *Introducción*

En esta investigación me propongo comentar el nexo entre Educación y los conceptos de “atención” y “llamada”. Hoy la Educación se entiende como tarea auto-formatora del educando el cual, orientado por los padres, maestros y guías, potencia sus capacidades y las dirige hacia las metas que considera mejores. En esa tarea auto-constructiva, asimiladora y proyectiva del educando, se forja una vida con convicciones y calidad. En el proceso de libre humanización, intervienen cuestiones interiores, exteriores e incluso del ámbito denominado trascendente o de sentido último del ser humano. Lo que pretendo comentar en este texto es la dialéctica que se opera en ciertas actividades mentales, al interior del sujeto, no expresadas, aunque proyectadas como conducta en las relaciones sociales que, en cuanto educando, uno establece a lo largo de su vida.

Sobra decir que todo ser humano es educando en diversas etapas de la vida, los seres humanos asimilan nuevos conocimientos y estos son prueba de la profunda actividad intelectual que se opera al interior del sujeto. Tales actividades internas de la mente son relevantes en la educación. Ciertamente hay etapas de la vida de mayor actividad interior, y otras en que decrece la intensidad de algunos procesos, con la edad se opera una inversión de las prioridades activas de la mente que, cuando enfrenta discapacidad en algunas áreas, es aún capaz de elaborar síntesis mentales sofisticadas en su interior lo que prueba que la actividad mental tiene una fuerza que no solo se obtiene por factores orgánicos.

En este escrito no me interesa enfocarme en la evolución ni cronología de los aspectos educativos de la persona sino en dos puntos que me parecen soslayados en la educación actual: uno, el de la “atención” –actividad mental que se involucra en todo proyecto auto-formativo del sujeto– otro,

el de la “llamada” –sentido último al que responden las convicciones y actos del sujeto después de la “atención”–. Quiero argumentar aquí que la comprensión del enfoque de la cuestión “atencional” podría propiciar un “giro educativo” debido a que los últimos avances de las neurociencias y la filosofía analítica prueban que no hay consciencia sin “atención”, y si la educación es una toma de conciencia, es indispensable este rastreo; estas ciencias y las contribuciones de la filosofía analítica abren hoy la puerta para una posible redirección de la educación, es por eso interesante repasar sus contribuciones. El tema de la atención en la filosofía contemporánea se debe al interés de un grupo novedoso de pensadores analíticos, es por ello que me detendré en sus aportaciones. Por otra parte, si la “atención” es relevante como pretendo mostrarlo aquí sucede que la educación entendida como “vocación o llamada” no va a tener el mismo sentido que se la ha dado tradicionalmente así que también analizaré el significado de la educación como llamada en mi escrito.

Divido mi investigación en tres apartados: el primero aborda qué entiende hoy la Filosofía Analítica por “atención”, el segundo aborda qué se entiende filosóficamente por “llamada”, y si caben elementos trascendentes o de sentido en este concepto. El tercero enlaza ambos conceptos esbozando algunas conclusiones que sugieren la posibilidad de un “giro educativo”. Lo que voy a argumentar aquí es que la educación actual tiene que enfocarse de manera distinta, redirigirse –de allí la sugerencia a un “giro educativo”– centrándose especialmente en la estructura de la actividad “atencional” de la mente más que en los contenidos que ella recibe, el punto invierte también el significado de la “llamada” que implicamos en la educación.

### *Educación y atención en la Filosofía Analítica actual:*

Un tema en la Mesa de las actuales indagaciones de la Filosofía Analítica<sup>1</sup> es la cuestión de la “atención”. Por “atención” entienden un estado de alerta interior, algo que ocurre a la mente cuando padece o conoce acciones, experiencias, emociones, deseos. Los filósofos analíticos se preguntan si es posible dar cuenta de cómo la atención se integra a estudios científicos con su rol protagonista de moldear la agencia y experiencia. Para ellos, la atención no es algo separado de la organización mental, constituye los elementos de la estructura de la mente; es algo transversal a la mente que cruza lo cognitivo, activo, perceptual, prudencial y pasivo. Más que ser algo en sí mismo o un elemento de la cognición, la atención la enfocan en cómo están relacionadas las partes de la mente. Fenómenos que parecen perceptivos como concentrarse en el dolor de un pellejito al borde de la uña del dedo y después cambiar de foco por otro dolor o placer en el cuerpo para atenuar el primero, son prueba de la capacidad del sujeto para dirigir y redirigir la atención. Pero hay además experiencias cognitivas que prueban que la atención no es tan perceptiva como parece. Por ejemplo, las técnicas orientales de relajación en que uno puede ir repasando mentalmente las partes del cuerpo logrando relajarlo a través de la mera concentración, o cuando la mente es capaz de repasar sentimientos pasados, estos procesos mentales prueban que somos capaces de involucrarnos en actividades atentas sin necesariamente conectarnos con el exterior.

La Filosofía Analítica ha puesto énfasis en las aportaciones de la antigua Filosofía Budista debido a que sus pensadores analizaron la atención interior y comprendieron la facilidad de la mente para elaborar procesos y actividades sin nexo alguno con la realidad circundante. Autores como Jonardon Ganeri en *Attention not Self* (2017, p.23-25) han llegado incluso a sostener que la atención es la acción mental por excelencia. Ganeri

---

<sup>1</sup>Waltz, S. (2017). *Structuring Mind. The Nature of Attention and How it Shapes consciousness*. Oxford University Press; Ganeri, J. (2017). *Attention not Self*. Oxford University Press; Bommarito, N. (2018) *Inner Virtue*. Oxford University Press.

rechaza la postura clásica aristotélica de la Filosofía de la Acción, teoría continuada por autores como Davidson (1963) que representan la ortodoxia de la Filosofía occidental de la Acción con la propuesta de que las acciones son eventos causados por las intenciones de los agentes, y que las intenciones que racionalizan la acción, ellas mismas están causadas por el estado motivacional del agente. Estos autores proponen en cambio volver a la Filosofía Budista de la mente donde se entiende la atención como una actividad interior con formas determinadas como la memoria, la introspección, la imaginación, y la empatía. Ganeri encuentra que el “yo” [*self*] no tiene la prioridad que la modernidad occidental le ha dado. Analizando un pasaje del *Diga Nikaya* relato del siglo X en la India, encuentra que en oriente ya tenían desde entonces conciencia de la atención interior con formas determinadas. El relato es sobre una persona que viaja de su pueblo a otro y de regreso al suyo y que, a su vuelta tiene una memoria episódica en forma de conocimiento: “regresé del pueblo al otro y me quedé allí, sentado, hablé y callé.” y continúa la historia el que narra: “y haciendo esto, él en “absorta atención” (*samahite*) dirige (*abhiniharati*) y regresa su pensamiento a sus cogniciones pasadas” (*Di. 81*). Para Ganeri, el texto prueba la capacidad que tiene la atención de pasar a diversas épocas, de alternar pensamientos de uno mismo hacia los de los demás y viceversa.

En la Filosofía oriental, la atención es la organización activa de experiencia y acción de las arenas mentales; el budismo sostiene que no hay espacio para la realidad en este centro que observa, hace, y ordena. Es obvio que esta doctrina es absolutamente opuesta a la clásica occidental. Las enseñanzas de Budda buscan ayudar a liberar a cada persona como un todo más que promover la ayuda en cada individuo por separado. Pero lo interesante de los textos es que enfatizan la posibilidad de la mente que, junto con la atención y por ella, es capaz de activar múltiples funciones mentales en un plano horizontal (Ganeri. p. 26).

No voy a continuar exponiendo esta peculiar dirección en que algunos especialistas de la Filosofía Analítica se encuentran. Lo que es un hecho es que los avances de las Neurociencias en el campo de la atención avanzaron en el siglo XX definiendo la atención como un centro de la

actividad selectiva que obtiene altos niveles de procesamiento cerebral en áreas como el córtex pre-frontal, que después avanzaron en sus estudios con el auge cibernético pues homologaron la operación y funcionamiento del cerebro a las computadoras explicando el punto de partida visual de la información y cómo esta funcionaba pasando al interior la elaboración de conceptos y operaciones de análisis y síntesis para después gracias a las mismas operaciones computacionales entender mejor cómo funciona el cerebro mismo proponiendo nuevas interpretaciones. Los analíticos pudieron estudiar patologías como el ADD por sus siglas en inglés (Attention Deficit Disorder) descubriendo la relevancia atenta en la mente. Experimentaron con colores unidos, con archivos de información guardados, la computadora permitió replicar y avanzar en la arquitectura mental de la atención.<sup>2</sup>

Algunos neuro-científicos desarrollaron múltiples programas que revisaban los sistemas de la atención sobre alertas, orientación, elevación, operatividad, interacciones por atención, atención visual, experimentos con atención por partes y hemisferios del cerebro, atención con sincronía neuronal, electrofisiológica, etc. Pero para algunos analíticos, algo quedaba fuera del ámbito de la Neurociencia y la Psicología Experimental, pues no lograban explicar las funciones de la atención que textos orientales del siglo X d. C., mencionaban: la clara conciencia de la atención interior a-perceptual. Debido a esto, algunos filósofos analíticos se interesan en tradiciones de pueblos originarios y regresan a tradiciones filosóficas clásicas como Aristóteles, San Agustín y en pensadores antiguos de Persia, China, México e incluso de los lagos del norte de Estados Unidos donde se mantiene aún el pensamiento originario. La idea de estos analíticos es abrirse a las reflexiones antiguas y repasar qué concepto de atención tenían otras culturas para entender si hay algunas contribuciones que pueden dar luces a la problemática de la atención en la filosofía. El mérito de estos filósofos es haber regresado el tema de la atención a la filosofía pues se había relegado exclusivamente a las cuestiones

---

<sup>2</sup> Waltz refiere a la bibliografía científica que se produjo desde entonces, cita por ejemplo la obra de Scholl, (2001).

cerebrales y psicológicas. Pero para estos filósofos la atención es una actividad mental unificadora y quieren evitar reducciones ontológicas y causales a la hora de abordarla, esa es la diferencia. Ellos se amparan en que la ciencia ha encontrado que la información del cerebro no es lineal ni jerárquica, que la atención no es una puerta de entrada a la mente, un filtro o cuello de botella, tampoco un mero proceso neuronal, sino “una propiedad de lo múltiple con diferentes operaciones perceptuales y cognitivas.” (Waltz, p.31).

