



Revista de Humanidades de Valparaíso

**REVISTA DE HUMANIDADES
DE
VALPARAÍSO**

**Universidad de Valparaíso
Facultad de Humanidades
Instituto de Filosofía**

ISSN 0719-4234
Año 1, N° 1, 2013

REVISTA DE HUMANIDADES DE VALPARAÍSO

Editores: **ADOLFO VERA Y JUAN REDMOND**

ISSN 0719-4234 Versión impresa

ISSN 0719-4242 Versión en línea [<http://www.revistafilosofiauv.cl/>]

CDD: 090

Contacto: rhv@revistafilosofiauv.cl

Consejo Editorial:

Shahid Rahman

Universidad de Lille 3, Francia

Olga Pombo

Universidad de Lisboa, Portugal

Ángel Nepomuceno

Universidad de Sevilla, España

Francisco Salguero

Universidad de Sevilla, España

Franck Lihoreau

Universidad Nova de Lisboa, Portugal

Víctor Duplancic

Universidad de Congreso, Argentina

Rafael Marín

Universidad de Lille 3, Francia

Laurent Keiff

Universidad de Lille 3, Francia

Juan Manuel Torres

Universidad N. de Cuyo, Argentina

David Miller

University of Warwick, Inglaterra

Cecilia Sánchez

Academia de Humanismo Cristiano, Chile

Sergio Rojas

Universidad de Chile

Francisco Javier Vidal López

Universidad de Concepción, Chile

Diagramación y corrección de textos: José Pedro Cornejo y Jorge Budrovich Sáez

Diseño de Tapa: Javier Ignacio López y Rodrigo López

CONVENIO DE DESEMPEÑO

Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

Universidad de Valparaíso

Impreso en gráfica LOM

Nota de los editores

La *Revista de Humanidades de Valparaíso* (RHV) es editada por el Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Valparaíso desde el año 2013. Su periodicidad de publicación es semestral y está destinada a divulgar trabajos inéditos propios del ámbito de las humanidades. La Revista de Humanidades de Valparaíso no se suscribe a ninguna doctrina particular y está abierta a artículos de diferentes perspectivas y con un alcance internacional.

INDICE

John Woods	
<i>Advice on the Logic of Argument</i>	7
Göran Sundholm	
<i>A logical framework</i>	35
Emilio F. Gómez-Caminero Parejo	
<i>Saber que Algo no Existe: Existencia y Lógica Epistémica</i>	41
Jean-Louis Déotte	
<i>Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Sigfried Giedion.....</i>	55
Ricardo Mandolini	
<i>Heurística y Arte: una contribución para la comprensión de los procesos artísticos creativos</i>	63
Adolfo Vera Peñaloza	
<i>Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición.</i>	93
Lenin Pizarro Navia	
<i>Kleist: deconstrucción estética del mundo</i>	103
Propuesta editorial	115

Advice on the Logic of Argument[†]

John Woods*

Resumen

Desde su creación moderna a principios de la década de los 70, la lógica informal ha puesto un especial énfasis en el análisis de las falacias y los esquemas de diálogo argumentativo. Desarrollos simultáneos en los círculos que se ocupan de los actos de comunicación de habla exhiben una concentración en el carácter dialéctico de la discusión.

PALABRAS CLAVE: Lógica informal, argumento, diálogos

Abstract

Since its modern inception in the early 1970s, informal logic has placed a special emphasis on the analysis of fallacies and argumentative dialogue schemes. Concurrent developments in speech communication circles exhibit a like concentration on the dialectical character of argument.

KEYWORDS: Informal logic, argument, dialogues

“But the old connection [of logic] with *philosophy* is closest to my heart right now I hope that logic will have another chance in its mother area.”

Johan van Benthem

“On [the] traditional view of the subject, the phrase ‘formal logic’ is pleonasm and ‘informal logic’ oxymoron.”

John Burgess

1. Background remarks

Logic began abstractly, as the theoretical core of a general theory of real-life argument. This was Aristotle’s focus in *Topics* and *On Sophistical Refutations* and a

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* The Abductive Systems Group, Department of Philosophy, University of British Columbia

dominant theme of mediaeval dialectic. In our own day, the intellectual skeins that matter for argument-minded logicians are the formal logics of dialogues and games and – on the less technical side of the street – informal logic. Connecting the mathematical theory of games to modern logic was first achieved by Gale and Stewart (1953) and Henkin (1961). Two subsequent branches of these developments of particular interest are *dialogue games*¹ and *semantic games*². Each of these has spawned a large and still growing literature.³ Also important are more recent developments in computer science.⁴

Since its modern inception in the early 1970s, informal logic has placed a special emphasis on the analysis of *fallacies* and *argumentative dialogue schemes*.⁵ Concurrent developments in speech communication circles exhibit a like concentration on the dialectical character of argument.⁶

Some scholars would date the informal logic movement not with the arrival of Charles Hamblin's *Fallacies* (1970), but from 1958, the year in which Stephen Toulmin's *The Uses of Argument* made its first appearance, to yowls of near-universal disapprobation. I would say that although Toulmin has had his intelligent adherents all along, he was not a dominant force in the informal logic community until the turn of the century.⁷ His stock is now blue-chip.⁸

For the most part, formal and informal approaches to the theory of argument are ships that pass in the night. (Exceptions, if I may say so, are Woods, 2004, 2013a). For informalists, formal theories sacrifice realism for rigour; formalists think that informal accounts sacrifice depth for familiarity. This is a disagreeable alienation and it should be made to go away. It is more easily said than done.

Johan van Benthem has recently written of an idea that gripped him in the late 1980s:

The idea had many sources, but what it amounted to was this: make actions of language use and inference first-class citizens of logical theory, instead of studying just their products and data, such as sentences or proofs. My programme then became to explore the systematic repercussions of this 'dynamic turn'. (van Benthem 2011, p. ix)

In the ensuing thirty years, van Benthem and his colleagues⁹ have constructed a complex technology for the execution of this dynamic turn. It is an impressive

¹ E.g. Hintikka (1968, 1973), and Parikh (1985).

² E.g. Lorenzen and Lorenz (1978) and Barth and Krabbe (1982).

³ See, for example, Rahman and Rückert (2001), Parikh (2001), Pauli and Parikh (2003), Rahman and Tulenheimo (2006) and van Benthem (2001, 2004, 2011, 2012).

⁴ See, for example, Andriessen *et al.* (2003), Barringer *et al.* (2005, 2008, 2012a, 2012b), Dunne (2007), Rahwan and Simari (2009), and d'Avila Garcez *et al.* (forthcoming). A recent departure by computer scientists from this dialogical emphasis is Besnard and Hunter (2008).

⁵ E.g. Hamblin, (1970), Walton (1984), Govier (1987), Woods and Walton (1989/2007), Mackenzie (1990), Walton and Krabbe (1995), and Johnson (1996). Later developments include Woods (2004), Freeman (2005), Finocchiaro (2005, 2013) and Blair (2012).

⁶ See van Eemeren and Grootendorst (1992) and Hampe (2005).

⁷ Toulmin (2001).

⁸ See Hitchcock and Vorheij (2006), van Benthem (2009), Xie and Xiong (2012), and Weinstein (2013).

⁹ These include, past or present, Alexandru Baltag, Cédric Dégrémont, Jan van Eijk, Sonja Smets, Jelle Gebrandy, Patrick Girard, Tomohiro Hoski, Daisuke Ikegami, Barteld Kooi, Fenrong Liu, Maricarmen

instrument, an artful synthesis of many moving parts. Here is a close paraphrase of its principal author's summary remarks: With the aid of categorical grammars and relational algebra we can develop a conception of natural language as a kind of cognitive programming language for transforming information. This could be linked in turn to modal logic and the dynamic logic of programs, prompting insights into process invariances and definability, dynamic inference and computational complexity logics. In further variations, logical dynamics would become a general theory of agents that produce, transform and convey information in contexts both social and solo. The result is a *dynamic epistemic logic* (DEL), which gives a unified theoretical framework for knowledge-update, inference, questions, belief revision, preference change and "complex social scenarios over time, such as games." The creator of DEL also

would see argumentation with different players as a key notion of logic, with proof just a single-agent projection. This stance is a radical break with current habits, and I hope that it will gradually grow on the reader, the way it did on me. (p. ix)

Van Benthem also notes with approval the suggestion in Gabbay and Woods (2002) that the interface with argument may be the last frontier where modern logic finds its proper generality and impact on human reasoning. Again I paraphrase: Over the last decade this insight has developed into a paradigm of attack-and-defend-networks (ADNs) – from unconscious neural nets, to variations that adapt to several kinds of conscious reasoning. This, too, is a highly complex technology, a fusion of several moving parts. As provided for in Gabbay (2012) and Barringer, Gabbay and Woods (2012a, 2012b), the ADN paradigm unifies across several fields, from logic programs to dynamical systems.¹⁰ AD-networks have some interesting technical capacities, including for example an equational algebraic analysis of connection strength, where stable states can be found by way of Brouwer's fixed-point result. When network activity is made responsive to time, logic re-enters the picture, including the development of quite novel modal and temporal languages. "Clearly", says van Benthem, "this is an immense intellectual space to consider."¹¹ (2012, p. 83)

Here, then, are two heavy-equipment methodologies, specifically adapted to the requirements of argument. They are unifications of partner-elements, some of their authors' own contrivance, but in the main having an already established and well understood methodological presence in the several research communities from which they have been adapted. Both the DEL and ADN approaches carry the same presupposition for the logic of argument. It is that argument won't yield the mysteries of its deep structure unless excavated by heavy-equipment regimes capable of

Martinez, Stefan Minica, Siewert van Otterloo, Eric Pacuit, Llivier roy, Darko Sarenac, and Fernando Velásquez Quesada.

¹⁰ Colleagues involved in various stages of the ADN project include Guido Boelle, Krysia Broda, Peter Bruza, Valerie Genovese, Luis Lamb, Sanjay Modgil, Rolf Nossun, Hans Jürgen Ohlbach, Gabriella Pigozzi, Olivier Ray, Odinaldo Rodrigues, Alessandra Russo, Karl Schlechta, Leendert van Torre, and Jon Williamson.

¹¹ Van Benthem adds that he "totally agrees" with the ADN "vision, and am happy to support it." (2012, p. 84)

mathematically precise formulation and implementation. It is here that the fissure between formal and informal logic is deepest and most intensely felt.¹²

2. Arguments broad and narrow

It would help in understanding this rift between formalists and informalists to take note of a crucial distinction. In logic's foundational writings, Aristotle contrasts – although not in these words – arguments in the broad sense with arguments in the narrow sense. Arguments in the broad sense are social exchanges between parties who hold conflicting positions about some expressly or contextually advanced thesis. Arguments in the narrow sense are abstract sequences of categorical propositions, of which the terminal member is the conclusion and the remaining ones its premisses. Aristotle called the study of arguments in the broad sense *dialectics* and of arguments in the narrow sense *analytics*. The word “logic” would wait to take hold as a synonym of “analytics” until the 2nd-3rd century A.D. There is *nothing* dialectical or social or interactive about arguments in the narrow sense. A special subclass of these Aristotle calls syllogisms. The whole emphasis of Aristotle's earlier logic is focused on the proposition that essential to a satisfactory theory of argument in the broad sense is a well-developed embedded logic of argument in the narrow sense – that is, syllogistic would be the theoretical core of dialectic.¹³ The point of calling attention to this distinction is that when in the present paper I talk about argument, it is to argument in the broad sense that I normally refer. Occasional exceptions will be indicated by context.

The starkness of the difference between arguments in the narrow and broad senses is reflected historically in a sharply wrought division of labour. Logic, the theory of arguments in the narrow sense, has as its primary focus the syntactico-semantic relation of *consequence*, a binary relation on premiss-sets and conclusions. (In Aristotle's case, the target relation is *syllogistic* consequence, which is logic's first-ever nonmonotonic, paraconsistent, relevant and at least quasi-intuitionist treatment of the consequence relation.) Dialectic, the theory of interpersonal competitions about disputed propositions, is work of a different order. Aristotle himself worked both sides of the street, but in doing so, the integrity of the distinction between logic and dialectic was never in doubt. That same division is with us to this day. Conservatively-minded logicians want to see the name of logic reserved for the study of arguments in the narrow sense. Informal logicians think otherwise. What, they ask, justifies so circumscribed a usage? Why can't arguments in the broad sense have their logics too?

¹² Note again the Burgess epigraph which reports the standard view that “formal logic” is pleonasm and “informal logic” oxymoron. In the early days, informal logicians used to fret about the suitability of the adjective “informal” in apposition to so noble a noun as “logic”. “Informal”, they feared, bespoke a kind of casualness or, heaven forbid, sloppiness. One day Michael Scriven announced his own view of the matter. “Informal logic” was indeed the wrong name for their enterprise. “But what should we call it?” came the plaintive quest. “Call it what it is”, said Scriven. “Call it ‘logic’”.

¹³ Of course, contemporary studies in logical theory being what they are, this too is disputed. Game theoretic logic has achieved of late a large and growing presence in the heavy-equipment world. Here, too, there is a distinction to be observed. It is possible to conceive of dialectical arguments as dialogue games and to write a logic for them accordingly. But it won't be a game-theoretic logic in the strict sense unless it interprets quantifiers, connectives, logical truth, entailment, etc. by way of conditions that regulate the dynamics of the attack-and-defend exchanges with von Neumann and Morgenstern instruments. My view is that this is the last thing that Aristotle was doing in his logic of syllogisms. For the contrary position see Marion (2013) and Marion and Rückert (to appear).

In this they are joined not only by informal logicians, but also by all manner of dialogue and game theoretic logicians, among them of course the DEL and ADN crowd.

The people who built these heavy-equipment logics conceive of themselves as radicals. They've long had a desire to re-humanize logic, to cancel the exclusive proprietorship of mathematics, and to reinstate logic as a vital part of philosophy. To that end, the new logic would have to extend principled recognition to agents and actions, to goals, times and resources, and to strategies. This would be done in the usual sorts of ways. Vocabularies would be enlarged, grammars and proof rules adjusted, semantics re-jigged, and theorems would provide the formal representation of intelligent agency at work. Underlying it all would be a mathematics of sufficient complexity and suppleness to regulate the models that direct the system's formal representability traffic.