Se trata de una propiedad del sujeto completo que indica que el ser humano es prioritariamente atento, de una actividad que es conjuntiva, es ella la que permite todo lo demás mental. Estos autores retoman las contribuciones de William James (1892, 1984, 2010) y de Thomas Reid (2000).

Waltz define la atención como priorizar, actividad que regula estructuras prioritarias. Su función consiste en dar forma a la conciencia. Por eso en este escrito me referiré también a la conciencia, porque la atención está continuamente formando la conciencia hacia el centro y la periferia. La atención es un fenómeno de nivel subjetivo, una actividad con agencia e intencionalidad, con capacidad de autocontrol orientadora en un plano múltiple factorial de redes horizontales.

No es interés de esta investigación analizar la naturaleza de la “atención” sino estudiar la importancia que esta tiene cara a la educación, ya que, si ella es configuradora de la conciencia, es sede de la tarea auto-formadora. De allí su conexión con la Educación, la atención es el umbral de la educación porque es la actividad que permite el autodominio y la vida virtuosa; es la actividad que se hace cargo discrecional de contenidos y funciones pasándolos a la memoria, a la experiencia y los deseos.

Las aportaciones de las Neurociencias en el campo de la atención tienen su origen en Eduard Tichener que en el siglo XIX descubre la “atención” en la Psicología Experimental (Waltz, p. 13-36).

Tichener consideró que la atención era uno de los tópicos clave en la nueva ciencia de la mente. Lo siguió una pléyade de científicos como Hamilton, Wundt, Helmholtz, y Fechner que separaron el tema de la atención de la especulación teórica filosófica para ubicarla como nervio

central de la Psicología. Pero William James, contemporáneo de Titchener, y Thomas Reid, retomaron el tema desde una perspectiva teórica; sin embargo, el auge de las Neurociencias eclipsó su importancia. (p. 33). Actualmente, autores como Jonardon Ganeri (2014), Sebastian Waltz (2017) y Nicolás Bommarito (2017), entre otros, argumentan que la atención es un fenómeno del nivel del sujeto como las creencias, emociones, la intencionalidad, las decisiones.

En concreto, Waltz sostiene que en el sujeto hay dos aspectos centrales de la Psicología: los que él denomina que están “dirigidos por otro”, aspectos cognitivos que siempre refieren al exterior (personas, medio, cosas) y los que están auto-dirigidos o refieren a la propia interioridad de la conciencia, sea por introspección o de otra manera. Los primeros conciernen a la vida mental de los demás, dicho proceso está muy atado a la verbalización; pero hay otro tipo de atención dirigido a la mente del sujeto, se trata de una reflexión sobre la conciencia, de la experiencia de la propia conciencia por introspección. Esta atención no es perceptual y su existencia se prueba si, por ejemplo, pensamos en alguna otra cosa mientras recibimos el regaño de la profesora, o cuando repasamos la lista de pendientes mientras que alguien está exponiendo una lección frente a nosotros. También cuando seguimos automáticamente la trayectoria de una mosca en la ventana al tiempo que observamos si ya llegaron por nosotros. Para Waltz, estos fenómenos que parecen perceptivos, en realidad no lo son tanto.

Otra observación que merece involucrarse en ocasión de la atención es su conexión con el placer y dolor. Waltz no desarrolla este punto que me parece reforzaría su tesis, pero autores como Nicolás Bommarito sí lo consideran importante. Sin analizar ahora las contribuciones de Bommarito, cuyo libro *Inner Virtue* (2017) tiene como hilo conductor el placer y el dolor (p. 43-129), puede decirse que el placer intensifica el sistema de representaciones que se da en la atención interior.

La atención está muy unida a lo poético; está comprobado que el cerebro fija más intensamente los mensajes deleitables, lo que es prueba de que lo importante a la mente es su sistema de representaciones más que el objeto representado (Naval, 1994). Prueba de ello es la definición

aristotélica de Educación: enseñar a alegrarse por lo debido y entristecerse por lo contrario (Aristóteles, 1984).

La frase implica que no se trata de educar con contenidos, ideas, significados y mensajes, sino de hacerse cargo de los demás y de las situaciones que viven y que este saber responde a cuestiones estructurales de la conciencia que se organiza atencionalmente. La Educación tiene que ver con el placer y el dolor porque dolerse por el otro, ponerse en el lugar del otro y preocuparse de no lastimar al otro, es signo de civilidad, y la Educación es una tarea auto-formadora y humanizante. De una persona virtuosa lo que se espera es que tenga hábitos atentos, que atienda a ciertas cosas y que ignore otras. La persona educada, virtuosa y atenta, no está juzgando a los demás, no se aprovecha de ellos ni observa y juzga si son o no virtuosos, está con ellos y se pone en su lugar comprendiéndolos. Una persona así se aparta de un sistema de ideas cerrado, no es ideológica ni impone criterios, se abre al otro; se alegra por sus éxitos y se entristece por sus fracasos (Bommarito, 217, p. 30-37).

En la *Poética* Aristóteles (335 a. C./1984) dice que el hombre adquiere sus primeros conocimientos a través de la *mimesis*. Su sentido de *mimesis* no solo es la repetición o representación de actos sino la selección o “atención” de ciertos actos que un individuo elige aprender, pues de acuerdo con su criterio, la representación de acciones implica intencionalidad. Aristóteles añade además que, si esta selección está atada al placer, intensifica mejor el aprendizaje (4, 1448b).

Desde el inicio, los seres humanos “atienden” a ciertas cosas y declinan sobre otras. El conocimiento es interesado, se enfoca, y la educación es la toma de conciencia personal, integral, de las prioridades que uno se fija durante la vida a modo de convicciones, actitudes y deseos. El signo más claro que tenemos de ese capital simbólico, es el placer o displeasure de lo que sentimos por las acciones propias y ajenas, placer que resulta de la experiencia auto-formadora. En *Inner Virtue*, Nicolás Bomarito nos dice que “de los placeres más relevantes al carácter moral, el que ha recibido más tinta en la literatura filosófica occidental es el de *schadenfreude*, término cuyo significado es el placer ante la desgracia del otro.” (p. 54).

Bommarito cita un pasaje de Schopenhauer que dice que: “en algún aspecto, el opuesto a la envidia es la maliciosa alegría por la desgracia de los otros [*schadenfreude*]. Pues sentir envidia es humano; pero deleitarse con una alegría tan maliciosa es perverso y diabólico” (Schopenhauer, 1840/1995, 35, como se citó en Bommarito).

Bommarito encuentra que Occidente se concentró en estudiar el *schadenfreude* como el límite posible del sentir perverso; en cambio la tradición oriental budista encuentra que no hay límite en los sentimientos humanos, en este sentido se opone al criterio occidental; para ellos, los sentimientos son inmensurables, pues uno es capaz de alegrarse por la buena fortuna de los demás sea que quienes la reciben tengan mérito o no lo tengan. Esta alegría simpatética involucra aspectos hedonistas tal y como la “atención” del *schadenfreude*, pero en este caso se trata de sentimientos positivos. Bommarito cita un pasaje del siglo V d. C. del filósofo hindú Buddahghosa o Buda, que desarrolla el concepto de *mudita*.<sup>3</sup>

Diciendo que: “alegrarse por mirar o escuchar acerca de una persona querida que está feliz, plena y jubilosa, ¡que bueno, que excelente! pero si su mejor amigo o si su persona más querida fue feliz en el pasado, pero ahora ha caído en desgracia o tiene mala suerte, entonces puede aún sentir *mudita* (jubilo, alegría) al recordar su felicidad pasada..., o también puede aprehender y sentir *mudita* diciendo: “en el pasado él tuvo gran riqueza, por mucho tiempo, y estaba alegre.” O puede sentir *mudita* proyectando ese aspecto hacia el futuro diciendo: “en el futuro el tendrá felicidad y éxitos similares, podrá ir en carruajes de oro, elefantes, caballos y demás.” Bommarito enfatiza de este pasaje que *mudita* no solo es del presente, y añade que, tal sentimiento no responde necesariamente al mérito de las personas, por eso dice que en la teoría budista *mudita* es uno de los cuatro abodes divinos o “estados inmesurables,” (p. 72) porque *mudita* es un sentimiento virtuoso que no es voluntario y que refleja alta preocupación moral por el beneficio y alegría de los demás; es la manifestación de una parte de nosotros que se dona y abre al cuidado ajeno, a su alegría y bienestar, más allá de las circunstancias que conformaron el suceso.

---

3 *Visuddhimagga* IX. 85-6: *mudita* como alegría o alegrarse por alguien.

En mi opinión, la *Poética* de Aristóteles se acerca al concepto que rastrean estos pensadores cuando el introduce la compasión *eleos* y terror *phobos*, también la tradición cristiana latina retoma y reelabora este sentimiento de piedad *pietas*, aunque el beneficio del término *mudita* es que es un sentimiento positivo. (Bommarito, p.75).<sup>4</sup>

Alegrarse por el éxito de otros, entristecerse por sus fracasos. Los griegos también atesoraban esos “sentires” pero cada cultura lo interpreta de manera diversa. Para los griegos, como todo sentimiento moral culminaba en un acto público –ya que la moral estaba subordinada al ámbito político–, los sentimientos de piedad y temor se expresaban en comunidad. Fue por eso que esos sentimientos se trabajaban mediante el arte poético; allí el auditorio aprendía a sentir adecuadamente y la *hamartia* o yerro era el recurso poético que mostraba la fragilidad del héroe, su vulnerabilidad, ésta era la recta manera en que el auditorio tenía que hacerse cargo de las emociones de los demás, padeciendo sentimientos, deseos y alegrías similares a las del héroe trágico. (Aristóteles, 1985).

*Mediante* representaciones, los griegos educaban enseñando a alegrarse por el bien ajeno y entristecerse por lo contrario. (1453b, 5-15).

En la *Poética* Aristóteles dice que el héroe trágico ha de ser un personaje intermedio, ni tan perfecto ni tan ruin, para que el auditorio pueda reconocer las acciones que padece e identificarse con el drama padecido por el personaje, sufriendo y alegrándose con él. (1453b, 15-20).

Lo que se opera en el observador de los eventos que ocurren al héroe en la tragedia es la *katharsis*. Aristóteles no da una definición del término y solo lo menciona en dos ocasiones (1452a, 1-10); pero es claro que la *katharsis* produce una descarga emocional, una especie de purga, purificación o expulsión anímica que resulta por la empatía producida entre los sucesos que acaecen al protagonista y las emociones que siente el auditorio. Esta educación “pública” tenía el beneficio de expulsar del interior de los hombres sentimientos perversos y reordenarlos. (1449b, 25-30).

---

<sup>4</sup> La relación con los términos occidentales “compasión” y “piedad” no la hace Bommarito, sino que es mía.

Los analíticos afiliados al pensamiento budista podrían argumentar que este padecimiento es artístico y que no responde a auténticas situaciones interiores del ser humano, pero podemos responderles que los griegos sí tenían conciencia de las emociones y deseos internos aunque lo terapéutico era exteriorizarlos y que, gracias a la tragedia, encontraron la manera de atender a los estados interiores de las personas, de allí el poder político y educativo de las tragedias griegas; sus argumentos poéticos tenían el valor de representar esos estados interiores como acciones universales (emociones, deseos) de tipos humanos. (1450a, 15-10). Por eso en *Antígona* podemos compartir su propio dolor cuando el tirano Creonte le impide enterrar a sus hermanos muertos.

La *mudita*, el *schadenfreude*, y la *katharsis* son signos de acciones encubiertas, un sentir interior sin carga racional que revela ordenamiento vicioso o virtuoso al interior de los hombres, ordenamientos imperceptibles como actos morales explícitos, por eso a la *katharsis* la precede la *hamartia* donde no se es moralmente responsable. Estos términos mencionados refieren a terrenos ocultos de la “atención” humana y son un sentimiento de cuidado por los demás, preocupación interior no manifiesta o su contrario, la alegría por las caídas propias y por las ajenas. Propiciar este profundo nivel de la conciencia e interioridad es una tarea educativa inaplazable. Toda cultura tiene una manera de expresar la alegría y tristeza que resulta por la atención interior que organiza estructuras mentales en forma de emociones, deseos, creencias y actitudes. Por ejemplo, en los antiguos mexicanos, la atención se estructuraba nemotécnicamente. La memoria por oralidad fonética en rituales e imágenes metafóricas era la forma en que los mexicanos estructuraban sus más altas creencias interiores.<sup>5</sup>

En la *Historia General de las cosas de la Nueva España*, libro popularmente conocido como *Códice Florentino*, Bernardino de Sahagún escribe los “decires” de la retórica y filosofía moral de los antiguos mexicanos que documentó en Tepepulco y Tlaltelolco reuniendo a los sabios

---

<sup>5</sup> Una reflexión sobre la atención en la cultura náhuatl la presenté en el congreso *Virtues of Attention*. NYU Abu Dhabi, en diciembre 2017.

*tlamatinime* que narraron los sentimientos originarios de una cultura que desaparecía con la conquista y quema de códices.

Preservados en la filosofía de la Flor y Canto –*in ixtli in yólotl*– los antiguos mexicanos relataron las “pláticas” que tenían con sus hijos; en ellos les decían de qué había que alegrarse y de qué cosas tenían que entristecerse, a qué debían temer y qué cosas habían de practicar: “Hijo mío, florecita del maíz, y piedra preciosa de jade., pluma de quetzal...” (Sahagún, *Libro VI: Retórica y Filosofía moral*. f 42-48). Allí, la atención era para forjar “un rostro y un corazón”.

Los sentimientos profundos, ocultos, interiores en la tradición budista, expresados poéticamente en la tradición griega, y nemotécnicamente en la mexica, se aprehenden por la acción de Dios en la tradición vetero-testamentaria. Con esa cultura entramos a los antecedentes del sentido de la “educación como llamada” una manera de educar a la luz de la trascendencia. Yahvé entrega a Moisés las *Tablas de la Ley* y la respuesta del hombre estará en seguir su mandato. Se trata de un sentido de “atención” extrínseco y trascendente a la mente humana que pone la mirada fuera del mundo y de la mente, en el Dios de Israel. Profetas como Amós y más tarde Oséas, Isaías, Jeremías, documentan la rectitud del obrar, el derecho y la justicia con base en la revelación divina. Además, Yahvé es un Dios que se enfurece por la exclusión y violación de los más pobres y vulnerables. En concreto en Amós tenemos la identificación del justo con el pobre.<sup>6</sup>

Los pecados que documenta Amós destacan la esclavitud por deudas ridículas, humillación-opresión de los pobres, desprecio hacia los humildes, abuso de los débiles. Analizando los pasajes de Amós, los especialistas concluyen que, “los términos traducidos por derecho y rectitud en sus pasajes son *mispat* y *sa’daqâ*,” y dicen que éstos aparecen frecuentemente en la Biblia. (Sicre, 1984).

---

<sup>6</sup> Seguiré en esta parte los textos de Jesús Antonio de la Torre Rangel (2006), en concreto, *Del pensamiento jurídico contemporáneo*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Comisión Estatal de San Luis Potosí. pp. 211-223 que sigue la traducción de José L Sicre (1984). *Con los pobres de la Tierra. La justicia social en los profetas de Israel*. Cristiandad.

En Amós, 2-7, se condena a los que “pisotean a los pobres porque evitan el camino de la humildad,” Amós enuncian los siete distintos pecados de Israel. (De la Torre Rangel, 2006, p. 218-220)

De la Torre Rangel nos dice que los comentaristas interpretan *mispat* como algo objetivo, el “derecho”, el recto ordenamiento de la sociedad, y *sa’daqâ* como algo más subjetivo, la actitud interna de “justicia” y “rectitud”, que consideran que ambas cosas deben ir unidas porque según su criterio “una actitud interna que no se manifiesta en la vida práctica es puro engaño; y un ordenamiento jurídico que no se basa en el sentimiento profundo de la justicia se presta a grandes injusticias (*summum ius, summa iniura*).” (Sicre, 1984, p. 126, como se citó en De la Torre Rangel, 2006, p. 220).

Esta tradición vetero-testamentaria muestra que los hebreos no tenían una palabra específica para la conciencia interior y que resolvían los sentimientos humanos juntando actividades internas y externas de la persona. Por eso, el investigador Richard Sorabji nos dice que en tiempos modernos la tradición hebrea ha incluido la palabra *matzpun* que no tuvieron ni en los tiempos antiguos ni en los medievales, y que en la tradición árabe introdujeron tardíamente en su vocabulario el término *dameer*; en la antigüedad ambas culturas referían con la palabra “corazón” a la actividad interior del sujeto. Notemos que tanto en hebreos, árabes y nahuas, el “corazón” refiere a la actividad interior humana y que ésta no está separada por completo del exterior. Es decir, todas las culturas proponen la interioridad como una manera de “sentir” que no es corpórea, y que remite a alegrías y tristezas por la condición propia y ajena, interior y exterior; es la atención primera que da lugar a una educación originaria entre los hombres. No me quiero detener más en cuestiones semánticas, ahora lo que quiero enfatizar es que fueron los griegos los que analizaron filosóficamente el tema de la atención como algo atado a la mente, y que a pesar de que ello no quiere decir –como aclara Sorabji– que otras tradiciones no tuvieran la noción de conciencia interior tan atada a la atención que estudiamos aquí – nos dice el propio Sorabji que ya en el mismo rey David habían muestras de cargos de conciencia por haber conseguido a Bathsheba como pareja arreglando la muerte de su anterior

marido— el punto es que occidente formula la explícita noción de interioridad y de “atención” mental. Las consecuencias para el fenómeno educativo que nos interesa serán relevantes. (Sorabji, 2014, p.11)

En *Moral Conscience through the Ages*, Sorabji explica que, mientras que en los griegos la conciencia tenía que ver con la metáfora de cada hombre compartiendo sus saber y culpa en secreto con la otra mitad de sí mismo, en san Pablo la rectitud y lo que se opone a ella están inscritos por Dios en el corazón del hombre, pero ocurrió algo sumamente relevante en la interpretación de la conciencia que hizo san Pablo cuando en la *Carta a los Corintios* les habló a los griegos, pues les dice que la conciencia interior es falible y sujeta a error dándole a la ley mosaica o *Mandamientos* la única garantía de rectitud plena. San Pablo es el primero que hace explícita una conciencia falible. (*Carta 1 a los Corintios. 1, 8: 7-13; 4-4.*)<sup>7</sup>

Para efectos del tema de la “atención” en la cuestión educativa que expongo, la tradición medieval pos-paulina defiende la interioridad, la falibilidad en los juicios de conciencia y la capacidad de observancia o atención interior en los hombres, de allí el tema del examen de conciencia, pero en todos esos casos pese a que la interioridad tiene su fuerza en la capacidad de juzgar, los Mandamientos son la única ley perfecta e infalible. La sentencia de entender el bien y la rectitud como la adecuación a la ley divina hace que la educación sea más bien la respuesta y adhesión a la llamada de Dios al hombre. Al mismo tiempo, hay una tensión en la interioridad humana que se refuerza con el tema de la “ley natural” como ley inscrita en el corazón de los hombres pero que, al ser falible en su interpretación personal, parece que el sentido de “educación como llamada” responde más a la ley extrínseca divina que a la propia conciencia interior. Sería inagotable el análisis de las distintas interpretaciones que el cristianismo ha dado a esta tensión paulina, a saber, si es la conciencia recta de la ley del corazón humano lo que garantiza la plenitud moral y por ende así debe educarse, o si la educación ha de plegarse al mandato