Lying along side the divide between logic in the narrow sense and logic in the broad sense is a further distinction involving the consequence relation. It is the threefold distinction between consequence-*having*, consequence-*spotting*, and consequence-*drawing*. For purposes of illustration, consider a contradiction in the form $\Phi \wedge \sim\Phi$. Suppose for the sake of argument that the *ex falso quodlibet* principle holds true. Then $\Phi \wedge \sim\Phi$ has every proposition whatever as one of its consequences. Let ψ be an arbitrarily selected one of them. The history of logic reveals that logic was centuries old before it was noticed that ψ is a consequence of $\Phi \wedge \sim\Phi$. If we think it plausible to suppose that ψ was a consequence of $\Phi \wedge \sim\Phi$ before it was spotted as one, then we have a well-motivated distinction between having and spotting. There now comes the third part of the trichotomy. Granted that ψ is a consequence of $\Phi \wedge \sim\Phi$, and that this is now a known fact, what more, if anything, should be done with this knowledge? Should the consequence ψ now be *drawn* from $\Phi \wedge \sim\Phi$? Should the good reasoner rearrange his belief-set accordingly?

Of course, *ex falso* is the subject of a good deal of unresolved contemporary controversy. Some readers are likely to think that *ex falso* is itself false. It doesn't matter. *Ex falso* is a vivid way of motivating the having-spotting-drawing trichotomy without the necessity of having to make up our minds about whether inconsistencies really do entail everything. Consider, even so, a more straightforward case: $\Phi \wedge (\Phi \rightarrow \psi)$ has transfinitely many consequences. One of them is ψ . Another is $\Phi \vee \sim\chi$. Yet another is $(\psi \vee (\psi_1 \supset \psi_2)) \vee (\psi_{10} \equiv \psi_{12})$. It is hardly likely that anyone before now has actually noted this consequence, much less drawn it. But now that it has been spotted, what is the rational thing to do? Draw it, or get on with better things?

It is now easily appreciated how the trichotomy might motivate a more fine-grained division of labour for logicians. Those who prefer their logics on the narrow side could concentrate on consequence-having and consequence-spotting. Those who relish a broader reach for logic – especially those who admit human reasoners into the mix – will have no option but to train their guns not only on having and spotting, but on drawing as well.

These are not high-walled divisions of labour. If a logician wants to know how consequences are spotted, he will have to know what it is to *be* a consequence. If a logician wants to know when the consequence should be drawn, he will have to have some grasp of how the consequences are spotted, and some antecedent command of what it takes to be one. Logic in this last sense offers a full-service treatment of consequence. But full service can't possibly be given if logic's special-service requirements aren't also mastered. This helps us see more of the texture of the divide between informal and heavy-equipment logics such as DEL and ADN. Informal logics

concentrate on consequence-drawing, and give comparatively little investigative notice to having¹⁴ and spotting. On the other hand, DEL and ADN attend to them all. Let's also note that we now have an assured basis for not reserving the name of logic for the having/spotting side of the enterprise. Everyone agrees that the consequence relation is the central target of logic. But, as our trichotomy shows, consequence is deeply implicated in all three components. So it is simply ill-advised to deny consequence's full-service investigation ready admittance to the halls of logic. As we presently have it, there is something to complain of on both sides of the formal/informal divide. Orthodox formalists tend to ignore consequence-drawing and informalists tend to ignore consequence-having. My view of the matter is that a decent logic of argument requires the repair of both these omissions.

It is interesting to note that there is one crucial point on which informal logicians and the heavy equipment crowd are at one. Both sides think that mainstream mathematical logic is wrong for human argument and inference. They both think that mainstream mathematical logic has lost its rightful home in philosophy. Van Benthem's advice to theorists of argument is to reform mainstream logic by enhancing its formal power and reach, as well as its mathematical elegance. The informalist's advice to theorists of argument is – in a slight exaggeration – to reform logic by getting rid of all that mathematical paraphernalia once and for all. Van Benthem's advice is that the way to make logic right for argument is by complexifying logic's mathematical structure. The informal logician's advice is that van Benthem's way would only add insult to injury. It would be a case of “all wind-up and no pitch.” The heavy equipment way is offered as a rapprochement between logic and philosophy, but it offers no solace to parties who, as a matter of course, will have none of it. I think that such parties should lighten up, that informal logicians should moderate their readiness to cold-shoulder the alternatives and favourably consider not foreclosing on enlargements of their own “intellectual space”.¹⁵

Full-service logic is indeed a radical departure from today's orthodoxy. Orthodox logic has no *people* in it. By design. The new logic not only welcomes them, but gives its people load-bearing work to do there. Let me repeat the point that both the DEL and ADN approaches are sold on the idea that doing well with argument in the broad sense requires a hefty upgrade of theoretical infrastructure, a well-crafted enhancement of capital assets. Both these formalizations are answers to the question, “What does it take to *humanize* the logic of argument?” Of course, even if spot on, they are only part of the answer. What I want to do in this essay is to sketch some further options for readers to reflect on. Before getting on with it, I should make it clear that this is more a promissory note than a fully developed treatment. My goal is exploratory and experimental. I will try to stake my claim rather than aggressively mine it. Making good on it is more than there is space for here, but interested readers may wish to track developments more fully plotted in Woods (2013a).

3. Paradigm creep

Speaking as a co-conspirator, there is little doubt that contemporary enthusiasms for heavy-equipment syntheses flow from the antecedently established

¹⁴ An exception is Hitchcock (2009).

¹⁵ Attempts at rapprochement also include, to little avail so far, Gabbay and Woods (2003a, 2005). More recent attempts, possibly with better prospects, are Weinstein (2013) and Woods (2013a).

bona fides of their moving parts, and by the fact that their effectuation is in its own right a significant intellectual achievement, as well as for those who pull it off a lot of *fun*.

I hope that the many [heavy equipment] notions and results in [*Logical Dynamics of Information and Interaction*] are appealing per se, even if you have no wish to reform logic, and lose no sleep over the affairs of rational agents. And if there is pleasure in reading it is bound to mean something in the end. (van Benthem, 2011, p. 345)¹⁶

A further consideration is a methodological conservatism, which says that to the extent possible it is better to make our enquiries with methods that are tried and true. It is ill-advised to start every new venture *ab initio*. We could think of this as the Can Do Principle (Woods 2013a). It tells us that the tried and true is the place to start, that constructive adaptation has advantages that sheer innovation often lacks. Can Do enjoys a large and deserved provenance in the theory-construction business. It underlies the synthesizing impulses of reductionism and theory unification.

Can Do is a procedural default. It lacks the backing of the universally quantified conditional. There are in all cases limits to its reach. Often enough, an established methodology or framework will be stretched to no good end. When this happens, it embodies the false wisdom that a wrong theory is better than no theory at all. This is the degenerate version of Can Do. I call it Make Do. When Make Do is in effect, paradigmatic resources are summoned up without beneficial effect. This is “paradigm-creep”; and *sometimes* when an informal logician rails against heavy equipment methodologies for argument, it is precisely this that he is worried about. My advice is that this is not an *à priori* dismissible complaint.¹⁷

A critic who charges a theory with paradigm-creep is responding to a quite general and entirely proper interest. He is interested in knowing what it takes to produce in the right way a good theory of the subject matter at hand. If the subject is argument, and the theorist a logician, he will be interested in what it takes to produce a good logic of argument in the right way. If he is an informal logician, he will think that heavy-equipment mathematical methodologies are not the way to go and that going that way gets us bad theories. In this he could be wrong. But if indeed he is, he is wrong in particular, not in general. Sometimes good methods do produce bad theories.

This would be the right place to say a little something more about the sheer allure of heavy equipment, whether in aerospace, oil sands exploitation, or logic. It is the allure of building something that is difficult to put together and difficult to make work. This is especially true of innovative or ground-breaking technologies. Everyone appreciates the instrumental *telos* of technological innovation. It is driven by the desire to achieve some prior end, some end whose value and importance lies apart from the other virtues exhibited by the means of its achievement. It is also appreciated – but less widely and sure-footedly so – that technological innovation is also its own end. The equipment of heavy-equipment logics are in their own right intellectual achievements of high order, achievements the talent for which is quite sparsely distributed in the population at large. It only stands to reason that there will be cases in which the building

¹⁶ van Benthem is directing these assurances to conservatively minded mathematical logicians. They could with equal effect be passed on to informalists.

¹⁷ Let me quickly note a separate wrinkle. Not invariably, but often, an informalist’s complaint against mainstream logic is that it is too mathematical, made so by the fact that argument is not a subject matter that readily lends itself to mathematical description. The countervailing claim for formalists is that informal logic lacks rigour, and that rigourizing and mathematicizing simply go hand in hand.

of new machinery will be a greater intellectual achievement than the realization of the end for which it was intended in the first place. Sometimes when this happens the mathematics of the situation will have taken on a life of its own (Hacking). But the more general concomitant is a shift in priority-weighting from the originally-sought end to improving (or creating anew) the official means of its putative attainment.

When a heavy-equipment technology has a heavily mathematical character, there arises the occasion of further distraction, and a corresponding shift in priority-weighting. A familiar case in point is a Kripkean possible worlds semantics for modal logic. It is a set-theoretic semantics in which the truth of a modal assertion $M(\Phi)^{\top}$ is the truth of its scope Φ is a quantification of elements in an abstractly set-theoretic structure, $W = \langle W, A, v \rangle$. W is a non-empty set of otherwise undescribed elements $w_1, w_2, \dots$, A is a binary relation on W susceptible to possession of various properties (or none) of the abstract algebra of relations, but otherwise undescribed, and v is a function that assigns truth values to pairs of atomic sentences and elements $\langle \Phi, w_i \rangle$. Sets, of course, are mathematical entities, themselves the subject of deep theories. Accordingly, the machinery that matters for Kripke-semantics has a self-referential appeal apart from the theory's original goal to characterize the consequence relation in necessity and possibility contexts. Kripke-structures are in and of themselves open to and sitting ducks for, further investigation, development and experimentation. (Think here of impressive advances in hybrid logics.)

Kripke's apparatus is widely agreed to have delivered the most significant advance in the history of modal logic. It was nothing less than a breakthrough. But what *was* this breakthrough? Was it a deeper analytical grasp of the ancient concepts of necessity and possibility? Was it a superior command of the meaning of the English predicate "is a consequence of"? Whether or not it has these advantages, there is no one in the high-tech community who would have the least hesitation in saying that Kripke's great achievement in 1959 was a *completeness proof* for a formally simplified modal language.¹⁸ The proof established a perfect concurrence between the respective extensions of two of its own predicates, "is derivable in S " and "is a valid formula of S ". The lack of completeness proofs had been considered a standing embarrassment for modal logic. Everyone knew that removing the embarrassment would require considerable technical ingenuity. It is nothing but right to celebrate the 1959 proof as a breakthrough. But it is far less obvious that a like breakthrough had been achieved for a philosophically enriched appreciation of necessity and possibility. Answering *this* question would require prior assessment of the conceptual adequacy of the system's definitions of "is derivable of" and "is a valid sentence of S " for the English predicates "is provable" and "is logically true". Why would this be? Because the system's predicates "derivable in S " and "valid in S " are intended as *formal representations* of the English predicates "is provable" and "is logically true". So they are; but being so doesn't, like that, settle the matter of the representations' accuracy.

This sets the stage for a twofold distraction. One is that the set-theoretic machinery is more interesting than its intended provisions for consequence-having in modal contexts. The other is that, as research into the machinery increases and attains even greater self-referential appeal, the greater the likelihood of paradigm creep.¹⁹ The

¹⁸ Saul A. Kripke, "A completeness theorem in modal logic", *Journal of Symbolic Logic*, 24 (1959), 1-14.

¹⁹ I admit to thinking Kripke's semantics to have suffered both these fates. See Woods (2010).

alienation between ends and means is at its most acute when the dominance of means over ends is paid no mind.

This should get us to thinking. In the case of argument and the logics we seek to make for them, what are the questions we should pause over? Here are seven of them.

1. To what extent is it incumbent on a logic of argument to heed the ins-and-outs of arguments on the ground, that is, arguments as they occur in conditions of real life?
2. If it is a goal of a theory of argument to lay down normative conditions of goodness and badness, what is the source of this normative legitimacy, and how does the logician have access to it?
3. When a logic's norms conflict with argumentative behaviour on the ground, is there a solid basis for the adjudication of this tension?
4. Relatedly, how should a logic of argument balance (if at all) the analytical elucidation of its target concepts and the technical virtuosity of the theory overall (e.g. its soundness and completeness, the categoricity of its axioms, and the like)?
5. What are the data that a logic of argument should aspire to account for? What steps are available to discourage data-bending, that is, the re-interpretation of data for their anticipated fit with the theory's pronouncements upon them?
6. Given the substantial likelihood that different logics will reach different conclusions about common targets, to what extent does the resulting pluralism admit of a disciplined resolution?
7. In light of answers to the above, might a case be made for *naturalizing* the logic of argument?

Because space is limited, I'll try to make a degree of headway with (1), (2), (7) and (5), leaving the others for another occasion.

4. Concerning question (1)

Even at its most aggressively mathematical, more often than not theories of argument are influenced by a simple principle:

CONCEPTUAL RECOGNIZABILITY: *Whatever its other features, a theory of argument should try to make the concept of argument recognizably present in its theorems.*

A mathematical theory of a subject matter S which, except for the theory's tutelage, no one in his right mind would recognize as S-like would be a theory of S in name only. Equally, a computational theory of argument that mechanized a practice which, without

the theory's tutelage, no one would recognize as *argument* would be a theory of argument by baptismal fiat.²⁰

Of course, not every formal system with an empirically instantiated subject matter whose theorems are empirically false on the ground lacks a recognizable subject-matter. Some such theories have theorems that are approximately true of what occurs there. But we should be careful to note that not every theorem is like that. For example, the axiom which says that belief is closed under consequence is *transfinitely* beyond approach of the inferences of real life.

It is not unheard of that a formal theory that sets out to honour the conceptual recognizability constraint ends up not honouring it at all. When this happens, we often have it that the mathematics of the theory's models has indeed taken on a life of its own. Whatever the reason, such theories effectuate not conceptual elucidation but rather *conceptual change*. All formal theories do this to some extent – there is a slope of some slipperiness from *clarification*, to *explication*, to *rational reconstruction*, and finally to outright *creative stipulation*. The conceptual recognizability constraint tells a theory that wishes to heed it not to slide too far.

If someone is going to humanize his logic, it becomes necessary to ask how vivid and extensive the human presence should be. A common answer (very often a tacit one) is that the human footprint should be just large enough, and no more, for unearthing the *norms* by which intelligent human practice on the ground is to be judged. After all, isn't it that what logic is, a normative enterprise?