---

<sup>7</sup> Sorabji nos dice que no es hasta Cicerón que aparece la idea de que la conciencia es un estado de “estar siendo observado”, el punto venía del *Timeo* de Platón donde proponía una “sabiduría compartida” como voz interior del hombre, pero ahora se formulaba extrínsecamente.

divino exterior. Baste con decir que no siempre se interpreta de la misma manera el significado de la ley natural, y que mientras que en san Agustín esta ley es prioritariamente extrínseca, en otros como en Tomás de Aquino se identifica con la razón interior del hombre a pesar de que ambos la definen de la misma manera. Las implicaciones que esto tiene para efectos de la atención y la educación y llamada cambian radicalmente el rumbo pues en Agustín el tema de la “compulsión al bien” es más fuerte mientras que en Tomás de Aquino la fuerza de la ley está en la razón humana; aunque en ambos casos el tema es más bien el de la conciencia personal, cabe decir que ésta se estructura basándose en una atención prioritariamente exterior. En ambos casos, Dios es un ser personal, distinto, extrínseco a la mente y al mundo, fundamento último de la atención para efectos de la tarea educativa, pero san Agustín desarrolla más el tema de la interioridad en su obra *Confesiones* mientras que De Aquino concede mayor participación al juicio de la razón.

En conclusión, podemos decir que estudios recientes han probado la participación de la “atención” en la mente del sujeto como una actividad que no puede reducirse a meros procesos cerebrales ni una operación psicológica de la conciencia, que el término “atención” lo han tomado algunos autores desde la perspectiva filosófica siendo que desde la perspectiva de las neurociencias no es posible agotar su comprensión. La atención es una actividad de la conciencia que surge de la percepción del exterior hacia dentro, pero que también opera desde la propia interioridad hacia distintos niveles de la mente sin requerir percepción alguna en sus procesos. También podemos concluir que, si la atención es una estructura organizacional de la mente, el tema de la educación debe replantearse, porque tal parece que la atención interior forma los estados de la conciencia y habría que enfatizar más en normas educativas que la incluyeran. Un último elemento que sentamos fue que han habido culturas que desarrollaron conductas éticas basadas en la estricta atención interior mientras que otras como la hebrea, árabe, y mexicana consideraron inseparable la atención interior y su expresión externa llegando a darse el caso en que, el cristianismo paulino al dirigirse a los griegos, plantea el tema de una interioridad humana falible y la necesidad de acudir

al mandato exterior de Yahvé para garantizar actos rectos y una educación correcta. El argumento paulino pone la atención en algo fuera del sujeto sin posponer la tarea de buscar por uno mismo en el interior aquello que Dios dejó inscrito en el corazón del hombre.

### *La educación como “llamada”.*

La consecuencia de una educación atenta es que responde a una llamada —en el sentido de vocación— sea interior o exterior, base de todo proyecto educativo. En términos generales puede decirse que diversas tradiciones han aceptado la relevancia de la actividad atencional en la interioridad del sujeto, pero que la atención casi siempre ha estado atada a la percepción exterior de las cosas y personas, y que, pese a que interiorice sus conocimientos, la atención y en consecuencia la educación, se han concebido frecuentemente como un desarrollo humano atado a la experiencia. En contraparte, la filosofía budista parece poner la fuerza en la atención interior haciendo explícita la posibilidad de que la mente transite a diferentes épocas y lugares sin remitir al exterior. Ambas posturas dan lugar a una concepción diversa de educación porque mientras que el budismo privilegia la fuerza de los estados interiores del sujeto, occidente parece ser más extrovertido —o al menos estar más avocado— hacia la unión entre las actividades internas de la mente y la realidad circundante con la percepción que se tiene de ella. Una educación volcada hacia la interioridad parece entonces entenderse como la “llamada interior o inmanente” del propio sujeto que apuesta a vías negativas respecto de la realidad para poder superarla; en contraparte, para las posturas occidentales, la atención selecciona a partir de la realidad exterior, está reforzada por el placer y dolor y en algunos casos, como en el pensamiento cristiano, obtiene la rectitud del obrar poniendo la atención en el mandato extrínseco divino.

Por esto, alguien podría considerar erradamente que las dos propuestas que he trabajado aquí son excluyentes, que conviene elegir entre la educación budista como “llamada de la interioridad”, o por la educación occidental, como llamada “extrínseca trascendente”. Sin embargo, la tesis

que quiero proponer aquí es que hay aportaciones de la filosofía budista que conviene retomar para el modelo educativo occidental, al tiempo que cabe decir que hay cuestiones relevantes del modelo educativo occidental que ponen la atención en la interioridad del sujeto. Analizaré este dilema a la luz de lo que entiende en Aristóteles podría denominarse una “educación como llamada”.

En primer lugar, hay que decir que Aristóteles ya había desarrollado una teoría de la “atención” cognitiva. Estudios recientes prueban que la *aphaíresis* aristotélica es más una “atención selectiva” que una abstracción, como se interpretó tradicionalmente.<sup>8</sup>

En opinión de José Alberto Ross, una larga tradición de intérpretes consideró abstraccionista la teoría cognitiva de Aristóteles, Tomás de Aquino y Locke, cuando en realidad, no hay una teoría robusta de la abstracción en el conocimiento aristotélico. En Aristóteles, la *aphaíresis* se asimila más a la atención selectiva que a la abstracción. Basado en la reconstrucción de argumentos de *Analíticos posteriores*, la *Física* y la *Metafísica*, Ross Hernández demuestra que la *aphaíresis* es “un modo de proceder” del intelecto, un “tomar en cuenta algo separándolo del resto”, no un aprendizaje. El punto demuestra que la consideración de la atención ya estaba entre la Grecia del siglo IV a. C. Si esto es así como me lo parece, el punto está en que el concepto de “atención como llamada” del aristotelismo ha de tomarse en cuenta y revisarse pues sabemos que en Aristóteles hay una visión inmanente del mundo por lo que en él la “educación como llamada” no puede significar nada trascendente.

Para esclarecer qué entiende Aristóteles por “educación como llamada” otra cuestión a tener en cuenta es que otros intérpretes también han caído en el error de situar el punto de partida de la ética aristotélica afuera de ella misma; es el caso de atribuir a Aristóteles un naturalismo moral o metafísico, como si el fundamento de la ética estuviese en la naturaleza humana o en la substancia por ser el fundamento metafísico de la realidad.

---

<sup>8</sup> En este apartado seguiré las aportaciones de José Alberto Ross (2018) en “La *aphaíresis*: abstracción o atención selectiva en Aristóteles”, en *Unidad y pluralidad en el pensamiento medieval y renacentista*. Editorial de la Universidad Panamericana. Texto en prensa.

Como bien asienta Alfonso Gómez Lobo, no hay en Aristóteles ninguna consideración extrínseca de la ética.<sup>9</sup>

¿Cómo explicar una ética normativa que mantenga objetividad sin acudir a un fundamento exterior en sus valoraciones? Recordemos aquí que la ética aristotélica es *eudaimonista*, es decir, tiene como fin la felicidad. Para el estagirita, la felicidad es actividad, es el florecimiento o ganancia que resulta cuando el hombre realiza de la mejor manera su función propia que es la vida racional. Es así que el hombre es feliz cuando realiza su propia función racional: he allí la dimensión inmanente de la atención en Aristóteles. Pero realizar la función propia no es todavía florecimiento, algo más se requiere para explicar la felicidad humana, porque si realizar la función garantizase la felicidad, todos los hombres por ser racionales serían felices, cosa que es falsa.<sup>10</sup>

Para esclarecer este punto, Aristóteles dice que la excelencia humana esta en realizar las acciones racionales de la mejor manera; con esto, Aristóteles cifra la plenitud de la ética en que “el bien humano está en la actividad del alma según su perfección (*katá areté*).”<sup>11</sup>

Para explicarlo con mayor claridad, Aristóteles pone en el ejemplo del citarista, diciendo que en él no basta con tocar la cítara –eso sería realizar la función propia de tocar– sino que hay que tocarla bien, de la mejor manera. En consecuencia, la vida virtuosa es la vida en que, el ser humano realiza su función (*ergon*) de la mejor manera, y una vida feliz

---

<sup>9</sup> Sigo en este argumento el magnífico artículo de Gómez Lobo, A. (1999) La fundamentación de la ética aristotélica, en *Anuario Filosófico*. Eunsa, 2 pp. 17-37; otros escritos relevantes similares del mismo Gómez Lobo (1991) que conviene confrontar son bajo el mismo título el texto publicado en *Dianoia* UNAM, 37, pp. 1-51; y “The ergon inference”, en *Phronesis*, 1989, 34, pp. 170-184. De acuerdo a la regla analítica, si la proposición que hace de fundamento de la ética fuese descriptiva y la segunda premisa fuese normativa, la inferencia del argumento no sería válida ya que no pueden inferirse valores y normas de hechos, por lo que se caería en falacia naturalista. Ese error que no cometió Aristóteles, vendría a decir que el bien (carácter normativo) es lo que se fundamenta en lo natural (carácter descriptivo o existencial), y el mal (carácter normativo), lo que se contrapone a la naturaleza (carácter descriptivo). Quienes así fundamentan la ética extraen el deber del ser, y ese es un paso analíticamente inválido.

<sup>10</sup> Aristóteles. *EN*, I-4, 1095 a 17-20; *EN.*, I-7, 1098a 3-4; *Pol.*, 1325b, ss.

<sup>11</sup> Aristóteles. *EN*, I-7, 1098ª 7-18.

es una vida con calidad. Aristóteles llama a eso virtud (*areté*). De esta manera un buen ser humano es el que realiza acciones virtuosas. Por eso dice que la *Ética* no es un tratado sobre qué es la virtud sino sobre cómo ser mejores personas. La inversión que opera Aristóteles no tiene desperdicio: no es que la ética y en consecuencia la educación consistan en adecuar el bien a algo exterior al mismo (sea a la naturaleza humana o sea al ente) sino que en la medida en que el ser humano realiza su función propia, la racionalidad, se hace apto para ejercer esos actos de la mejor manera posible; o dicho de modo operativo, sucede que las cosas que deben de hacerse, han de hacerse porque es bueno hacerlas. (Gómez Lobo, 1991, p. 36).

La inversión consiste en que lo primero, el bien o fin por lo que algo debe de hacerse, son las acciones virtuosas.<sup>12</sup> Ahora se entiende la frase aristotélica de que educar es enseñar a alegrarse por lo debido y entristecerse, por lo contrario. Son las acciones heroicas, los sentimientos de dolor ante la desgracia del otro, y la acogida del forastero, por ejemplo, los que son signo de eticidad.

En Aristóteles las inclinaciones humanas son naturales pero las virtudes son modos de ser personalísimos que se adquieren por costumbre. Pero lo importante de esta argumentación radica en que son las virtudes las que nos dicen qué es lo bueno para el ser humano. Note el lector como el fin de la ética ha quedado en ella misma, de modo inmanente, sin necesidad de recurrir a causa o fundamento exterior alguno.<sup>13</sup>

Si la perfección del bien del hombre es actuar conforme a virtud, es un error de la ética y de la tarea educativa la identificación con las tendencias humanas tanto como pensar que el bien objetivo del hombre está plasmado en su naturaleza. Aristóteles es claro cuando dice que, si ninguna de las virtudes éticas se produce en nosotros por naturaleza, es claro que la ética está en un orden diverso al de la ontología. La inversión

---

<sup>12</sup> Aristóteles. *EN.*, I-8, 1096b 10.

<sup>13</sup> Aristóteles. *EN.*, I-8, 1096b 10. En este párrafo y los siguientes sigo las aportaciones de Aspe Armella, Virginia (2013), "El realismo de la ética aristotélica: una interpretación no naturalista del bien humano." En *Reflectio*. 3 pp. 4-20.

del planteamiento consiste en comprender que es la virtud la que aporta el fin para la felicidad humana. El proceso de humanización y educación consiste entonces en ejercer actos buenos porque es bueno ser valiente, generoso y justo. Es decir, mientras que lo natural al hombre es tender al placer y apartarse del dolor, lo *eudaimonico* del hombre es alegrarse por la virtud y entristecerse por su contrario.

### *Algunas consideraciones educativas que surgen del planteamiento:*

La llamada sobre la que el hombre ha de estar atento y la propuesta educativa que enseña a responder a dicha llamada, tanto en Aristóteles como en la tradición oriental budista coinciden en ubicar el origen en un plano inmanente. Así, la propuesta al giro educativo, está en recuperar un sentido de educación como llamada interior ya que, la atención es una actividad mental de la estructura interior del sujeto que prioriza y selecciona el conocimiento formando la conciencia personal en cuanto memoria, emociones, actitudes y deseos. Por otro lado, la felicidad (*eudaimonia*) aristotélica responde a la función racional humana cuya vida plena es una vida virtuosa. El bien de la ética aristotélica es inmanente en el sentido en que carece de fundamentación externa a la propia acción moral, además; y si las virtudes aristotélicas son eminentemente personales, sucede que el exceso y el defecto de las acciones refieren al temperamento y carácter individuales. Éstos, no se aprenden ni heredan, solo pueden ser imitables por otros, en consecuencia, el ejemplo es más puerta de la virtud que los conceptos que puedan darse en la tarea educativa.

En la exploración que hemos realizado aquí, todo indica que la inmanencia de la acción solo será asequible como modelo educativo si se desarrolla la “atención” interior más que las técnicas perceptivas y empíricas sobre las que occidente ha planteado su modelo educativo; los modelos educativos actuales fomentan, es verdad, la creatividad, el ingenio, y la autoconstrucción del educando, pero no dejan espacio para la meditación, el encuentro con la propia interioridad del silencio, el recogimiento, la introspección y el auto-análisis.

Las aportaciones budistas en el terreno de la atención, y la nueva proximidad que algunos filósofos analíticos en el campo de la epistemología, aportan cuestiones claves a la actual problemática educativa; no olvidemos que los filósofos de la mente han podido entender mejor la actividad cerebral a través del funcionamiento de las computadoras y de las redes horizontales; si las computadoras fueron creadas por el hombre emulando la inteligencia humana, hoy se conoce mejor la mente en la medida en que más se construyen computadoras. Cabe recordar aquí que las nuevas generaciones de educandos son cibernéticas, que su manera de conocer, comunicar, y conducirse, está más en esa línea artificial. Pero estas nuevas generaciones de educandos tienen activismo perceptual: su contacto con el mundo es siempre por imágenes, atados a la percepción, carecen de facilitadores para el encuentro con la interioridad y es allí donde esta la fuente de la atención y de una educación como llamada, pues hemos visto que la respuesta a dicha llamada no está en algo exterior del sujeto, sino en lo que los antiguos nahuas, hebreos, árabes y cristianos llamaban “la voz del corazón”.

Enseñar a sentir con el otro, a tener empatía por lo que acaece a los demás, a repasar las etapas mentales previas de las acciones y emociones propias y ajenas, es relevante. La educación actual enfatiza lo lúdico y la lectura, las representaciones de gestas heroicas que propician que el educando se goce por triunfos de los valientes y sufra ante los fracasos pero no atiende a la introspección y al ocio mental. El giro educativo consiste en atender a técnicas del silencio, al encuentro con uno mismo, al repaso mental de los sentimientos por los que nos alegramos con las cosas buenas y nos entristecemos por sus contrarias. Curiosamente estos ejercicios no devienen en solipsismo sino en una puerta para la realización de actos virtuosos en sociedad. Y la felicidad, es ese encuentro con una vida feliz que consiste en el despliegue de la razón hacia horizontes insospechados de la interioridad y de la vida en comunidad.

**Recibido: 27 de febrero de 2020**

**Aprobado para su publicación: 9 de junio de 2020**

**VIRGINIA ASPE ARMELLA** es Profesora Titular de la Cátedra de *Filosofía* en México, en la Facultad de Filosofía de la Universidad Panamericana. Es Profesora y co-tutora de Tesis de Posgrado en la Facultad de Filosofía de la UNAM. Su especialidad es la Filosofía Antigua. Rastrea la influencia de Aristóteles en la Nueva España. Es miembro de la *Asociación Filosófica de México* y de la *Junta de Gobierno de la Universidad Panamericana*. Miembro Nivel 3 del Sistema Nacional de Investigadores de México (CONACYT). Ha dirigido proyectos CONACYT y de investigación filosófica en la Universidad Panamericana y tiene publicados libros, artículos de relevancia nacional e internacional, así como colaboraciones en proyectos de investigación filosófica en la UNAM. Entre sus principales obras destacan las recientes:

*Approaches to the Theory of Freedom in sor Juana Ines de la Cruz* (Michoacán: Aliosvientos-Universidad Autónoma de San Nicolás, 2018) y *Aristoteles y Nueva España*. (Universidad Autónoma de San Luis Potosi, 2018).

# Guía para la publicación de artículos

*Opúsculo Filosófico*

## *Envíos*

Las contribuciones propuestas deberán enviarse por correo y en formato electrónicos a [opusculofilosofico@gmail.com](mailto:opusculofilosofico@gmail.com), con copia a [mirta.ffyl@gmail.com](mailto:mirta.ffyl@gmail.com)

## *Sistema de evaluación*

Los originales serán sometidos a un proceso editorial que se desarrollará en varias fases. En primer lugar, los artículos recibidos serán objeto de una evaluación preliminar por parte de los miembros del Consejo Científico, El Director, la Comisión Editorial y/o la Comisión de Revisión, quienes determinarán la pertinencia de su publicación. Una vez establecido que el artículo cumple con los requisitos temáticos, además de los requisitos formales indicados en estas normas de publicación, serán enviados a dos pares académicos externos, quienes determinarán en forma anónima: a) publicar sin cambios, b) publicar cuando se hayan producido correcciones menores, c) publicar cuando se haya efectuado una revisión a fondo o, d) rechazar.

Se estima un plazo de tres meses para que los especialistas informen el dictamen. En caso de discrepancia entre ambos resultados, el texto será enviado a un tercer árbitro, cuya decisión definirá o no la publicación. Los resultados del proceso del dictamen académico tendrán carácter de inapelables en todos los casos.

El envío de un artículo a *Opúsculo Filosófico* indica que es original y que no ha sido previamente publicado ni es evaluado simultáneamente para su aceptación en otra publicación periódica científica. El hecho de que los trabajos hayan sido comunicados a sociedades científicas, o publicados en forma de “Resúmenes”, no es un obstáculo para su publicación. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para la publicación en el número que considere más conveniente.

### *Normas de publicación*

Se aceptarán artículos en español, francés, inglés, italiano, portugués o alemán.

El editor no realiza revisiones lingüísticas. Por tanto, los manuscritos deben estar en forma correcta en cada una de las lenguas.

El texto debe enviarse listo para imprimir. Los autores de los trabajos seleccionados recibirán las pruebas de galera en formato PDF para su revisión. Por razones técnicas, no se permitirán cambios sustanciales o demasiado extensos.

Todo texto deberá presentarse en hoja tamaño A4 con los siguientes márgenes: superior e inferior: 2,5 cm; izquierdo y derecho: 3 cm, en fuente Times New Roman tamaño 12, y un interlineado de 1,5 pts. Alineación justificada y sangría en la primera línea de 0,5 cm.

Artículos: la extensión será desde 11 hasta 40 páginas incluidas las citas que deberán ser breves y se consignarán al pie de la página.