5. Concerning question (2)

Yes. Yes, but. When a logician tells us that it is a norm of good reasoning for an agent to close his beliefs under consequence, we should be ready to ask how he knows this to be so. We should be ready to ask in what the binding authority of this norm consists, and by what means he had access to it. I readily concede that subscription to such distortions can be beneficial. It might facilitate the engagement of some helpful mathematics. It might simplify programming. That is not my question here. I want to know how the theorist knows that closure under consequence is normatively binding on the belief updates of real people – on Joe Blow and Sally Blu – and Patrick Suppes too. I have argued for many years that *this* question has yet to meet with anything close to an adequate answer, whether in heavy-equipment logic or informal logic.²¹ So let me simply state without much further ado:

DOUBTFUL NORMATIVE LEGITIMACY: The normative legitimacy of heavy-equipment models of the intelligent behaviour of human individuals presently lacks a secure foundation. Their normative *bona fides* are in doubt.

The little ado I'll give it here also comes by way of a promissory note. Here is the gist of it. Consider first the ideal model approach to normativity. The theorist lays down

²⁰ Perhaps logic's first unrecognizability complaint was that lodged by Quine against the dialethic logician's selective entertainment of true contradictions. The very idea of a true contradiction, Quine said, makes the concept of negation unrecognizable. (Quine 1970/1986, p. 81) A later example is the Routley semantics for First Degree Entailment which even its founders granted lacked a recognizable concept of negation. Greg Restall demurs. He describes some sort of negation rolling around in FDE. (Restall, 1997)

²¹ For more, see Gabbay and Woods (2003b).

what he takes to be defining conditions on ideal rationality, and his theorems give them a binding force on the idealized agents of his model. Consider Super-Draw, the ideally rational agent who draws every consequence of anything he assents to. I don't mind in the least a theorist arranging his theoretical models in such a way that its norms are indeed binding on Super-Draw. But my concern is not Super-Draw. It is the guy on the ground – Joe, Sally and Pat. If the ideal model theorist persists in the conceit that what holds of Super-Draw holds equally of Joe, Sally and Pat, I am prepared to look him in the eye and ask, “Who made you king of the castle?”

The king-of-the castle phenomenon presents itself in another quite common way. It is the way of reflective equilibrium. Suppose that we are trying to figure out how belief-updates should go on the ground. It is often suggested that good update practices are those that accord with what we all take to *be* good practice on the ground. The nub of it all is the purported referent of this “we”. If it is Joe, Sally and all the rest of us, closure under consequence fails the test hands down. However if as the ideal-modelling crowd routinely insist, the “we” is *they* – Leonard Savage, Howard Raiffa, Jaakko Hintikka, and – yes, Johan van Benthem, Dov Gabbay and John Woods – I am prepared to look them (and me) in the eye and ask, “Who made you king of the castle?”

If the doubtful legitimacy claim is true, it is consequential. To date, the best-liked formal theories of human performance routinely have a terrible traffic record empirically. Their theorems are false on the ground. Actual behaviour is conspicuously askew from the demands of theory. One standard answer to this is that empirical fidelity is not what these theories intended, but rather that the norms, not the realities, of such behaviour be sought. But if the normative authority of these theories is in doubt, if their normative legitimacy lacks a secure foundation this defence is lost, and with it prospects for conceptual recognizability. And if, as I am currently supposing, that is indeed the way things are, the question that presses is, “What now?”

I don't want to leave the impression that the norms for arguing well are beyond our analytical reach, that access to them is a forlorn hope. On this matter I have a “social practice” kind of nose. The norms of good arguing are discernible *somewhere*, but not I think in the formal theorist's ruminations about ideal rationality. On the contrary, the norms of good arguing are to be found at the other end of the spectrum, in the argumentative behaviour of real people having real-life arguments on the ground. It is decidedly not my view that anything goes provided only that it happens on the ground. Rather, when the norms are indeed recognizable, they are discernible in those actual cases in which arguments are themselves discernibly good (or bad). It is notoriously difficult for the theorist to bring these norms to a condition of crisp articulability. But one thing is clear. Norm-spotting won't be possible without careful – indeed tenacious – regard for what actually *does* occur on the ground.

Notwithstanding my own involvements in them, I myself attach to the ADN models no normative presumption as regards Joe Blow, Sally Blu and Patrick Suppes. (So, in this respect, I don't need to look myself in the eye after all.) Apart from the fun of thinking them up, I see such models as putting in play a not necessarily pre-existent concept of argument for which useful applications may or may not exist, or may be hit upon in times yet to come. But if it's the *Joe Blow* (etc.) norms that we're after, we're going to have to start looking elsewhere.

I should also say, by the way, that it is not lost on me that thinking of things in ways they are not or could not possibly be sometimes stimulates further thinking that gets how things are or could be quite seriously right. Perhaps the day will come when some real insight into Joe's and Sally's and Pat's situation is achieved concurrently with

the recognition that it couldn't have *been* achieved without the obviously absurd assumption that they close their beliefs under consequence. Speaking for myself, I'll believe it when I see it.

One way of proceeding with the humanization of logic is by admitting *more* of Joe Blow into the model than is usually there. We might consider admitting him as he actually is, warts and all. Concurrently, we might also start paying attention to lawlike correlations of the relevant empirical sciences and to the data they collect and analyze. In other words, we might opt for an *empirically sensitive* logic, and in so doing we make a brief return to question (1).

EMPIRICAL SENSITIVITY: A good way for a formal theory with empirically false theorems to preserve the recognizability of its own subject matter is to advance those theorems in an empirically sensitive way.²²

Empirically sensitive theories won't succeed unless they take proper notice of such lawlike pronouncements as the data on the ground may lend their support to. Concerning which, consider for a moment some strange words of Howard Raiffa. Speaking of Savage's notion of expected utility, Raiffa opined:

If most people behaved in a manner roughly consistent with Savage's theory then the theory would gain stature as a descriptive theory but would lose a good deal of its normative importance. *We do not have to teach people what comes naturally.* (Raiffa, 1961, pp. 690-691. Emphasis added.)

But not even Raiffa would deny that if it is not the job of decision theory to teach people what already comes naturally, saying so is of little avail in the absence of a correct understanding of what it is about decision-making (or arguing) that comes naturally to them. So empirically indifferent theories (both heavy-equipment and informal), no less than empirically sensitive ones, have an interest in how these practices actually do play out.²³

It lies in the nature of orthodoxies to resist disturbances of the *status quo*. If empirical sensitivity is indeed the best way to go with argument, there is always the option of wishing the ensuing *theory* well but denying it the name of logic and sending it to where it properly belongs – to psychology, or to pragma-dialectics, or to informal logic. My advice is not to fly off in a huff. There is nothing in empirical sensitivity that is hostile to formal methods as such. No one thinks, for example, that the empirical sensitivities of population genetics deny it the idealization of infinitely large populations.

With normative legitimacy presently side-lined, there are as far as I can tell just three ways in which a model's distortions can be virtuous. They are indispensable to the

²² An important recent attempt to show empirical sensitivity is Mercier and Sperber (2011), together with the several commentaries and replies that accompany this article. See also van Benthem (2008).

²³ There is a story about Raiffa too good to be true, but told as true by Paul Thagard at the Conference on Model Based Reasoning, in Sestri Levante, in June 2012. At the time in question Raiffa was at Columbia, and an offer from Berkeley had recently arrived. Raiffa was having difficulty in making up his mind about exchanging the East Coast for the West Coast. A day or so later, Ernest Nagel noticed his friend's preoccupation. When Raiffa explained his quandary, Nagel suggested that Raiffa construct a decision tree, and wait to see what popped out. "Come on, Nagel", cried Raiffa, "this is *serious*!"

theory's overall success at the empirical checkout counter, notwithstanding that they themselves are false. Or they are indispensable for the creation of a concept whose theorems are in and of themselves objects of intellectual beauty and achievements of technical ingenuity. But I say again that if what our theory seeks is the truth about Joe, and Sally and Pat, some rapprochement with psychology is the way to go. In this spirit, let me now put down three more cards.

DESCRIPTIVE ADEQUACY: While we are cooling our heels waiting for a genuinely helpful and intellectually secure normative reawakening, let's readjust our theoretical ambitions towards a refreshed regard for *descriptive adequacy*.

LOGIC NATURALIZED: Let's try our hand at *naturalizing* our logic. Let's contemplate doing for logic what over fifty years ago Quine and others did for epistemology, but with a difference I'd recommend. Let our experiment be more "cooperative" than "replacing".²⁴

WHAT AGENTS ARE LIKE: A cooperative naturalization would require that a logic of argument inform itself about how the human arguer is actually put together, what his interests, capacities and resources are, what conditions are in play when arguments actually occur, what he is good at and what he is good for.

Here is van Benthem on this point:

We humans live in a tiny range of the total physical scale of magnitude, where our body movements bring new objects of the right size under our deliberate control. 'Below' us is the statistical molecular and atomic reality over which we have no control, 'above' us is the large-scale structure of the universe with the same lack of control. Likewise, cognitively, we live in a tiny personal zone of deliberation and decision described by logical and game-theoretic models, with below us the statistical physics of brain processes, and above us the statistical realities of long-term social group behaviour. (van Benthem, 2012, p. 86)

How much, I wonder, of Joe, Sally and Pat as they actually are is discernible in these words?

6. Concerning question (5)

Speaking of Pat, fifty-three years ago, when the Congress on Logic, Methodology and Philosophy of Science met in Palo Alto, the now classic paper, "Models of data" was presented. In it Suppes re-made Bacon's point that a theory's intended data often lie beyond the grasp of its methods, and cannot be engaged by them unless suitably massaged or prepped or "conceptually cleaned up". Suppes went on to point out that sometimes the prepping of the experimental data will have to be quite extensive, often with the effect of making a *model* of them. In which case, what the theory would end up modelling is not the conceptually cleaned-up data, but rather models of the conceptually cleaned up data. Modelling is distortion. Everyone concedes that distortions occur on the theoretical side. What Suppes was telling us is that often they also occur on the data side, that good theories are often *distortions of distortions*:

²⁴ The irony won't have escaped us that Quine, the unfettered fallibilist, would be more than ready to put the analytic philosophy of knowledge into permanent retirement, but would allow no glove to be laid on classical first order logic.

Generally speaking, in pure mathematics the comparison of models involves comparisons of two models of the same logical type, as in the assertion of representation theorems.

However,

A radically different situation often obtains in the comparison between theory and experiment. Theoretical notions are used in the theory which have no direct observable analogue in the experimental data. In addition, it is common for models of a theory to contain continuous functions or infinite sequences although the confirming data are highly discrete and finitistic in character. (Suppes, 1962, p. 25)

No one need tell Patrick Suppes that sometimes data-modelling goes too far, that sometimes it costs a theory conceptual recognizability and descriptive adequacy. This was a point that Gerd Gigerenzer would make much of 36 years later. Gigerenzer would warn of “data-bending”, of taking the prepping of data too far, of tendentiously misconceiving the facts on the ground solely for their anticipated comportment with the theory being readied to accommodate them.²⁵

I have heard it said that physicists have a common complaint about biologists. They aren’t very good at modelling biological data. And they aren’t very good at data analysis. I have no wish to calumniate biologists, but the physicists are certainly right to say that biological data are easy to misconceive. How can the same not be so – and then some – for cognitive and social data? So, picking up now on question (5), here’s a further card:

RESPECT FOR DATA: In readying data for theoretical engagement by a logic of argument, pay attention to how the ground-data actually go, and do your level best to avoid data-bending.

7. Cognitive agency

If a descriptively adequate, non-data-bending, empirically sensitive, naturalized logic of argument is one that attends to what beings like us are actually like, it will find that to a striking extent we are beings that make our way in life by *knowing things*. We are *cognitive beings*. We are cognitive beings with a quite good track record. We know a lot. We know quite a lot. We know enough to survive, to prosper, and occasionally to build great civilizations. That is one of the data for a logic of argument to take heed of, made necessary by the fact that one of the purposes of argument is the advancement of epistemic ends. So I take it to flow from the respect-for-data principle that:

EPISTEMOLOGICAL SENSITIVITY: A theory of argument for beings like us should take care to adjust to the revelations of epistemology. (After all, isn’t DEL an epistemic logic, and isn’t ADN a logic of cognitive systems)?²⁶

²⁵ Gigerenzer (1996) and Gigerenzer and Selten (2001).

²⁶ Note here Gila Sher: “The scarcity of attempts to provide a theoretical foundation for logic is especially notable in light of epistemologists’ recognition that logic has a special standing in knowledge.” (Sher, 2013, p.

As we have it now, the going philosophical theories of knowledge loosely subdivide into two broad clusters, themselves susceptible of further division. The oldest by far is the Command and Control Model in which knowledge is occasioned in very large measure by the free and deliberate exercise of our intellectual powers. Also in serious but more recent contention is the Causal Response Model, in which knowledge is occasioned in large measure by a causal responsiveness to informational inputs.²⁷ Here, too, there is no time for details, beyond saying that CC-theories mandate a hefty provenance for a *justification* requirement on knowledge, whereas for CR-theories justification is only an occasional and context-sensitive contingency. Indeed, the most typical version of CC-theories is that knowledge is justified true belief (JTB).²⁸ The stripped-down version of CR-theories is that knowledge is true belief generated by belief-forming devices in good working order operating as they should on good information.²⁹ The CR-model generalizes perceptual and introspective knowledge to all of knowledge. The CC-model treats the perceptual and the introspective as special cases. CC-knowledge requires good advocacy skills. CR-knowledge requires good equipment. By and large, CC-knowledge is down to you. CR-knowledge is down to your devices. CC-knowledge is a forensic achievement. CR-knowledge has only selective need of lawyerly flair. CC-knowledge is largely manual-mode knowledge. CR-knowledge is largely automatic-mode or point-and-shoot knowledge. CC-knowledge is expensive. CR-knowledge a lot less so.

We have in CC and CR a fateful dualism about which argument theorists should try to make up their minds. In taking the decision to return the logic of argument to philosophy, we should note with care that DEL and ADN theorists have chosen to send it to a case-making discipline whose stock-in-trade is argument, a discipline in which, therefore, there exists a strong presumptive readiness to see knowledge the CC-way. Here too my advice is that we not rush to judgement. Respect-for-data demands *epistemological sensitivity*, and epistemological sensitivity counsels a principled resolution of CC-CR tensions. But I have already said that it is a *datum* about the human animal that he makes his way in life by knowing things and that he knows an awful lot, enough to survive, prosper and from time to time fill up the Tate and the Prado. If the empirical record is anything to go on, there isn't nearly as much evidence of wide-spread justified opinion as there is of wide-spread knowledge. Justificationist definitions encumber the predicate "knows that" with a shriveled extension. Justificationist definitions are hard on knowledge, making for less of it than the empirical record would suggest is actually there. For a long time, whole armies of justificationists have made determined efforts to re-establish for the predicate "is justified" a robustly populated

148). I would say it differently: Knowledge has special standing in logic.

²⁷ See here Armstrong (1973), Goldman (1967), (1973), Stich and Nisbett (1980), Dretske (1981), Millikan (1984), Goldman (1986), (1992), Nozick (1986), Stich (1990), Plantinga (1993) and Trout and Bishop (2005). It all began with Ramsey (1931).

²⁸ Here is Plato: Epistemē = endoxon + aletheia + logos. (Theaetetus, 201c-d)

²⁹ Here is what I mean by "stripped down". A stripped-down version of the CR-model is one that has the courage of its own causal-response convictions. Most of today's CR-theories leave the justification condition in play. The (intended) difference between the J-condition in CC-environments and CR-environments is that in the former instance it is a "normative" condition, whereas in the second it is a "naturalistic" condition denoting the reliability of the human knower's belief-making devices. My own view is that, naturalistically construed, the J-condition is redundant. Accordingly, on the stripped down version, knowledge is *well-produced* true belief. Goldman (1967) comes close to this, I think.

extension. They've been dancing as fast as they can, but I think to little avail. For all their exertions in this regard, they have made the concept of justification largely unrecognizable. So here is a further matter on which I'll simply declare myself. The CR-model is the right model for a *naturalized* logic of argument, and in so saying we touch base with question (7).

I don't want to be misunderstood on this point. It is not my position that there is no warrant for logicians to investigate justification,³⁰ still less that justification is of no importance for knowledge. It bears repeating that in lots of cases a person's belief-forming devices simply won't fire unless justificational processes are engaged. Nor do I overlook justification's role – its *selectively rightful* role – in argument.

8. Knowledge by telling

Right or wrong, the CR-choice matters. For one thing, it gives a conception of knowledge which offers safe harbour to:

THE TOLD-KNOWLEDGE THESIS: To a first approximation, most by far of what an individual knows he knows by being told it or by having relied at least in part, but ineliminably so, on what he's been told of what others have been told. He is up to his neck in tellings.³¹

Consider a far from common example:

Harry: Tomorrow is Barb's birthday, so I'll have to send an e-card.

Sarah: No, it's on the 3rd.

Harry: No kidding, I thought it was earlier.

Sarah: Nope.

Harry: Good. That gives me time to get a present.

What we have here is correction-by-contradiction, that is, correction by contradictory *sayso*. Let's assume that Sarah knows what she's talking about. She tells it to Harry. Hey presto, Harry knows it too. After all, Barb's birthday *is* on the 3rd, Harry now believes it, and there was nothing defective about his belief-forming devices on this

³⁰ Heavy equipment logicians have long paid attention to truth, and later to knowledge and belief. Now it's the turn of justification. About time, I would say. See, for example, Renne (2008), (2009), and Giordani (2013).

³¹ Except for some modest mention by formal epistemologists, the formal dynamics of told-knowledge haven't had much of an innings in the logical, still less the philosophical, mainstream. Of most direct consequence for epistemology is the theory of telling investigated by public announcement logic (PAL). It originates in Playa's (1989). PAL is just one of many logics that model the dynamics of knowledge and belief in multiagent settings. PAL is a relatively simple extension of epistemic logic (EL) got by the addition of dynamic operators on formulas. PAL is a logic that permits agent's knowledge states to be updated by the public announcement of epistemic formulas. Thus PAL extends multiagent EL so as to model the communicational consequences of announcements to multiagents. Each formula of PAL can be rewritten as an equivalent formula of EL. A technical advantage of the reduction is that PAL is intrinsically more succinct than EL. There is a rapidly growing PAL literature. Important papers are, among others, Baltag, Moss and Solecki (1998); van Ditmarsch, van der Hoek and Kooi, (2005), van Benthem, van Eijck and Kooi (2006); and Kooi, (2007), and French and van Ditmarsch (2008).

occasion. Harry's is a well-produced true belief. So on the CR-model, he now knows when Barb's birthday is.

It is noteworthy – indeed of the first importance for what I am about here – that in the Harry-Sarah exchange there is a solution achieved to a conversationally embodied difference of opinion. But it is not in any sense a case-making settlement, still less an argument. Nor is there any hint here, either ventured or resisted, of justification. So

DATA-BENDING (1): It is data-bending to take well-negotiated conversationally embodied differences of opinion as inherently case-making or argumentative. It is data-bending not to note that the ratio of *case-making* or *argumentationally-engaged* differences of opinion to conversationally embodied differences of opinion in the general case is comparatively slight. If there are, as I freely assume, norms for good *argument*, it would be data-bending to invoke them here.

It is also noteworthy that in our sample dialogue, Sarah has contradicted Harry *outright* and *without ado*. I wonder whether anyone knows of a single theory of argument in which this episode wouldn't be harshly judged, Sarah for begging the question, and Harry for letting her get away with it.

Most conversationally embodied differences of opinion that aren't settled by correction-by-contradiction are settled non-conversationally by display of a contradicting fact, or conversationally with instructions about how to find one. But here too, it would be data-bending to think of these as instances of case-making or argument-making. Of course, there is a great deal of error-correction that goes on in human life. Even when the corrections are administered by a human being with a voice-box it, they are comparatively speaking hardly ever a case-making or argument-making correction.

Neither should we confuse case-making with *contestation*. There are lots of cases in which disagreements aren't settled by one-shot tellings to the contrary. There are lots of cases in which they aren't settled *at all*, since settlement wasn't what the interlocutors sought. In late May, a friend and I found ourselves in disagreement about the coming Los Angeles-San José conference semi-finals, I opting for LA and he for SJ. We laid out our respective cases. They were good cases, well-made by two knowledgeable hockey fans. Of course, there was a lot of bantering. There was also a good deal of heartfeltness. But neither of us thought that minds would change. They didn't, and my friend's parting shot was that although I was an idiot it will be interesting to see what happens. At least we agreed on that. We had had a case-making conversation, but at no stage was anyone arguing with anyone. We attached to one another's positions opposing truth values. But in so doing, no one was anyone's opponent or adversary.

DATA-BENDING (2): It is data-bending to take case-making conversations about disputed matters as inherently argumentative. It is data-bending to ignore the comparative slightness of the ratio of argumentative or dialectical case-making exchanges to case-making exchanges.

Another case in point: In criminal trials at common law opposing counsel are frenetic case-makers. But in no instance do they engage each other in dialogue. They lack all occasion for *dialectical* embrace.

9. Inefficacious telling

Of course, told-knowledge has its limits. There are classes of cases in which telling someone something is not doxastically or epistemically efficacious, notably normative claims and disputed theoretical claims. Even if Sarah actually did know it, Harry isn't likely to come to believe that active euthanasia is morally justified just on her sayso. Why? Because, at bottom, his belief-producing devices simply won't fire on that basis.

We are now in a position to see a rough but substantial correlation between epistemically inefficacious tellings and conversationally embodied disagreements whose removal requires a degree of case-making. This latter class subdivides into removals achieved by matters of fact and those achieved by generally accepted methods of proof. The first of these subclasses is very large and not very interesting. Sarah thinks that Harry wears a size 7 hat. Harry removes his hat and shows her the size stamped on the inner band – 7 $\frac{3}{4}$. The second subclass is comparatively very small indeed and also quite interesting. Harry doubts a particular theorem. Sarah shows him the proof and he sees the light. Notwithstanding their differences, they are bound by a common methodological principle: To get Harry to believe P (even in those cases where he now believes not-P) show him the fact or the proof that contradicts it.

Here again we see the utter prevalence of conversationally expressed settlement of disagreement in which the concept of argument has no recognizable presence. But we also see something fundamental about the removal of disagreement when argument is doing the heavy lifting.

NON-CONTENTIOUS ARGUMENT: Comparatively speaking, the satisfactory removal of disagreement by argumentative means is *non-contentious* and *non-adversarial*.

Accordingly,

DATA-BENDER (3): It is data-bending to assume that arguments aimed at the removal of disagreement are intrinsically or typically or even in the majority of cases contentious arguments.

Historically speaking, philosophy is chock-a-block with contentious argument. An argument turns contentious when there is no pre-settled method for its removal, which is a chronic feature of philosophy and the hallmark by normative discord quite generally. Philosophers are drawn to contentious argument because they are themselves contentious arguers by profession. Theorists of argument have inherited this focus. Contention is their central preoccupation. In this they have been abetted by a further misconception, also of philosophy's own making. It is that, aside from perception and introspection, cognitive competence is intrinsically argumentative. Of course, I demur from this.

DATA-BENDER (4): Taken together, this is data-bending on a grand scale: Cognitive competence is dominantly argumentative? Argument is dominantly contentious? No. Wrong on both counts.

10. Contentious arguments

There is widespread agreement that an argument is made contentious if it pits its parties as one another's adversaries. This goes part of the way, but leaves out what I think is an essential feature. It is that when Harry and Sarah are locked into a contentious argument about some disputed matter, they typically attack not only one another's respective positions, but rather the *arguments* each gives pro and con, thus making contentious argument typically *metadialogical* in character (to borrow Erik Krabbe's word for it.)³² If this is so, then it is easy to see the truth of the propositions just above. Most disagreements removed by argument are not contentious in this sense. The contradicting fact (or proof) is taken at face value.

The natural centre of contentious argument is where the known facts and available proofs are inefficacious as disagreement-removers. Perhaps there is no better example of the type unresolved normative disagreement. But the thing that matters most for what I am about to say is the contentiousness of the arguments it provokes, not the normative character of the issue in conflict. (So I'm not just now discussing question 2.)

Krabbe's notion of metadialogue is important, and with it the related idea of *meta-argument* (Finocchiaro, 2013). We have it almost by definition that contentious argument is occasioned by two principal factors. One is that tellings to the contrary are inefficacious. The other is that the sleeping-dog convention of agreeing to disagree is not presently in force. If, contrary to fact, my friend and I *had* been having a contentious argument about which team would win the LA-SJ series, at least one of us would have tried to construct a case that did one of two things. It would have so solidly supported his own position as to prompt his opponent's retirement in the manner of Locke's *ad ignorantiam*.³³ Or it would have attacked and eventually demolished his opponent's case to the contrary. The very fact that our disagreement was no longer responsive to contrary telling makes both these courses difficult to bring off, made so in particular by the looming threat of reciprocal question-begging. But the second case carries difficulties of its own. Had we started examining (and attacking) one another's cases, we would have left the original dialogue for metadialogue thereby ascending from argument to meta-argument. Consider a brief snippet of how things might now go:

Me: But that just doesn't follow.

Friend: It sure as heck *does*!

Of course, what we have now is a disagreement about the consequence relation, which is the special preserve of logicians. Even if we were to make the ludicrous assumption that logicians are pretty adept at handling consequence-disagreements in natural

³² Krabbe (2003).

³³ I mean Locke's *ad ignorantiam*, not the silliness of the same name attributed by present-day textbooks. Locke (1690) characterized the *ad ignorantiam* as a demand one opponent addresses to the other to produce a better argument for the opponent's position than the argument he himself has advanced for his own.

language contexts, no one in his right mind would suppose the laity at large to have the means of handling this kind of traffic.³⁴

What, now, are the further facts on the ground about contentious argument? The one mega-fact is that it hardly ever happens, and with it a further data-bender.

FURTHER DATA-BENDERS: It is data-bending for a theory of argument not to attend to the actual circumstances that inhibit the frequency and appropriateness of contentious argument, of which the following are of special importance.

Inhibitors of contentiousness:

1. Arguing contentiously is nearly always rude or out of place.
2. It is discouraged by the value we all place on tolerance and the freedom of conscience and expression.
3. Arguing contentiously is an acquired skill, with a less than winning track record. Arguing contentiously is difficult. Again, there is a reason for this. Metadiological argument is an extremely shaky enterprise.
4. With tutelage or without (but especially without), contentious argument is unstable, frequently converting into merely *explanation*-arguments³⁵ or deteriorating into *quarrels*.
5. Contentious arguments are expensive, carrying direct costs (time, effort, wear and tear), opportunity costs (going for a swim, making a nice ham sandwich), dangers (a ruptured engagement, a furious head of state), and embarrassments (fallacy-mongering and other forms of intellectual chicanery)³⁶

My space is shrinking. So let's start to bring things to a close. No one doubts that arguments do happen. No one doubts that arguments are theoretically interesting, notwithstanding their relative infrequency. In *My Fair Lady*, Eliza Doolittle observes that in 'Ertford, 'Ereford and 'Ampshire, 'urricanes 'ardly ever 'appen. The same is true of arguments. Arguments hardly ever happen either. Here again is why. Arguing presupposes an intimacy that is rarely present, or requires otherwise highly selective enabling conditions. In most circumstances arguing is for *boors*. The subclass of most interest to logicians from Aristotle onwards, are what Aristotle calls contentious arguments, and Gabbay and I and game-theoretic logicians generally think of as attack-and-defend arguments. Aristotle goes to the heart of contentious argument. Its goal is to subject the opponent to the logical humiliation of having contradicted his own thesis "out of his own mouth". Herein lies the idea that argument is warfare, with destruction as its ultimate goal. The bellicosities of contention are extremely difficult to execute,³⁷ and economically depleting. They take too long, they take a lot of effort, and they

³⁴ Woods (2007) examines the byplay of two toxic skeins in meta-arguments of this sort – question-begging and irrelevance.

³⁵ Sarah is pro-euthanasia and Harry otherwise disposed. "How can you not be for it?", demands Sarah. "Well, I'm a Catholic", replies Harry. "Oh, I see. Right then", says Sarah. Harry has explained himself in ways that makes contention perfectly avoidable.

³⁶ For more on the cost-benefit character of argument, see Karunatilake and Jennings (2004) and Paglieri and Castelfranchi (2010).

³⁷ See here Magnani (2009) on the executive role of "military" intelligence in human cognition. (p. 450)

discommodate less onerous alternatives. They are subject to high levels of screw-up. Indeed

THE SIX-D PHENOMENON: Contentious arguments are, *difficult*, *depleting*, often *disagreeable*, sometimes *dangerous*, usually *disappointing* and (thank God) nearly always *discretionary*.