Cada artículo incluirá subtítulos. Los datos del autor/res constarán en el cuerpo del correo electrónico al que se adjuntará el correspondiente archivo. Los datos deben incluir nombre y apellido completos del autor/es, titulación, filiación académica y área principal de investigaciones. El nombre del archivo será el del título del artículo. El artículo no contendrá ninguna referencia que pueda identificar a los autores. Cualquier indicación, por ejemplo, trabajos citados o agradecimientos que se quieran hacer constar, que revelen la identidad de los autores, se agregarán en el cuerpo del mismo correo electrónico.

Todos los artículos deberán ser acompañados de un resumen de no más de 150 palabras en el idioma original del trabajo y en un segundo idioma que será el inglés o español, de acuerdo con el idioma original. Se deberán incluir entre dos y cuatro palabras clave o equivalentes en el idioma original del trabajo y en un segundo idioma. Tanto el resumen como las palabras clave deberán colocarse en fuente Times New Roman 11, interlineado 1,5 pts.

Las citas seguirán el estilo APA, de acuerdo con los siguientes criterios:

### *Libro*

*Nota a pie de página:* Apellido, N. (año). *Título*. Fuente.

Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor.

*Bibliografía:* Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor.

Después del título, si existe subtítulo, se coloca dos puntos.

### *Parte de un libro*

*Nota a pie de página:* Apellido Autor, N. (año). Título del capítulo o entrada en *Título del libro* (xx ed., Vol. xx, pp. xxx–xxx). Editorial.

Insausti, G. (2015). Filosofía, poesía, ciencia: el triángulo imposible en A. Llano (ed), *El arte más allá de sí mismo. Aproximaciones a la cultura artística contemporánea*. (pp. 51-63). Biblioteca Nueva.

*Bibliografía:* Insausti, G. (2015). Filosofía, poesía, ciencia: el triángulo imposible en A. Llano (ed), *El arte más allá de sí mismo. Aproximaciones a la cultura artística contemporánea*. (pp. 51-63). Biblioteca Nueva.

#### *Artículo de revista impresa*

*Nota a pie de página:* Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (año). Título del artículo específico sin comillas. *Título de la Revista, Volumen* (número de la revista), número de página inicio – número de página fin.

Elton, M. (2017). Crítica de Tomas Reid al sistema de la simpatía de Adam Smith. *Anuario filosófico*, 50. p. 503.

*Bibliografía:* Elton, M. (2017). Crítica de Tomas Reid al sistema de la simpatía de Adam Smith. *Anuario filosófico*, 50. pp. 503-526.

#### *Artículo de revista electrónica*

*Nota a pie de página:* Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (año). Título del artículo específico. *Título de la Revista, Volumen* (número de la revista), número de página inicio – número de página fin. DOI O URL.

Echarte, L. (2020). Rehabilitar la subjetividad en el diálogo interdisciplinario. La solución de Aldous Huxley al problema de Las Dos Culturas. *Philosophia*, 80, nº1, <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/>

*Bibliografía:* Echarte, L. (2020). Rehabilitar la subjetividad en el diálogo interdisciplinario. La solución de Aldous Huxley al problema de Las Dos Culturas. *Philosophia*, 80, nº 1, <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/>

### *Libro electrónico*

*Nota a pie de página:* Apellido, N. y Apellido, N. (año). Título del libro. Editorial. DOI o URL

Kurland, P. y Lerner, R. (eds). (1987). The Founders Constitution. University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>

*Bibliografía:* Kurland, P. y Lerner, R. (eds). (1987). The Founders Constitution. University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>  
También disponible en versión impresa y CD-ROM

### *Tesis o tesina*

*Nota a pie de página:* Apellido, N. (año). *Título de la tesis* [Tesis de doctorado no publicada]. Nombre de la Institución Académica.

García, R. (2008). *Las grandes líneas de la filosofía moral* [tesis doctoral]. Universidad Nacional de Cuyo.

*Bibliografía:* García, R. (2008). *Las grandes líneas de la filosofía moral* [tesis doctoral]. Universidad Nacional de Cuyo.

Cuando la obra se cite varias veces se procederá como sigue: Apellido del autor, forma abreviada del título en cursiva, número de página.

Pöltner, *Sobre el pensamiento*, 25.

*Notas:* la extensión será entre 4 y 11 pp., incluidas las notas al pie del documento que seguirán el mismo criterio que para los artículos. También se seguirán las instrucciones vigentes para los artículos en cuanto a la reserva de la identidad del autor, el resumen y las palabras clave.

*Reseñas*: la extensión será entre 1 y 3 pp. No contendrán subtítulos ni sistema de notas al final del documento. Toda referencia bibliográfica irá entre paréntesis en el texto. Al final se colocará el nombre y apellido del Autor. El encabezado de las reseñas se hará según el siguiente ejemplo:

GILBERT HOTTOIS, *Le paradigme bioéthique*, Louvain, De Boeck, 1990, 214 pp.

*Artículos y notas*: deberán presentarse con:

— *Título en mayúsculas y negrilla* (sin punto final), centrado, y su traducción al inglés.

— *Transcripciones breves* (menos de 4 renglones): entrecorilladas (“...”), en el cuerpo del texto.

— *Transcripciones más extensas*: sin corilladas, en párrafo aparte, con sangría adicional de 0,5 cm en margen izquierdo (sin sangría especial en primera línea), fuente Times New Roman 11, interlineado 1,5 pts.

— *Subtítulos en itálicas*: La primera letra con mayúscula y el resto con minúsculas, sin punto final, numerados correlativamente, a renglón seguido del texto precedente.

— *Palabras griegas latinizadas y en cursiva*.

— *Palabras extranjeras en cursiva*.

— **Toda palabra que quiera destacarse se escribirá en cursiva.**

— *Números de nota en superíndice*, después del signo de puntuación. Ej.: texto.<sup>1</sup>/ texto;<sup>1</sup>/ texto),<sup>1</sup>

Se entiende que el autor ha revisado el texto; esto significa su aceptación para ser impreso en las condiciones en que lo envía. No habrá corrección posterior por parte de los autores.

# Código ético

Este código está basado en los Principios de transparencia y buenas prácticas en publicaciones académicas del Comité de Ética de Publicaciones COPE -Committee on Publication Ethics: <http://publicationethics.org/>-. Está dirigido tanto a editores como a revisores y autores.

## I. Editores

—Decisión de publicación: los editores garantizarán la selección de los revisores más cualificados y especialistas científicamente para emitir una apreciación crítica y experta del trabajo, con los menores sesgos posibles.

—Honestidad: los editores evalúan los artículos enviados para su publicación sólo sobre la base del mérito científico de los contenidos en consonancia con la política editorial de la revista.

—Confidencialidad: los editores y los miembros de los distintos consejos y personal se comprometen a no divulgar la información relativa a los artículos enviados para su publicación a otras personas que no sean autores, revisores y editores. El anonimato es una fórmula utilizada para preservar la integridad intelectual de todo el proceso.

—Conflicto de intereses y divulgación: los editores se comprometen a no utilizar en sus investigaciones contenidos de los artículos enviados para su publicación sin el consentimiento por escrito del autor.

—Tiempos del proceso editorial. El equipo editorial se compromete a comunicar en tiempo la recepción, la evaluación, la decisión y la estimación, corrección o desestimación de los trabajos recibidos en un tiempo que en global no supere los 180 días.

## 2. *Revisores*

—Contribución a la decisión editorial: Las personas que asumen el compromiso de evaluar los trabajos recibidos deben realizar una revisión crítica, constructiva y sin sesgos, con el fin de garantizar la calidad científica y literaria en su área de conocimientos

—Gestión del tiempo: Los revisores se comprometen a evaluar los trabajos en el tiempo menor posible para respetar los plazos de entrega, dado que en *Opúsculo Filosófico* los trabajos deben ser evaluados en el menor tiempo posible con el fin de optimizar la gestión editorial. El revisor que no se sienta competente en la temática a revisar o que no pueda terminar la evaluación en el tiempo programado notificará de inmediato a los editores.

—Objetividad: La revisión será lo más objetiva posible, sin mediar en ella juicios personales sobre las autoras o autores. Todas las valoraciones habrán de estar justificadas en un informe. Este informe deberá ser lo más exhaustivo posible de modo que permita a los autores/as comprender claramente las modificaciones o correcciones sugeridas, o, en caso de que el trabajo sea rechazado, comprender los motivos de dicha decisión. Así mismo, en caso de existir cualquier conflicto de interés, se deberá rechazar la revisión del trabajo.

—Confidencialidad: Los manuscritos se distribuyen de forma anónima. No obstante, cada manuscrito asignado debe ser considerado como confidencial. Por lo tanto, estos textos no se deben discutir con otras personas sin el consentimiento expreso de los autores ni de los editores.

—Visualización de texto o Referencias bibliográficas: Los revisores se comprometen a indicar con precisión las referencias bibliográficas de obras fundamentales posiblemente olvidadas por el autor. El revisor también debe informar a los editores de cualquier similitud o solapamientos del manuscrito con otros trabajos publicados.

—Conflicto de intereses y divulgación: Información confidencial o información obtenida durante el proceso de revisión por pares debe considerarse confidencial y no puede utilizarse para propósitos personales. Los revisores solo revisan un manuscrito si no existen conflictos de interés.

### 3. *Autores*

—Originalidad y plagio: Todos los trabajos enviados para su publicación han de ser inéditos, es decir, los autores de manuscritos enviados a «Comunicar» aseguran que el trabajo es original, que no contiene partes de otros autores o de otros fragmentos de trabajos ya publicados por los autores. Además confirman la veracidad de los datos y de los resultados expuestos en el trabajo, es decir que son originales y no existe plagio, ni distorsión o manipulación de los datos empíricos cuando se utilicen o de las fuentes utilizadas para corroborar las hipótesis o conjeturas.

—Compromiso de exclusividad. Los trabajos enviados a Opúsculo Filosófico no pueden haber sido presentados simultáneamente a otra revista para su selección. Así mismo no pueden contener, aunque sea de manera parcial, resultados ya publicados en otros artículos.