Most of the present-day theories of contentious argument are advanced with normative intent, subjecting discomfort on the ground to the opprobrium of the logician's theoretical disapproval. But if, as I suggest here, it is an empirical fact that contentious arguments hardly ever happen, then it can only be the case that in those instances in which disagreement-removal is pursued non-contentiously, the normative standards of these logics aren't in play. And if they aren't in play, they can't be violated.

So isn't it fair to ask of these theories, "What, pray, is the good of them, apart from the ingenuity and fun of thinking them up?" After all,

... [the heavy-equipment view] ... has a certain mathematical elegance that can be appreciated even when [it's] grand perspective leaves you cold. (van Benthem, 2011, p. x)

11. Fallacies

The relative infrequency of contentious argument in conversationally embodied difference-of-opinion contexts turns out to matter in a quite significant way for *fallacy theory*, which had its origins in logic's earliest foundational writings. In *Topics* and *On Sophistical Refutations*, a fallacy is committed when a non-syllogism is mistaken for a syllogism. In a more general sense, a fallacy is the error of thinking that an argument is good in a certain respect when it is not in fact good in that respect. Aristotle was clear that the project of stabilizing dialectic could not proceed until an adequate mastery was achieved of the distinction between good arguments and those that are merely good-looking. The fallacies project remained on the agenda of western logic until (shall we say) 1879, the point at which logic engineered a decisive break with the concerns of human reasoning. The orphanage of the fallacies, their exclusion from mainstream logic, has endured ever since. This was the development against which Hamblin railed in 1970 when he called upon logicians to readmit fallacy theory into their theoretical purview. Informal logicians have tried to pay Hamblin some heed, but it remains the case that the fallacies have got nowhere in the mathematical orthodoxies of formal logic.

As it has come down to us since Aristotle, a fallacy is an error of premiss-conclusion reasoning (or argument) satisfying the following conditions:

THE TRADITIONAL CONCEPTION OF FALLACY: A fallacy is a premiss-conclusion error which people in general are disposed to commit with a notable frequency. It is an attractive error, with high levels of postdiagnostic recidivism.

A further qualification is necessary. Errors that are committed with a notable frequency are errors whose frequency is higher than that of error-making in general. Moreover, notable frequency is always *occasioned* frequency. For example, we don't commit the hasty generalization error unless we are doing some sample-to-population reasoning.

We don't commit the fallacy of false cause unless we're in an event-correlation assessment context. We lack in each case the contextually set occasion to commit these mistakes. Accordingly, frequency of commission is an occasioned frequency, the frequency to commit an error of a given type when there is occasion to commit it. Fallacies in turn, are errors whose occasioned frequency exceeds the rate of error-making in general. They are errors of a kind that stands out from the crowd.

Suppose that we agree that conversationally embodied disagreements are occasions for argumental error. If what I've been saying here is true, the frequency with which the norms of contentious or adversarial argument are violated is not a notably occasioned frequency, hence are not fallacy-makers in the traditional sense. One of the questions that puzzled Hamblin is why the then-current treatments of the fallacies project – as evidenced in Introductory Logic primers – were so theoretically unimpressive. My answer is that these were treatments in which the *cited* fallacies failed to instantiate the very idea of fallacy. If true, that would be shocking news for informal logic. If true, it would also be vindication of sorts for the neglect of the formal mainstream. Perhaps, in the end, my suggestion is not true, but I daresay that it is something that any seriously-minded logician of argument should look into with care.

Against all this, it could be argued that hammer-and-tong argumentative errors demand a narrower occasion of committal. Suppose we say that a hammer-and-tong mistake can be made only when a hammer-and-tong argument is actually underway. Fair enough. But now let's ask ourselves what *are* the errors typical of hammer-and-tong exchanges and which of them are committed with a frequency that exceeds the general rate of error-making across such contexts? In all of the standard lists, the fallacies are conceived of as mistakes of hammer-and-tong reasoning. The traditional list is a long one, running to at least eighteen. I lack the space to review them all. Instead I will mention six of them, and having done so will leave the reader with the question: "How many of these occur with a notable (higher than usual) frequency in hammer-and-tong contexts? They are: the fallacies of composition and division, the fallacies of affirming the consequent and denying the antecedent, the *post hoc ergo propter hoc* fallacy, the *ad baculum* fallacy? (Let's throw in for good measure the *ad misericordiam* and gambler's fallacies.)

Of course, as I use it here, the concept of occasion to err is not all that clear, and certainly is not well-defined. Whatever we end up saying about it upon further reflection, one thing to avoid is the danger of over-narrowness. We don't want it to be the case that occasions to err are precisely those in which the error in question is actually committed. If that were the case the occasioned frequency of errors of that type would be always. Consider a case. If an occasion for drawing a hasty generalization were one in which a hasty generalization mistake is actually committed, we would have it that hasty generalization is an error whenever it's an error.³⁸ But that is trivial and not, in any event, intended by the traditional concept of fallacy.

12. What now?

I am not in the slightest doubt that my advice in this essay stands little chance of heedful, never mind sympathetic, attention in the very quarters where it is intended to

³⁸ Full disclosure: I happen to think that hasty generalization is not a fallacy. When committed in the circumstances of real life, hasty generalizations are much oftener accurate than not. Details can be found in Woods (2013a), section 6.12.

do some good. I see little prospect of the heavy-equipment crowd shucking off its normative conceits, still less of its polluting the elegant flow of mathematical idealization with the sludge of what happens on the ground. The same is true of virtually all the mainstream approaches to informal logic. Even so, I harbour some faint hope for minority attention, no matter how slight. The failure to fix the normative authority problem is a standing embarrassment for logical theory and, I would say, a disgrace. If repairs are to be found, they will evade capture in the absence of a thorough and disciplined examination of the ground-data; and this alone means that logic will have to lighten up in its haughtiness towards the empirical. It means that in addition to its undoubted mathematical virtuosity, logic – I mean the full-service logic of consequence – will have to contemplate the enrichments that naturalization would bring. In so saying, perhaps it may be thought that my betrayals of it here have denied me a respectable membership in the heavy-equipment business. I have two things to say about this. One is that the empirical betterment of heavy-equipment technologies might well occasion – not without considerable effort and ingenuity – some terrifically satisfying results. The other is that there is, in any event, no necessity for anyone, myself included, to quit the heavy-equipment business. Let the business flourish unmolested, and let new concepts be introduced. There is nothing wrong with enlargements of our conceptual space. There is nothing wrong with thinking big.

Acknowledgements:

An early version of this paper was delivered to the Symposium on New Developments in Dialogue Logic at the Congress for Logic, Methodology and Philosophy of Science, Université de Nancy, July 2011. A later version, much altered for a general audience, was given under the title, “The fragility of argument”, as a university-wide lecture at Sun Yat-sen University in November 2012. A shortened treatment of the present version under the restored title, “Advice on the logic of argument”, was given as a plenary lecture to the Second CSLI Workshop on Logic, Rationality, and Intelligent Interaction, Stanford University, 31 May 2013. For helpful comments and suggestions or other forms of support, I warmly thank Shahid Rahman, Matthieu Fontaine, Gerhard Heinzmann, Ulrike Hahn, and Hartley Slater in Nancy; Minghui Xiong, Yun Xie, Zhicong Liao, Yi Zhao, Xiajing Wu, and Bin Wei in Guangzhou; and, in Palo Alto, Solomon Fefferman, Anna-Sara Malmgren, Carl Hewitt, and Thomas Icard. For off-site conversation or correspondence, my further appreciation to Dana Scott, Johan van Benthem, Bryan Renne, Dov Gabbay and Juan Redmond. For technical support Carol Woods was indispensable, as she is in all things.

Bibliography

- Andriessen, J.; M. Baker and D. Suthers, editors: *Arguing to Learn: Confronting Cognitions in Computer-Supported Collaborative Learning Environments*, Dordrecht: Kluwer, 2003.
- Armstrong, D.M.: *Belief, Truth and Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- Baltag, Alexandru; Lawrence Moss and Slawomir Solecki: "The logic of common knowledge, public announcements and private suspicions", *Proceedings of the Seventh Conference on Theoretical Aspects of Rationality and Knowledge*, Morgan Kaufmann, 1998, 43-46.
- Barringer, Howard; Dov Gabbay and John Woods: "Temporal dynamics of support and attack networks: From argumentation to zoology". In Dieter Hutler and Werner Stephan editors, *Mechanizing Mathematical Reasoning: Essays in Honor of Jörg Siekmann on the Occasion of His 60th Birthday*, pages 59-98. Berlin and Heidelberg: Springer-Verlag, 2005.
- Barringer, Howard; Dov M. Gabbay and John Woods, "Modal argumentation networks", *Argument and computation* 2-3 (2012), 203-227.
- Barringer, Howard; Dov M. Gabbay and John Woods, "Temporal argumentation networks", *Argument and Computation* 2-3 (2012), 143-202.
- Barringer, Howard; Dov M. Gabbay and John Woods. "Network modalities". In G. Gross and K.U. Schulz, editors *Linguistics, Computer Science and Language Processing: Festschrift for Franz Guenther on the Occasion of his 60th Birthday*, pages 70-102, Tributes Series 6, London: College Publications, 2008.
- Barth, E.M. and E.C.W. Krabbe, *From Axiom to Dialogue: A Philosophical Study of Logics and Argumentation*, Berlin and New York: de Gruyter, 1982.
- Bench-Capon, T. and P. Dunne, "Argumentation in artificial intelligence", *Artificial Intelligence*, 171 (2007), 619-641.
- Besnard, Philippe and Anthony Hunter, *Elements of Argumentation*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- Blair, J. Anthony: *Groundwork in the Theory of Argumentation: Selected Papers of J. Anthony Blair*, Dordrecht: Springer, 2012.
- d'Avila Garcez, Artur; Howard Barringer, Dov M. Gabbay, and John Woods, *Neuro-Fuzzy Argumentation Networks*. Amsterdam: Springer, to appear.
- d'Avila Garcez, Artur; Luis Lamb and Dov M. Gabbay, *Neural-Symbolic Cognitive Reasoning: Cognitive Technologies*, Heidelberg: Springer, 2009.
- Dretske, Fred: *Knowledge and the Flow of Information*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- Dung, P.M.: "On the acceptability of arguments and its fundamental role in nonmonotonic reasoning, logic programming and *n*-person games", *Artificial Intelligence*, 77 (1995), 321-357.
- Dunne, P.: "Computational properties of argument systems: Satisfying graph-theoretic constraints", *Artificial Intelligence*, 171 (2007), 701-729.
- Gabbay, Dov M. and John Woods: "Normative models of rational agency", *Logic Journal of the IGPL*, 11 (2003b), 597-613.
- Gabbay, Dov M. and John Woods: "The new logic", *Logic Journal of the IGPL* 9, (2001), 157-190.
- Gabbay, Dov M. and John Woods: *Agenda Relevance: A Study in Formal Pragmatics*, vol. 1 of *A Practical Logic of Cognitive Systems*, Amsterdam: North Holland, 2003a.

- Gabbay, Dov M. and John Woods: *The Reach of Abduction: Insight and Trial*, volume 2 of *A Practical logic of Cognitive Systems*, Amsterdam: North Holland, 2005.
- Gabbay, Dov M: "Equational approach to argumentation networks", *Argument and Computation*, 3 (2012), 87-142.
- Gale, David and F.M. Stewart: "Infinite games with perfect information". In H.E. Kuhn and A.W. Tucker, editors, *Contributions to the Theory of Games II*, Annals of Mathematics Studies 28, pages 245-266. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Gigerenzer, Gerd and Reinhard Selten: *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- Gigerenzer, Gerd: "From Tools to Theories", Carl Graumann and Kenneth J. Gergen, editors, pages 336-359, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Giordani, Alessandro: "A logic of justification and truthmaking", *Review of Symbolic Logic*, 6 (2013), 323-342.
- Goldman, Alvin I: "A causal theory of knowing", *The Journal of Philosophy*, 64, 12, (1967), 357-372.
- Goldman, Alvin I: "Epistemic folkways and scientific epistemology". In *Goldman, Liasons: Philosophy Meets the Cognitive and Social Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Goldman, Alvin I: *Epistemology and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- Govier, Trudy: *Problems in Argument Analysis and Evaluation*, Dordrecht: Foris, 1987.
- Hamblin, Charles L: *Fallacies*, London: Methuen, 1970.
- Hample, Dale: *Arguing: Exchanging Reasons Face to Face*, Mahwah, NJ: Erlbaum, 2005.
- Henkin, Leon: "Some remarks on infinitely long formulas". In *Infinistic Methods*, editors unnamed, pages 167-183, Oxford: Pergamon Press, 1961.
- Hintikka, Jaakko: *Logic, Language-Games and Information: Kantian Themes in the Philosophy of Logic*, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Hitchcock, David and Bart Verheij: editors, *Arguing on the Toulmin Model*, Dordrecht: Springer, 2006.
- Hitchcock, David: "Non-logical consequence", *Studies in Logic, Grammar and Rhetoric*, 16 (2009), 137-158.
- Johnson, Ralph H: *The Rise of Informal Logic*, Newport News, VA: Vale Press, 1996.
- Karunatilake, N. and N. Jennings: "Is it worth arguing?" In I. Rahwan, P. Moratis and C. Reed, editors, *Argumentation in Multi-Agent Systems*, pages 234-250, Berlin: Springer-Verlag, 2004.
- Kooi, Barteld: "Expressivity and completeness for public update logic via reduction axioms", *Journal of Applied Non-Classical Logics*, 17 (2007), 231-253.
- Krabbe, Erik C.W: "Metadialogues". In Frans H. van Eemeren, J. Anthony Blair, Charles A. Willard and A. Francisca Snoeck Henkemans, editors, *Anyone Who Has a View: Theoretical Contributions to the Study of Argumentation*, pages 83-90. Dordrecht: Kluwer, 2003.
- Locke, John: *An Essay Concerning Human Understanding*, edited by Peter Nidditch, Oxford: Clarendon Press, 1975. The official date of its first appearance is 1690. It actually appeared in 1689.
- Lorenzen, Paul and Kuno Lorenz, *Dialogische Logik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- Mackenzie, Jim: "Four dialogue systems", *Studia Logica*, 4 (1990), 567-583.

- Magnani, Lorenzo: *Abductive Cognition*, Berlin and Heidelberg: Springer, 2009.
- Marion, Mathieu & Helge Rückert: "Aristotle on universal quantification". Forthcoming.
- Marion, Mathieu: "Game semantics and the history of logic: The case of Greek dialectics", *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication* to appear in 2013.
- Mercier, Hugo and Dan Sperber: "Why do humans reason? Arguments for an argumentative theory", *Behavioral and Brain Sciences*, 34 (2011), 57-111.
- Millikan, Ruth: *Language, Thought and Other Biological Categories*, Cambridge, MA: MIT Press, 1984.
- Nozick, Robert: "Experience, theory and language". In Lewis Hahn, editor, *The Philosophy of W.V. Quine*, pages 340-341, La Salle, IL: Open Court, 1986.
- Paglieri, Fabio and Cristiano Castelfranchi: "Why argue? Towards a cost-benefit analysis of argumentation", *Argument and Computation*, 1 (2010), 71-91.
- Parikh, Rohit: "The logic of games and its applications". In Marek Karpinski and Jan van Leeuwen, editors, *Topics in the Theory of Computation*, a special number of *Annals of Discrete Mathematics*, 24 (1985), 111-140.
- Parikh, Rohit: *The Uses of Language*, Stanford: CSLI, 2001.
- Pauly, Marc and Rohit Parikh, editors: *Game Logic*, a special issue of *Studia Logica*, 72 (2003), 163-256.
- Plantinga, Alvin: *Warrant and Proper Function*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Playa, Jan: "Logics of public communications". In M.L. Emrich, M. Hadzikadic, M.S. Pfeifer and Z.W. Ras, editors, *Proceedings of the Fourth International Symposium on Methodologies for Intelligent Systems*, 1989, 201-216.
- Prakken, Henry: "Coherence and flexibility in dialogue games for argumentation", *Journal of Logic and Computation*, 15 (2005), 1009-1040.
- Rahman, Shahid and H. Rückert, editors: *New Perspectives in Dialogical Logic*, a special issue of *Synthese*, 78 (2001).
- Rahman, Shahid and T. Tulenheimo: "From games to dialogues and back." In O. Mejer, A. Pietarinen and T. Tulenheimo, editors, *Games: Unifying Logic, Language and Philosophy*, Logic, Epistemology and the Unity of Science 15, pages 153-208, Dordrecht: Springer, 2006.
- Rahwan, I. and G. Simon, editors: *Argumentation in Artificial Intelligence*, Berlin: Springer, 2009.
- Raiffa, Howard: "Risk, uncertainty and the Savage axioms: Comment", *Quarterly Journal of Economics*, 75 (1961), 690-694.
- Ramsey, F.P: *The Foundations of Mathematics and Other Logical Essays*, R.B. Braithwaite, editor. London: Routledge and Keegan Paul, 1931.
- Renne, Bryan: "Evidence-elimination in multi-agent justification logic". In A. Heifetz, editor, *Theoretical Aspects of Rationality and Knowledge*, Proceedings of the Twelve Conference (TARK 2009), ACM Publications, pages 227-236, 2009.
- Renne, Bryan: *Dynamic Epistemic Logic with Justification*, PhD dissertation, Computer Science Department, City University of New York Graduate Center, 2008.
- Restall, Greg: "Negation in relevant logic: How I stopped worrying and learned to love the Routley star". In Dov M. Gabbay and Heinrich Wansing, editors, *What is Negation?* Pages 583-596, Dordrecht: Kluwer, 1997.
- Sher, Gila: "The foundational problem of knowledge", *Bulletin of Symbolic Logic*, 19 (2013), 145-198.

- Simon, Herbert: "A behavioural model of rational choice", *Quarterly Journal of Economics*, 69 (1955), 99-118.
- Stich, Stephen and Richard Nisbett: "Justification and the psychology of human reasoning", *Philosophy of Science*, 47 (1980), 188-202.
- Stich, Stephen: *The Fragmentation of Reason*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Tim French and Hans van Ditmarsch, "Undecidability for arbitrary public announcement logic", *Advances in Modal Logic*, 7 (2008), 23-42.
- Trout, J. D. and Michael Bishop: *Epistemology and the Psychology of Human Judgment*. Oxford: Oxford University press, 2005.
- van Benthem, Johan: "Action and procedure in reasoning", *Cardozo Law Review*, 23 (2001), 1575-1593.
- van Benthem, Johan: "De Kunst van het Vergaderen". In Wiebe van der Hoek, editor, *Liber Amisorum John-Jules Charles Maier 50*, pages 5-7, Utrecht: Onderzoeksschool, 2004.
- van Benthem, Johan: "Logic and reasoning: Do the facts matter?" In HaNNES Leitgeb, *Psychologism in Logic?* Pages 67-81, a special edition of *Studia Logica*, 88 (2008).
- van Benthem, Johan: "One logician's perspective on argumentation", *Cogency*, 1 (2009), 13-26.
- van Benthem, Johan: "The nets of reason", *Argument and Computation*, 3 (2012), 83-86.
- van Benthem, Johan: Jan van Eijck and Barteld Kooi, "Logics of communication and change", *Information and Computation*, 204 (2006), 1660-1662.
- van Benthem, Johan: *Logic in Games*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- van Benthem, Johan: *Logical Dynamics of Information and Interaction*, New York: Cambridge University Press, 2011.
- van Ditmarsch, Hans; Wiebe van der Loek and Bartold Kooi:, "Dynamic epistemic logic with assignment". In F. Dignum, V. Dignum, S. Koenig, S. Kraus, M. Singh and M. Wooldridge, editors, *Proceedings of the Fourth International joint Conference on Autonomous Agents and Multiagent Systems*, pages 141-148, ACM, 2005.
- van Eemeren, Frans H. and Rob Grootendorst: *Argumentation, communication and Fallacies: A Pragma-Dialectical Perspective*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1992.
- Walton, Douglas and ErikC.W. Krabbe: *Commitment in Dialogue*, Albany: State University of New York Press, 1995.
- Walton, Douglas N: *Logical Dialogue-Games and Fallacies*, Lanham, MD: University Press of America, 1984.
- Weinstein, Mark: *Logic, Truth and Inquiry*, London: College Publications, 2013.
- Woods, John and Alirio Rosales: "Virtuous distortion in model-based science". In Lorenzo Magnani, Walter Carnielli and Claudio Pizzi, editors, *Model-Based Reasoning in Science and Technology: Abduction, Logic and Computational Discovery*, pages 3-30, Berlin: Springer, 2010.
- Woods, John and Douglas Walton: *Fallacies: Selected Papers 1972-1982*, Studies in Logic 7. London: College Publications, 2007. First published in 1989.
- Woods, John: "Against fictionalism". In Lorenzo Magnani., editors *Model-Based Reasoning in Science and Technology, Theoretical and Cognitive Issues*. Berlin: Springer, 2013b.
- Woods, John: "Agendas, relevance and metadialogic ascent", *Argumentation*, 21 (2007), 209-221.

- Woods, John: "Epistemology mathematicized", *Informal Logic*, 33 (2013c), 292-331.
- Woods, John: "Making too much of worlds". In Guido Imaguire and Dale Jacquette, editors, *Possible Worlds*, pages 172-217, Munich: Philosophia Verlag 2010.
- Woods, John: *Errors of Reasoning: Naturalizing the Logic of Inference*, London: College Publications, 2013a.
- Woods, John: *Paradox and Paraconsistency: Conflict Resolution in the Abstract Sciences*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003.
- Woods, John: *The Death of Argument: Fallacies in Agent-Based Reasoning*, Applied Logic Series 32, Dordrecht and Boston: Kluwer, 2004.
- Xie, Yun and Minghui Xiong: "Whose Toulmin, and which logic? A response to van Benthem", *Cogency*, 4 (2012), 115-134.

A logical framework[†]

Göran Sundholm*

Resumen

El artículo presenta un marco de distinciones para la filosofía de la lógica en la que las interrelaciones entre algunas nociones lógicas centrales, como la de declaración, juicio (el acto), juicio, (el resultado de juzgar), proposición (contenido), consecuencia e inferencia, se detallan.

PALABRAS CLAVE: Declaración, juicio, proposición, consecuencia, inferencia.

Abstract

The paper presents a framework of distinctions for the philosophy of logic in which the interrelations between some central logical notions, such as statement, judgement (-act), judgement (made), proposition (al content), consequence, and inference are spelled out.

KEY WORDS: Statement, judgement, proposition, consequence, inference.

1. Hilary Putnam, and, following him, George Boolos, have, on different occasions, taken exception to Quine's dictum that

"*Logic is an old subject, and since 1879 it has been a great one*", with which he opened the first editions of his *Methods of Logic*.¹ In their opinion, Quine's implicit preference for Frege's *Begriffsschrift* does an injustice to Boole (Boolos and Putnam) and the Booleans, of whom Peirce in particular (Putnam). Ten years ago, in an inaugural lecture at Leyden, also I argued that Quine presented too narrow a view of logic, and, that as far as the nineteenth century was concerned, the crucial date in the development of logical doctrine is not 1879 (nor 1847, I would add today, disagreeing with Boolos' stimulating paper), but 1837, the year in which Bernard Bolzano published his treatment of logic in four hefty volumes.²

Why does this Bohemian priest deserve pride of place, over and above such luminaries as Boole, Peirce and Frege? For more than two thousand years, logic had been concerned with how to effect valid acts of inference from judgements known to other

[†] Part I of an invited lecture "MacColl on Judgement and Inference", read at the conference Hugh MacColl und die Tradition der Logik, Greifswald, 30/3-1/4, 1998, and due to appear in the *Nordic Journal of Philosophical Logic*, © Scandinavian University Press and Göran Sundholm. Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* University of Leyden

¹ Putnam (1982), Boolos (1995), and Quine (1952).

² *Oordeel en Gevolgtrekking. Bedreigde Species?*, an inaugural lecture delivered in Leyden University, September 9, 1988, and published in pamphlet form by that university.

judgements that become known through the inference in question. Basically, these judgements take the subject/copula/predicate form [S is P]. Bolzano now has the courage to break with this traditional pattern and uses instead the unary form

(1) A is true,

where A is a *Satz an sich*, or a *Gedanke*, in the later alternative terminology of Frege. The latter term was translated into English as *proposition* by Bertrand Russell, with an unusually confusing ambiguity as a result: prior to 1900 a "proposition" stood for a judgement (made), whereas later it came to stand for the propositional content of such a judgement. For Bolzano, logic was very much concerned with knowledge; his critical examination and exposition of *logic* is called *Wissenschaftslehre* [An approximate translation might be *The Theory of (Scientific) Knowledge*]. Just as his main target Kant, he holds that a correct (*richtig*) judgement is a piece of knowledge (*ein Erkenntnis*).³ To my mind, he is perfectly right in doing so. After the "linguistic turn", in place of judgements, one can consider instead the proper form, and relevant properties, of their linguistic counterparts, namely assertions. An assertion is effected by means of the assertoric utterance of a declarative sentence. This explanation must be supplemented with a criterion of assertoric force, on pain of a vicious circularity. Such a criterion is provided by means of the question:

(2) How do you know? What are your grounds?

which is legitimate as a response to an assertion. In case the utterance was assertoric, the speaker is obliged to answer, and if he cannot do so the assertion was *blind*. The assertion issued by an act of assertion, but for what is stated, also contains an illocutionary claim to knowledge. Thus, I am able to make public my knowledge that snow is white through the assertoric utterance of the declarative

(3) 'Snow is white'.⁴

The explicit form of the assertion thus made would then be:

(4) I know that snow is white.

A sole utterance of the nominalization

(5) that snow is white,

which expresses the propositional content, on the other hand, will not so suffice. A phrase sufficient for the making of assertions is reached by appending 'is true' to the nominalization in question. An assertoric utterance of the declarative

(6) that snow is white is true

³ (1837, §34).

⁴ The example 'snow is white' is taken from Boole (1854, p. 52).

does suffice to effect an assertion with (4) as the assertion made. The fully explicit form, with indication of knowledge, and truth of content, accordingly becomes:

- (7) I know that that snow is white is true.⁵

This grammatically necessary, but hardly idiomatic, iteration of *that* can be avoided here through the transformation:

- (8) that S is true = it is true that S,

which yields

- (9) I know that it is true that snow is white

as the explicit form of the assertion made through an utterance of (3).

I do not mean to imply that this was the route that Bolzano actually took to his novel form of judgement: it was not. I have used various linguistic considerations concerning the form of assertions when viewed as reports of knowledge, whereas Bolzano insisted that his *Sätze an sich* were completely independent of all matters linguistic and cognitive. Be that as it may; the argument given provides a rationale for why correct judgements made are pieces of knowledge, and why the proper form of judgement is "truth ascribed to propositional content".

There remains the problem of choosing an appropriate terminology for entities in the expanded declarative form (6). Frege held that declarative sentences expressed *propositions*, that is, for example, the declarative *snow is white* expresses the proposition that snow is white. I prefer not to join Frege in this. Wittgenstein used the terminology *Satz* and *Satzradikal*. The latter, clearly, is the proposition(al content), but the former has to do double duty for declaratives and what they express. For my purposes the best choice here might well be *statement*.⁶ Sentence, statement and proposition then serve in different logical roles:

- (10) a declarative sentence expresses
a statement with a proposition as content.

Thus,

- (11) the declarative 'snow is white' expresses that snow is white.

⁵ If the iterated *that* offends, a use of *it is true that ...* in place of *... is true* provides relief.

⁶ *Enunciation* and *declaration* are other alternatives. The latter has a certain high-sounding ring to it, but might otherwise have served very well. My discussion could then have been pithily summarised:

The assertoric utterance of a declarative makes an assertion that claims knowledge of the declaration expressed (declared?) by the declarative in question.

My preference for statement is, i. a., based on the fact that *statement* is the English term which is applied to reports by witnesses. This is followed also in German: *Aussage*, *Zeugnis*, and Swedish: *utsaga*, whereas Dutch: *Declaratie*, *verklaring* uses *declaration* instead. Also MacColl (1880, p. 53) links his use to the legal one, for which reference I am indebted to Shaid Rahman. This advantage has to be weighed against the drawback that since Cook Wilson — *Statement and Inference* — the term has been in constant Oxford use, where it has served in many roles, among which those of, propositional content (with indexicality taken into account; perhaps, after E. J. Lemmon (1966), the most common current use), declarative sentence, and state of affairs the act of saying, and what is said, the act of asserting, and the assertion made.

When one steps over to the expanded statement-form an iteration of *that* occurs,

- (12) 'snow is white' expresses that that snow is white is true,

which can be removed using the transformation (8)

- (13) the declarative 'snow is white' expresses that
it is true that snow is white.