—Lista de fuentes: El autor debe proporcionar siempre la correcta indicación de las fuentes y los aportes mencionados en el artículo.

—Autoría: En los artículos en que han contribuido más de una persona, se deberá jerarquizar la autoría en función de la responsabilidad e implicación en su elaboración. Igualmente, se debe garantizar la inclusión de todas las personas que hayan realizado aportes significativos de carácter científico e intelectual en el desarrollo de la investigación y en la redacción del artículo.

—Acceso y retención: El equipo editor puede requerir a los autores/ a los datos o las fuentes en que se basa la investigación, pudiendo

conservarlos durante un tiempo razonable tras la publicación, con la posibilidad de hacerlos accesibles al editor/a. En todo caso, para este fin, todos los datos habrán de ser minuciosamente anonimizados.

—Conflicto de intereses y divulgación: Todos los autores están obligados a declarar explícitamente que no hay conflictos de intereses que puedan haber influido en los resultados obtenidos o las interpretaciones propuestas. Los autores también deben indicar cualquier financiación de agencias y/o de proyectos de los que surge el artículo de la investigación.

—Errores en los artículos publicados: cualquier error o inexactitud relevante habrá de ser comunicada al equipo editorial para que este pueda realizar las correcciones necesarias.

—Responsabilidad: todos los autores aceptan la responsabilidad de lo que se ha escrito. que habrá de estar respaldado por un análisis profundo de la literatura científica más actual y relevante de la materia, y su discusión.

### *Declaración sobre malas conductas*

En lo que se refiere a las buenas prácticas para el fortalecimiento de la ética en la publicación científica, el proceso editorial, tras el cumplimiento de los aspectos formales exigidos, garantiza que todos los autores revisen y acepten comprobadamente la responsabilidad por el contenido y registren la contribución de cada uno al final del mismo, manuscrito. La comprobación puede ser por firma o confirmación digital, incluyendo si hay conflicto de intereses, que debe ser explícito en la publicación.

Cuando hubiere cuestionamiento en cuanto a la autoría, se establecerá primero el contacto con el autor correspondiente y, si es necesario, con todos los autores. En caso de impasse, se entrará en contacto con las

instituciones de afiliación de los autores o de financiamiento involucradas en el desarrollo de la investigación.

En lo que concierne a los sujetos involucrados en la investigación, el proceso editorial requiere que los autores presenten antecedentes, tales como el dictamen del comité de ética correspondiente, autorización de las personas involucradas, registros de ensayos clínicos, entre otros. Cuando haya duda o cuestionamiento, el editor jefe entrará en contacto con el autor correspondiente y, si es necesario, con todos los autores solicitando la completitud de los datos.

Para promover la predominancia de originalidad de los textos la revista adopta programas de verificación de duplicación con textos ya publicados. La revista informa a los autores del programa en uso en el proceso de envío de los artículos.

Cuando haya duda o cuestionamiento, el editor jefe entrará en contacto con el autor correspondiente y, si es necesario, con todos los autores y si se demuestra la duplicación, se entrará en contacto con las instituciones de afiliación de los autores o de financiamiento involucradas en el desarrollo de la investigación.

Cuando haya duda en la inclusión de citas y sus referencias, se verificará o se solicitará el envío del documento citado. Cuando haya duda o cuestionamiento, el editor jefe deberá entrar en contacto con el autor correspondiente y, si es necesario, con todos los autores.

Cuando en el proceso de evaluación, editores o evaluadores identifican exceso de autocitación de autores y/o de la revista, se contactará al autor correspondiente y, si es necesario, todos los autores para aclaraciones para apoyar la toma de decisión.

Los editores y los evaluadores deben privilegiar la imparcialidad, integridad y confidencialidad en su evaluación, priorizando críticas constructivas y el plazo acordado con la revista. Cuando haya duda o cuestionamiento, el editor jefe deberá entrar en contacto con el editor correspondiente y/o con los evaluadores.

La fabricación o falsificación de datos e imágenes son malas conductas graves. El proceso de evaluación es un criterio en la identificación de tales conductas. Y si hay dudas, se solicitará a los autores datos comprobatorios

de la metodología y de los resultados. En el caso de constatación de mala conducta, se informará a las instituciones de afiliación de los autores o de financiamiento involucradas en el desarrollo de la investigación.

La revista informará en las instrucciones a los autores como se recibe comunicación de sospechas de mala conducta.

En los casos de dudas o cuestionamientos considerados anteriormente, la revista seguirá los diagramas de flujo del COPE para identificación y orientación sobre malas conductas. Eventualmente cuando haya impugnación de la decisión de la revista, se constituirá un comité de miembros del cuerpo editorial y externos a la revista.

### *Sobre retractaciones y erratas*

El artículo ya publicado en que fuera identificada mala conducta permanecerá indexado en la base de datos de Opúsculo Filosófico en la condición de retractado. La retractación documenta el motivo de la retractación debidamente referenciada, mediante comunicación del autor o editor u otro agente autorizado, y publicada en la misma revista. La retractación puede ser parcial cuando la mala conducta se aplica a una parte específica del artículo, sin comprometer el conjunto de la investigación publicada. El artículo no podrá ser “despublicado”.

Casos de errores o fallas, independientemente de la naturaleza o del origen, que no configuran mala conducta, se corrigen por medio de erratas.

La revista publicará lo más rápido posible las erratas, correcciones o retractaciones.

Para más detalles, por favor visite:

*Code of Conduct for Journal Editors*

# Guide for publishing articles

## *Opúsculo Filosófico*

### *Mailing*

The proposed contributions must be sent by mail and in electronic format to [opusculofilosofico@gmail.com](mailto:opusculofilosofico@gmail.com), with a copy to [mirta.ffyl@gmail.com](mailto:mirta.ffyl@gmail.com)

### *Evaluation system*

The originals will be submitted to an editorial process that will take place in several phases. First of all, the articles received will be subject to a preliminary evaluation by the members of the Scientific Council, the Director, the Editorial Commission and/or the Review Commission, who will determine the relevance of their publication. Once it has been established that the article meets the thematic requirements, in addition to the formal requirements indicated in these publication rules, they will be sent to two external academic peers, who will determine anonymously: a) publish without changes, b) publish when changes have been made. produced minor corrections, c) publish when a thorough revision has been made or, d) reject.

A period of three months is estimated for the specialists to inform the opinion. In case of discrepancy between both results, the text will be sent to a third arbitrator, whose decision will define whether or not the publication will be published. The results of the academic opinion process will be final in all cases.

Sending an article to *Opúsculo Filosófico* indicates that it is original and that it has not been previously published or is simultaneously evaluated for acceptance in another scientific journal. The fact that the works have been communicated to scientific societies, or published in the form of “Abstracts”, is not an obstacle to their publication. The journal reserves the right to include the articles accepted for publication in the number it deems most convenient.

### *Publication rules*

—Articles will be accepted in Spanish, French, English, Italian, Portuguese or German.

—The editor does not carry out linguistic revisions. Therefore, the manuscripts must be in the correct form in each of the languages.

—The text must be sent ready to print. The authors of the selected papers will receive the proofs in PDF format for their review. For technical reasons, substantial or excessively extensive changes will not be allowed.

—All text must be presented on A4 size sheet with the following margins: top and bottom: 2.5 cm; left and right: 3 cm, in Times New Roman font size 12, and a line spacing of 1.5 pts. Justified alignment and indentation on the first line of 0.5 cm.

—Articles: the extension will be from 11 to 40 pages including the quotes that must be brief and will be entered at the bottom of the page.

—Each article will include subtitles. The data of the author/s will appear in the body of the email to which the corresponding file will be attached. The data must include the full name and surname of the author/s, degree, academic affiliation and main area of research. The file name will be the title of the article. The article will not contain any reference

that can identify the authors. Any indication, for example, works cited or acknowledgments that you want to record, that reveal the identity of the authors, will be added in the body of the same email.

—All articles must be accompanied by an abstract of no more than 150 words in the original language of the work and in a second language that will be English or Spanish, according to the original language. Between two and four keywords or equivalents must be included in the original language of the work and in a second language. Both the abstract and the keywords should be placed in Times New Roman 11 font, spacing 1.5 pts.

—The citations will follow the APA style, according to the following criteria:

### *Book*

*Footnote:* Surname, N. (year). *Title*. Source.

Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor.

*Bibliography:* Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor.

After the title, if there is a subtitle, a colon is placed.

### *Book section*

*Footnote:* Surname, N. (year). Chapter title or entry in *Title of the book* (xx Ed., Vol. xx, pp. xxx–xxx). Publisher.

Insausti, G. (2015). Filosofía, poesía, ciencia: el triángulo imposible en A. Llano (ed), *El arte más allá de sí mismo. Aproximaciones a la cultura artística contemporánea*. (pp. 51-63). Biblioteca Nueva.

*Bibliography:* Insausti, G. (2015). Filosofía, poesía, ciencia: el triángulo imposible en A. Llano (ed), *El arte más allá de sí mismo. Aproximaciones a la cultura artística contemporánea*. (pp. 51-63). Biblioteca Nueva.

### *Print journal article*

*Footnote:* Surname, A., Surname, B. and Surname, C. (year). Title of the specific article without quotation marks. *Journal title, Volume* (journal number), start page number – end page number.

Elton, M. (2017). Crítica de Tomas Reid al sistema de la simpatía de Adam Smith. *Anuario filosófico*, 50. p. 503.

*Bibliography:* Elton, M. (2017). Crítica de Tomas Reid al sistema de la simpatía de Adam Smith. *Anuario filosófico*, 50. pp. 503-526.

### *Electronic journal article*

*Footnote:* Surname, A., Surname, B. and Surname, C. (year). Title of the specific article. *Journal Title, Volume* (journal number), start page number – end page number. [DOI](#) or [URL](#).