Consider now an act of assertion made through an assertoric utterance of the declarative sentence 'Snow is white'. With respect to the assertion made the discussion above can be summarised in the following table:

Assertion made (explicit form)	I know that it is true that snow is white.
(Illocutionary) Knowledge-claim	I know that
Statement that is asserted	that snow is white is true =
	it is true that snow is white
Propositional content	that snow is white

Note here also that judgement is often used instead of *statement* and *assertion*, both with respect to the act and object. Thus propositions have truth-conditions, whereas statements(judgements) have assertion-conditions.

The implication A implies B, in symbols $A \supset B$, between two propositions A and B, is another proposition, which accordingly is a candidate for truth. Classically $A \supset B$ is true when A is false or B is true, whereas its constructive truth consists in the existence of a suitable proof-object. It should be stressed that 'implies' can only join propositions, but not statements: the proposition that grass is green implies that snow is white is fine from a grammatical point of view, whereas an attempted connection between statements yields the nonsensical 'grass is green implies snow is white' which, as Quine noted, contains too many verbs.⁷ Propositions can also be joined into a relation of consequence, which yields a generalisation of propositions:

- (14) the consequence from A to B,

in (Gentzen-like) symbols $A \Rightarrow B$.⁸

The consequence, or sequent, $A \Rightarrow B$ holds precisely when the corresponding implication $A \supset B$ is true (also constructively). Much to his credit, Bolzano considered also this notion of consequence — he called it *Ableitbarkeit* — whereas today one is only interested in the *logical* holding of the consequence. (A consequence holds logically when the corresponding implication is a logical truth, that is, is true come what may, independently of what is the case.) It should be clear that the inference

$$\frac{A \Rightarrow B \text{ holds} \quad A \text{ is true}}{B \text{ is true}}$$

⁷ Quine (1940).

⁸ Consequences between statements will, not work for the Quinean reasons. Cf. the preceding footnote.

is perfectly valid as it stands; one does not need the logical holding or the logical truth in the premises in order to be allowed to conclude that B is true. (Similarly, we do not need the *logical* truth of $A \supset B$ in order to draw the conclusion B is true from the premise that A is true.)

Just as we can combine propositions both into implications, which are propositions, and consequences, which are not, statements can be combined into conditionals, which are statements, and inferences, which are not. For example, a *conditional statement* results from applying, not categorical, but hypothetical truth

(15) ... is true, provided that A is true,

to a proposition:

(16) B is true, provided that A is true.

The *proviso* can also be expressed in other ways: on condition that, under the hypothesis that, assumed that, etc., will all serve equally well here. Conditional statements can be obtained also in other ways, for example by joining statements by means of *If-then*:

(17) If A is true, then B is true.

The assertion-conditions for the three statements

$A \supset B$ is true,
 $A \Rightarrow B$ holds,
 B is true, provided that A is true, or, in another formulation,
 If A is true, then B is true

are different (we have not got the same statement three times over), but if one is entitled to assert any one of these, the requirements for asserting the other ones can also be met. Finally, an inference is, in the first instance, a mediate act of judgement, that is, (taking the linguistic turn) an act of asserting a statement on the basis of other statements being already asserted (known). So the general form of an inference I is:

$$\frac{J_1 \dots J_k}{J.}$$

The inference I is valid if one is entitled to assert J when one knows (has asserted) J_1 , ... J_k . Accordingly, in order to have the right to draw the inference I must possess a chain of immediately evident axioms and inferences that link premises to conclusion.⁹ After Bolzano it has been common to conflate the validity of the inference I'

A_1 is true, ... , A_k is true

⁹ This notion of validity is age-old. Compare Quine and Ullian (1970, p. 22) for a recent formulation: 'When a...truth is too complicated to be appreciated out of hand, it can be proved from self-evident truths by a series of steps each of which is itself self-evident — in a word it can be deduced from them.'

C is true.

with the logical holding of the consequence $A_1, \dots, A_k \Rightarrow C$. That is, one reduces the validity of the inference to the logical holding of a relation of consequence between the propositional contents of statements that serve as premises and conclusion, respectively, of the inference in question. Bolzano also reduced the correctness of the statement that the rose is red is true to the rose's *really* being red. In both cases, the reduction gives rise to what Brentano called *blind judgements*: a judgement can be correct, by fluke, even though the judge has no grounds, and similarly for blind inference. Bolzano's other notion of consequence — that of *Abfolge* — is less clear, but can perhaps be understood in the following way. Consider the inference

(18) S_1 . Therefore: S_2 .

In expanded form it becomes:

(19) That S_1 is true. Therefore: that S_2 is true.

When this inference is drawn and made public through an utterance of (18), we have assertions of (i) the premise that S_1 is true, (ii) of the conclusion that S_2 is true, and (iii) of the inferential link between them. Instead of considering the validity of the inference, Bolzano's *Abfolge* involves a *propositional operator* ...entails...such that

(20) The proposition that S_1 entails that S_2 is true =
the inference (18) is valid, and
the premise that S_1 is true is correct.

Bibliography

- Bolzano, Bernard: *Wissenschaftslehre*, J. Seidel, Sulzbach, 1837.
 Boole, George: *The Laws of Thought* (1854), Macmillan, London (Dover, N.Y.) 1958.
 Boolos, George: *Reading Putnam* in: Bob Hale and Peter Clarke (eds.), Blackwell, Oxford, 1994, pp. 31-48.
 Putnam, Hilary: "Peirce the logician" in *Historia Mathematica* **9**, 1982, pp. 290-301.
 Quine, Willard Van Orman: *Mathematical Logic*, Norton, New York, 1940.
 Quine, Willard Van Orman: *Methods of Logic*, Holt and Co., New York, 1950.
 Quine, W. V., and J. S. Ullian: *The Web of Belief*, Random House, New York, 1970.

Saber que Algo no Existe: Existencia y Lógica Epistémica[†]

Emilio F. Gómez-Caminero Parejo*

Resumen

En este artículo discutimos una pregunta clásica de la filosofía occidental: ¿es posible saber que hay cosas que no existen? Empezamos con un breve análisis de algunos fragmentos de Parménides y a continuación estudiamos si estos argumentos son válidos usando tres tipos de lógica epistémica: una lógica epistémica de *tipo clásico*, donde el axioma $\phi(t) \rightarrow \exists x\phi(x)$ es válido, una *lógica epistémica libre*, donde este axioma no es válido, y finalmente, estudiamos la propuesta de Lenzen de usar dos tipos de cuantificadores: cuantificadores posibilistas y realistas. Concluimos que la última es la más cercana a nuestra intuición, además de una buena manera de tratar este tipo de problemas.

PALABRAS CLAVE: Existencia, lógica epistémica, intuición, cuantificadores posibilistas y realistas

Abstract

In this paper we deal with a classical question of western philosophy: Is it possible to know that there are things which do not exist? We begin with a brief analysis of some fragments of Parmenides, and later we study whether these arguments are valid using three kinds of epistemic logic: a *classical style* epistemic logic, where axiom $\phi(t) \rightarrow \exists x\phi(x)$ holds, a *free epistemic logic*, where this axiom does not hold, and finally, we study Lenzen's proposal of using two kinds of quantifiers: possibilistic and realistic quantifiers. We conclude that the last one is the closest to our intuition and a good way to deal with this kind of problem.

KEY WORDS: Existence, epistemic logic, intuition, possibilistic and realistic quantifiers

1. Introducción

Sin duda, el título principal de este trabajo podría inducir falsas expectativas en el lector, haciéndole creer que se enfrenta a un texto de metafísica más que a un aburrido trabajo sobre lógica. Sentimos tener que decir que ese no va a ser del todo el caso; pero puesto que no deseamos defraudar completamente, si ello nos resulta posible,

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* Instituto de Lógica, Lenguaje e Información, Universidad de Sevilla.

a nuestros lectores, comenzaremos discutiendo algunos asuntos relacionados con eso que se llamó filosofía primera. Y nadie mejor que Parménides para comenzar a hablar de metafísica.

Parménides, como luego su discípulo Zenón y mucho más tarde San Anselmo de Canterbury, tienen el curioso mérito de haber planteado problemas lógicos que parecían de imposible solución partiendo de premisas de aspecto indiscutible. En este artículo partiremos de un intento de formalización del problema de Parménides para luego discutir cómo puede la lógica epistémica libre ayudarnos a entender este problema filosófico clásico.

Huelga decir que no es nuestra intención competir con los historiadores de la filosofía en la interpretación de los textos clásicos. Si algún lector mejor informado que nosotros considera que malinterpretamos al filósofo de Elea, le rogamos que tenga la caridad de ignorarlo y seguir leyendo como si se tratara sólo de analizar la postura de un pensador hipotético; pues el hecho de que las tesis que analizamos sean o no realmente de Parménides en nada afecta al tratamiento lógico de la cuestión, que es lo que realmente nos interesa en este lugar.

En un primer momento, analizaremos algunos fragmentos muy conocidos de Parménides e intentaremos obtener una formalización parcial, que nos permita un cierto acercamiento formal al problema. Como indica el título de este trabajo, nos centraremos en las cuestiones de orden epistemológico, por lo que la referencia básica será la lógica epistémica. Para una primera aproximación, partiremos de una lógica epistémica, por decirlo así, de corte clásico, que adopta una semántica de dominio constante y respeta todos los principios básicos de la lógica de primer orden. Veremos que muchas de las conclusiones de aspecto paradójico de Parménides resultan verdaderas en esta formalización, pero que esto, naturalmente, contradice fuertemente nuestra intuición.

En segundo lugar, haremos un tratamiento formal que parta de una lógica epistémica libre, donde las constantes individuales no tienen necesariamente un referente en todos los mundos posibles. Veremos que con esta formalización muchas de las conclusiones conflictivas del *eléata* dejan de ser verdaderas, si bien hay algunas que resultan más confusas para la intuición y que continúan siendo válidas.

Por último presentaremos la propuesta de Lenzen de utilizar una doble cuantificación, una realista y otra posibilista, y analizaremos si esta propuesta nos ayuda a analizar el problema que nos traemos entre manos.

2. El problema de Parménides

Empezaremos presentando algunos fragmentos de Parménides de Elea que, como ya hemos dicho, nos ayudarán a plantear el problema que nos interesa. Insistimos en que la cuestión no es tanto interpretar al filósofo como extraer de él problemas estimulantes, como tantas veces ha ocurrido en la historia del pensamiento. Ya en el mismo principio de la *vía de la verdad* nos encontramos ideas extremadamente sugerentes¹

Pues bien, yo te diré (y tú oirás mi relato, llévatelo contigo) las únicas vías de investigación pensables. La una, que es y le es imposible no ser, es el camino de la persuasión (pues acompaña a la verdad); la otra, que no es y que le es necesario no ser, ésta, te lo aseguro, es una vía totalmente

¹ La traducción está tomada de (Kirk & Raven, 1987).

indiscernible; pues no podrías conocer lo no ente (es imposible) ni expresarlo.

Y un poco más delante:

Lo que puede decirse y pensarse debe ser, pues es ser, pero la nada no es.

A la hora de analizar formalmente estos problemas (de nuevo, como ocurre con el argumento ontológico), la primera cuestión que se nos plantea es cómo tratar formalmente las afirmaciones de existencia; esto es, cómo formalizar enunciados de la forma "*t* existe".

Una posibilidad que parecería intuitivamente razonable sería²:

$$(1) \exists x t = x$$

El lector mínimamente familiarizado con la lógica de primer orden ya habrá anticipado una objeción: esta fórmula es verdadera para cualquier interpretación de la constante *t*. Esto es cierto, pero a costa de unas presuposiciones ontológicas extraordinariamente fuertes, que son precisamente las que queremos discutir. Permítaseme pues, siquiera sea provisionalmente y con vistas a la discusión, usar esta fórmula como formalización del predicado de existencia; y ya veremos más adelante si podemos modificar las mencionadas presuposiciones ontológicas de forma que esta fórmula no resulte trivial.

Empecemos con la primera de estas afirmaciones: *que es y le es imposible no ser*. Ese *que es*, al igual que el "*pues es ser*" del final del segundo fragmento que hemos mencionado, parece que se podrían interpretar como la clásica afirmación parmenídea de que *todo existe*, o si se prefiere ser más claro, *todo lo que existe es un ser*, afirmación por otra parte bastante obvia. Aceptada la interpretación anterior, esta afirmación se formalizaría:

$$(2) \forall x \exists y x = y$$

Lo cual se refuerza con el resto de la frase: "*pero la nada no es*". Que se formalizaría:

$$(3) \neg \exists x \forall y \neg x = y$$

Vayamos ahora a los aspectos modales y epistémicos, los que más nos interesan, de la cuestión. Empecemos con esta parte del primer fragmento: "*La una, que es y le es imposible no ser, es el camino de la persuasión*". En este caso, además, tendríamos que introducir el operador de posibilidad:

$$(4) \forall x \neg \Diamond \neg \exists y (x = y)$$

La última línea de este fragmento plantea expresamente el problema que nos interesa, si podemos tener conocimientos sobre seres inexistentes: "*pues no podrías conocer lo no ente (es imposible) ni expresarlo*". La formalización adecuada parecería ser:

$$(5) K_{a_i} \varphi(t) \rightarrow \exists y (y = t)$$

(donde *t* es una constante individual y *a_i* es un agente epistémico) y generalizando:

$$(6) \forall x (K_{a_i} \varphi(x) \rightarrow \exists y (y = x))$$

El operador *K*, como el lector seguramente no ignora, es el operador de conocimiento, y la fórmula *K_{a_i}φ* significa que el agente *a_i* (De un conjunto *A* de agentes) sabe que la fórmula *φ* es verdadera.

² Vid. (Hintikka, 1962) 6.8 .

En resumen, lo que estas fórmulas nos dicen es que si sabemos algo de un individuo cualquiera t , entonces t tiene que existir³. Este es el problema central que queremos tratar en este artículo: ¿podemos saber cosas sobre "entidades"⁴ que no existen?, ¿qué tratamiento lógico le damos a estas "entidades"? El problema puede ser extendido a la lógica modal alética, pero nosotros trataremos tan sólo el problema epistemológico. Por razones de espacio, nos limitaremos a presentar las técnicas generales empleadas para tratar con estos problemas. En otros lugares hemos hecho un análisis más detallado usando tablas semánticas⁵, remitimos al lector interesado a esos lugares.

3. Lógica versus intuición

Hasta ahora, hemos analizado someramente un par de fragmentos de Parménides y hemos intentado ofrecer un tratamiento formal de las afirmaciones que en ellos se realizan. Analicemos ahora qué nos dice la lógica clásica sobre esas fórmulas y veamos si coincide con nuestras intuiciones al respecto.