Echarte, L. (2020). Rehabilitar la subjetividad en el diálogo interdisciplinario. La solución de Aldous Huxley al problema de Las Dos Culturas. *Philosophia*, 80, nº1, <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/>

*Bibliography:* Echarte, L. (2020). Rehabilitar la subjetividad en el diálogo interdisciplinario. La solución de Aldous Huxley al problema de Las

Dos Culturas. *Philosophia*, 80, nº 1, <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/>

### *E-book*

*Footnote:* Surname, N. and Surname, N. (year). Title of the book. Editorial. DOI or URL Kurland, P. y Lerner, R. (eds). (1987). The Founders Constitution. University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>

*Bibliography:* Kurland, P. y Lerner, R. (eds). (1987). The Founders Constitution. University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/> Also available in print and CD-ROM

### *Thesis or dissertation*

*Footnote:* Surname, N. (year). *Thesis title* [Unpublished doctoral thesis]. Name of the Academic Institution.

García, R. (2008). *Las grandes líneas de la filosofía moral* [doctoral thesis]. Universidad Nacional de Cuyo.

*Bibliography:* García, R. (2008). *Las grandes líneas de la filosofía moral* [doctoral thesis]. Universidad Nacional de Cuyo.

When the work is cited several times, proceed as follows: Author's last name, abbreviated form of the title in italics, page number.

Pöltner, *On Thought*, 25.

—*Notes:* the extension will be between 4 and 11 pp., including the footnotes of the document that will follow the same criteria as for the articles. The current instructions for articles regarding the confidentiality of the author's identity, abstract and keywords will also be followed.

—Reviews: the extension will be between 1 and 3 pp. They will not contain subtitles or a system of notes at the end of the document. All bibliographical references will go between parentheses in the text. At the end, the author's name and surname will be placed. The header of the reviews will be made according to the following example:

GILBERT HOTTOIS, *Le paradigme bioéthique*, Louvain, De Boeck, 1990, 214 pp.

*Articles and notes: must be submitted with:*

—Title in capital letters and bold (without period), centered, and its translation into English.

—*Brief transcriptions* (less than 4 lines): between quotation marks (“...”), in the body of the text.

—*Longer transcriptions*: without quotation marks, in a separate paragraph, with an additional indentation of 0.5 cm in the left margin (no special indentation in the first line), Times New Roman 11 pt font, spacing 1.5 pts.

—*Subtitles in italics*: The first letter with a capital letter and the rest with lower case, without a full stop, numbered correlatively, followed by the preceding text.

—*Greek words, latinized and italicized*

—*Foreign words in italics*.

—**Any word that wants to stand out will be written in italics.**

—Note numbers in superscript, after the punctuation mark. Ej.: text.<sup>1</sup>/  
text;<sup>1</sup>/ text),<sup>1</sup>

It is understood that the author has revised the text; this means the acceptance of him to be printed in the conditions in which he sends it. There will be no subsequent correction by the authors.

# Code of ethics

This code is based on the Principles of transparency and good practices in academic publications of the Committee on Publication Ethics COPE -Committee on Publication Ethics: <http://publicationethics.org/>-. It is intended for editors as well as reviewers and authors.

## *1. Publishers*

—Publication decision: the editors will guarantee the selection of the most qualified reviewers and scientific specialists to issue a critical and expert appreciation of the work, with the least possible bias.

—Honesty: the editors evaluate the articles submitted for publication only on the basis of the scientific merit of the contents in accordance with the editorial policy of the journal.

—Confidentiality: the editors and the members of the different boards and staff agree not to disclose the information related to the articles submitted for publication to other people who are not authors, reviewers and editors. Anonymity is a formula used to preserve the intellectual integrity of the entire process.

—Conflict of interest and disclosure: the editors undertake not to use the content of the articles submitted for publication in their research without the written consent of the author.

—Times of the editorial process. The editorial team undertakes to communicate in time the reception, evaluation, decision and estimate,

correction or rejection of the works received in a time that does not exceed 180 days overall.

## 2. *Reviewers*

—Contribution to the editorial decision: The people who assume the commitment to evaluate the works received must carry out a critical, constructive and unbiased review, in order to guarantee the scientific and literary quality in their area of knowledge.

—Time management: The reviewers undertake to evaluate the works in the shortest possible time to respect the delivery deadlines, since in *Opúsculo Filosófico* the works must be evaluated in the shortest possible time in order to optimize editorial management. The reviewer who does not feel competent in the topic to be reviewed or who cannot finish the evaluation in the scheduled time will immediately notify the editors.

—Objectivity: The review will be as objective as possible, without mediating personal judgments about the authors. All assessments must be justified in a report. This report should be as exhaustive as possible so that it allows the authors to clearly understand the suggested modifications or corrections, or, in the event that the work is rejected, to understand the reasons for said decision. Likewise, in the event of any conflict of interest, the review of the work must be rejected.

—Confidentiality: Manuscripts are distributed anonymously. However, each assigned manuscript must be considered confidential. Therefore, these texts should not be discussed with other people without the express consent of the authors or publishers.

—Text display o Bibliographical references: The reviewers undertake to accurately indicate the bibliographical references of fundamental works possibly forgotten by the author. The reviewer must also inform

the editors of any similarities or overlaps of the manuscript with other published works.

—Conflict of Interest and Disclosure: Confidential information or information obtained during the peer review process should be considered confidential and may not be used for personal purposes. Reviewers only review a manuscript if there are no conflicts of interest.

### 3. *Authors*

—Originality and plagiarism: All works submitted for publication must be unpublished, that is, the authors of manuscripts sent to “Comunicar” ensure that the work is original, that it does not contain parts of other authors or other fragments of already existing works. published by the authors. They also confirm the veracity of the data and the results presented in the work, that is to say that they are original and there is no plagiarism, distortion or manipulation of the empirical data when they are used or of the sources used to corroborate the hypotheses or conjectures.

—Commitment to exclusivity. Papers sent to *Opúsculo Filosófico* cannot have been simultaneously submitted to another journal for selection. Likewise, they cannot contain, even partially, results already published in other articles.

—List of sources: The author must always provide the correct indication of the sources and contributions mentioned in the article.

—Authorship: In articles in which more than one person has contributed, authorship should be ranked according to responsibility and involvement in its preparation. Likewise, the inclusion of all people who have made significant contributions of a scientific and intellectual nature in the development of the research and in the writing of the article must be guaranteed.

—Access and retention: The editorial team may request the authors the data or sources on which the research is based, being able to keep them for a reasonable time after publication, with the possibility of making them accessible to the editor. In any case, for this purpose, all data must be thoroughly anonymized.

—Conflict of interest and disclosure: All authors are required to explicitly declare that there are no conflicts of interest that may have influenced the results obtained or the proposed interpretations. Authors must also indicate any funding from agencies and/or projects from which the research article arises.

—Errors in published articles: any relevant error or inaccuracy must be communicated to the editorial team so that they can make the necessary corrections.

—Responsibility: All authors accept responsibility for what has been written. which must be supported by an in-depth analysis of the most current and relevant scientific literature on the subject, and its discussion.

### *Misconduct Statement*

With regard to good practices for strengthening ethics in scientific publication, the editorial process, after complying with the required formal aspects, guarantees that all authors review and accept responsibility for the content and record the contribution of each one at the end of it, manuscript. Verification can be by digital signature or confirmation, including whether there is a conflict of interest, which must be explicit in the publication.

When there is questioning as to authorship, contact will first be established with the corresponding author and, if necessary, with all the authors. In the event of an impasse, contact will be made with the authors' affiliation or funding institutions involved in the development of the research.

Regarding the subjects involved in the research, the editorial process requires the authors to present background information, such as the opinion of the corresponding ethics committee, authorization of the people involved, clinical trial records, among others. When there is doubt or questioning, the chief editor will contact the corresponding author and, if necessary, with all the authors requesting the completeness of the data.

To promote the predominance of originality of the texts, the journal adopts duplication verification programs with already published texts. The journal informs the authors of the program in use in the article submission process.

When there is doubt or questioning, the editor-in-chief will contact the corresponding author and, if necessary, all authors and if duplication is proven, the authors' affiliation or funding institutions involved in the process will be contacted. the development of the research.

When there is doubt in the inclusion of citations and their references, the sending of the cited document will be verified or requested. When there is doubt or questioning, the editor-in-chief must contact the corresponding author and, if necessary, with all the authors.

When in the evaluation process, editors or evaluators identify excessive self-citation of authors and/or the journal, the corresponding author and, if necessary, all the authors will be contacted for clarifications to support the decision-making.

Editors and reviewers must privilege impartiality, integrity and confidentiality in its evaluation, prioritizing constructive criticism and the deadline agreed with the journal. When there is doubt or questioning, the chief editor must contact the corresponding editor and/or the evaluators.

The fabrication or falsification of data and images are serious misconduct. The evaluation process is a criterion in the identification of such behaviors. And if there are doubts, the authors will be asked for supporting data of the methodology and the results. In the case of verification of misconduct, the affiliation institutions of the authors or financing involved in the development of the research will be informed.

The journal will inform in the instructions to the authors how communication of suspicions of misconduct is received.

In the cases of doubts or questions considered above, the journal will follow the COPE flowcharts for identification and guidance on misconduct. Eventually, when there is a challenge to the decision of the journal, a committee of members of the editorial board and external to the journal will be formed.

### *About retractions and misprints*

The already published article in which misconduct was identified will remain indexed in the database of *Opúsculo Filosófico* as retracted. The retraction documents the reason for the retraction, duly referenced, by communication from the author or editor or other authorized agent, and published in the same journal. The retraction can be partial when the misconduct applies to a specific part of the article, without compromising the whole of the published research. The article may not be “unpublished”.

Cases of errors or failures, regardless of their nature or origin, that do not constitute misconduct, are corrected through errata.

The journal will publish errata, corrections or retractions as quickly as possible.

For more details, please visit:

*Code of Conduct for Journal Editors*

*Code of Conduct for Journal Publishers*