3.1. Lo que nos dice la lógica

Ya anticipábamos antes que la fórmula que hemos presentado como formalización de la proposición " t existe" es verdadera en la lógica clásica de primer orden para cualquier interpretación que hagamos de la constante t . la razón es que

$$(7) \quad t = t$$

es válida en la lógica de primer orden con identidad, y por la regla de introducción del cuantificador existencial:

$$\text{RI}\exists: \frac{\varphi(t/x)}{\exists x\varphi(x)}$$

se obtiene inmediatamente

$$(1) \quad \exists x \quad t = x$$

Lo que esto nos dice es simplemente que para cualquier constante de individuo t del lenguaje, el individuo designado por t efectivamente existe. Naturalmente, de esto se sigue inmediatamente:

$$(2) \quad \forall x \exists y \quad x = y$$

que es exactamente el principio de Parménides: *todo existe*.

No haremos ahora análisis formal de las fórmulas modales (4), (5) y (6), esperaremos a haber introducido ciertos conceptos técnicos, pero anticipamos que también son válidas en las correspondientes lógicas modales⁶ (aléticas o epistémicas)

³ Ese es, por ejemplo, el análisis de Bertrand Russell: (Russell, 1995), pp. 86-90.

⁴ El uso de las comillas se debe a que parece que una entidad debería necesariamente existir (este es precisamente el problema de Parménides). Deberíamos haber introducido un término técnico para referirnos tanto a los seres reales como a los meramente posibles. Por lo pronto, nos basta con hacernos entender, y usamos "entidades", entre comillas, con esa intención.

⁵ (Gómez-Caminero Parejo, 2011).

⁶ El caso de (5) es especialmente claro: en una lógica epistémica de primer orden donde sean válidos todos los axiomas de la lógica clásica de primer orden (incluyendo $\phi \rightarrow \exists x\phi(t/x)$) es válido $\exists x \quad t = x$, y por carga de premisas, también lo es $K_{a_i}\phi(t) \rightarrow \exists y(y = t)$. En la nota 7 ofrecemos una derivación algo más formal.

siempre que se cumplan ciertas condiciones, entre las que se cuenta la validez de RI $\exists$. Se trata del tipo de lógicas generadas por las llamadas *semánticas de dominio constante*.

Ya mencionamos anteriormente que el hecho de que (1) resultase verdadera para cualquier constante t se debía a que la semántica de la lógica elemental adopta presuposiciones ontológicas extraordinariamente fuertes. En concreto, que todas las constantes individuales tienen referencia. Naturalmente, de este supuesto se sigue inmediatamente la validez de RI $\exists$. —y del axioma $\varphi t \rightarrow \exists x \varphi(x)$ — y con ella de (2); así como de todas las demás fórmulas mencionadas.

3.2. Lo que nos dice la intuición

Hasta aquí hemos hecho un breve análisis formal de los planteamientos de Parménides que, de forma algo sorprendente, resultan ser válidas. En realidad, esta es la razón de que los textos del eléata resultaran tan impactantes desde el principio: que parece imposible refutar sus argumentos a pesar de que sus conclusiones contradicen abiertamente nuestra intuición.

Lo que nos dice nuestra intuición es exactamente lo contrario. Por ejemplo, nos dice que sí que podemos hablar con sentido de seres que no existen, y lo hacemos constantemente. por ejemplo, podemos decir una porción de cosas sobre Don Quijote de la Mancha —que enloqueció por leer libros de caballerías, que amaba a Dulcinea, etc.— a pesar de ser sólo un personaje literario.

Por supuesto, cabe pensar que aunque el juego literario consiste precisamente en fingir que todas estas cosas son verdad, no lo son realmente. Según esta visión, no puede ser verdad que Don Quijote de la Mancha enloqueciera por leer libros de caballerías porque Don Quijote es sólo un ente de ficción, no existe realmente.

Bien, aceptemos esta interpretación. Aun así, tendremos que aceptar que la proposición "Don quijote de la Mancha no existe" es verdadera, y por lo tanto, (1) es falsa para $t = \text{Don Quijote}$. Es más, si aceptamos RI $\exists$ tendremos que concluir también:

(8) "Existe al menos un x tal que x no existe"

Proposición que tiene un aspecto cuanto menos paradójico.

Hemos visto pues que podemos decir de un individuo cualquiera t que t no existe, lo que contradice a (1). Y también es obvio que puede darse el caso de que un agente epistémico cualquiera a_i sepa que t no existe, lo que contradice a (5) y (6). ¿podemos decir también que hay cosas que no existen?, ¿Puede un agente saber esto?

Nuestra intuición al respecto es menos clara. Si entendemos el "hay" de principio en el mismo sentido que el "existen" del final, entonces tenemos precisamente (8), que es manifiestamente contraintuitiva; pero tal vez haya un sentido de "haber" distinto de la existencia real en el sea lógico decir que hay cosas que no existen. Lo analizaremos más adelante.

Ya hemos dicho que nuestro interés es centrarnos en el problema del conocimiento. En concreto, nos interesa analizar si es posible construir una lógica epistémica en la que (5) y (6) no sean verdaderos. En los siguientes apartados analizaremos varios planteamientos formales posibles. Estudiaremos primero una lógica epistémica de primer orden en la que la regla de generalización existencial es válida, lo que podríamos llamar una lógica de corte clásico, cuya semántica es una semántica de dominio constante. En esta lógica, las afirmaciones de Parménides son válidas. A continuación, presentaremos brevemente una lógica epistémica libre cuya semántica es una semántica de dominios variables. Ya veremos que en esta lógica las afirmaciones de Parménides no son todas válidas. Por último, comentaremos la propuesta de Lenzen de

utilizar dos tipos de cuantificación, una posibilista y una realista. Esta lógica, ya veremos, es la que más se aparta de Parménides.

4. Lógica epistémica: dominios constantes

4.1. Sintaxis y semántica

Empezaremos definiendo el lenguaje de la lógica epistémica de primer orden (a partir de ahora, LEPO).

Sea $\mathcal{P}$ un conjunto de letras predicativas (cuando no sea evidente por el contexto, indicaremos la aridad como superíndice), $T = C \cup V$ un conjunto de términos de individuo, donde C es un conjunto de constantes individuales y V un conjunto de variables; y por último, sea $\mathcal{A} = a_1, \dots, a_n$ un conjunto de n agentes epistémicos. LEPO es el conjunto más pequeño tal que:

1. Si $P^n \in \mathcal{P}$ y $t_1, \dots, t_n \in T$, entonces $P^n t_1, \dots, t_n \in \text{LEPO}$
2. Si $t_1, t_2 \in T$, entonces $t_1 = t_2 \in \text{LEPO}$
3. Si $\varphi \in \text{LEPO}$, entonces $\neg \varphi \in \text{LEPO}$
4. Si $\varphi, \psi \in \text{LEPO}$, entonces $\varphi \wedge \psi, \varphi \vee \psi, \varphi \rightarrow \psi \in \text{LEPO}$
5. Si $\varphi \in \text{LEPO}$ y $a_i \in \mathcal{A}$, entonces $K_{a_i}\varphi, \bar{K}_{a_i}\varphi \in \text{LEPO}$
6. Si $\varphi \in \text{LEPO}$ y $x \in V$, entonces $\forall x\varphi, \exists x\varphi \in \text{LEPO}$

Ya hemos indicado que $K_{a_i}\varphi$ expresa que el agente a_i sabe que φ , tendremos que indicar también, para el lector menos familiarizado con estas lógicas, que $\bar{K}_{a_i}\varphi$ se define como $\neg K_{a_i}\neg \varphi$ y se lee "es posible por lo que a_i sabe que φ ".

Una vez definido este lenguaje, que no es más que la extensión de la lógica de primer orden con los operadores de la lógica epistémica, podemos explicar brevemente uno de los tratamientos semánticos posibles para esta extensión de LPO, la denominada *semántica de dominio constante*. La base no es más que la semántica kripkeana de mundos posibles, característica de todas las lógicas modales, ampliada con un dominio que consideramos común para todos los mundos posibles. Un modelo kripkeano extendido es una estructura $M = \langle \mathcal{D}, W, R_{a_1}, \dots, R_{a_n}, v \rangle$ donde:

$\mathcal{D}$ es un dominio no vacío de objetos.

$W = s, t, v, \dots$ es un conjunto no vacío de índices o mundos posibles

$R_{a_i} \subseteq W^2$ (para $a_i \in \mathcal{A}$) es una relación de accesibilidad entre mundos posibles

v es una función de evaluación que, en cada mundo posible s , asigna a cada constante individual un elemento del dominio y a cada letra predicativa n -ádica una n -pla ordenada de elementos del dominio. Es decir:

$v s, a \in \mathcal{D}$

$v s, P^n \in \mathcal{D}^n$

Por supuesto, el clásico problema de la identidad transmundana sigue en pie. Nosotros no discutiremos este problema ni intentaremos aportar una solución, nos limitaremos a suponer que se puede identificar a un individuo dado de un mundo posible con un individuo dado, tal vez con características diferentes, de otro mundo posible. Usaremos las constantes individuales como designadores rígidos, de modo que para cualquier término individual a y cualesquiera mundos posibles s y t ,

$$v s, a = v t, a$$

Para abreviar, escribiremos $v a$ en lugar de $v s, a$.

Las cláusulas que definen la verdad de una fórmula φ en el mundo posible s del modelo M . (que escribiremos, como es habitual, $M, s \models \varphi$) son fáciles de imaginar. Los caso básicos son:

$$M, s \models P a_1, \dots, a_n \text{ si y sólo si (en adelante, syss) } v a_1, \dots, v a_n \\ v s, P.$$

$$M, s \models t_1 = t_2 \text{ syss } v t_1 = v t_2$$

No mencionaremos las cláusulas de los operadores proposicionales, por ser más que sobradamente conocidas. Las de los operadores epistémicos son también las habituales:

$$M, s \models K_{a_i} \varphi \text{ syss } M, t \models \varphi \text{ para todo } t \quad W \text{ tal que } s R_{a_i} t$$

$$M, s \models \hat{K}_{a_i} \varphi \text{ syss } M, t \models \varphi \text{ para algún } t \quad W \text{ tal que } s R_{a_i} t$$

Llegamos ahora al punto que nos interesa especialmente, las cláusulas correspondientes a los cuantificadores:

$$M, s \models x\varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para todo } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y } \\ M = v(a) M$$

$$M, s \models x\varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para algún } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y } \\ M = v(a) M$$

La expresión $M = v(a) M$ que aparece en las dos cláusulas significa que M' difiere de M a lo sumo respecto al valor que la función de interpretación asigna al término individual a . Hablando algo toscamente, lo que esta interpretación quiere decir es que $x\varphi$ es verdadera en un mundo posible de un modelo dado si $\varphi(a/x)$ es verdadera en ese mismo mundo para cualquier valor que asignemos a la constante a , tomando estos valores de un dominio de objetos que es común a todos los mundos posibles. Es lo que se ha llamado “cuantificación posibilista”.

Esta interpretación de los cuantificadores, si bien parece muy natural, tiene consecuencias más que notables. Una de ellas es que, para cualquier modelo M y para todo $s \quad W$ de M , se cumplen:

$$\text{FB: } M, s \models xK_{a_i} \varphi \quad K_{a_i} x\varphi$$

$$\text{CFB: } M, s \models K_{a_i} x\varphi \quad xK_{a_i} \varphi$$

Como el lector familiarizado con las lógicas modales ya habrá advertido, FB y CFB no son más que las versiones epistémicas de la Fórmula Barcan y su conversa, que tan fructíferas discusiones han propiciado.

Puesto que todos los individuos del dominio existen en todos los mundos posibles, se sigue además que, para cualquier mundo posible $s \quad W$ del modelo M ,

$$M, s \models x y x = y$$

que, como ya anticipamos, es simplemente el principio de Parménides: *Todo existe*.

Ahora bien, puesto que esta fórmula es válida en todo mundo posible de cualquier modelo, también se cumple que:

$$M, s \models K_{a_i} x y x = y$$

y por CFB,

$$M, s \models xK_{a_i} y x = y$$

Lo que esta fórmula viene a decir, intuitivamente, es que de cualquier individuo del dominio el agente a_i sabe que existe. Esto es, esta lógica epistémica de dominio constante se caracteriza por lo que hemos dado en llamar *omnisciencia ontológica*: todos los agentes saben exactamente qué cosas existen. No es difícil llegar a la conclusión de que estas condiciones son poco realistas.

4.2. Volviendo a Parménides

Parece que si aceptamos una lógica de este tipo todos los requisitos de Parménides resultan ser ciertos. Especialmente, es válido:

$$(5) K_{a_i} \varphi(t) \quad x(x = t)$$

que ya dijimos que era la formalización adecuada de la afirmación parmenídea según la cual “*Lo que puede decirse y pensarse debe ser*”.

La razón de que esto sea así es que (5) se deriva casi directamente⁷ de

$$9 \quad \varphi t \quad x(x = t)$$

Que es una fórmula válida en todas las lógicas de dominio constante.

Según todo esto, Parménides tiene razón y, enlazando con el título de nuestro artículo, no se puede saber que algo no existe. La fórmula

$$10 \quad K_{a_i} \neg x(x = t)$$

es insatisfactible.

Si no queremos aceptar estas consecuencias, la solución pasa por una lógica donde no sean válidos ni la regla *RI* ni el correspondiente axioma:

$$11 \quad \varphi t \quad x\varphi(x)$$

Esto se consigue con una semántica donde cada mundo posible tenga un dominio diferente, de modo un individuo que exista en uno de ellos no tenga necesariamente que existir en los demás. Una lógica de este tipo es una lógica epistémica libre, y su semántica, una semántica de dominios variables. En el siguiente apartado haremos una breve presentación de una de estas lógicas.

5. Lógica epistémica: dominios variables

5.1. Semántica

La sintaxis de esta lógica epistémica libre es la misma que ya hemos explicado, aunque es frecuente, pero no estrictamente imprescindible, introducir un predicado de existencia $\exists$ que podemos definir como:

$$\exists(t) =_{def} x(x = t)$$

Ya hemos visto que el *definiens* es una fórmula válida en las lógicas que hemos presentado hasta ahora, pero no lo será si hacemos unos pequeños cambios en la semántica.

Para ello partimos de la noción de modelo kripkeano extendido que definimos, igual que anteriormente, como una estructura $M = \langle \mathcal{D}, W, R_{a_1}, \dots, R_{a_n}, v \rangle$ donde $\mathcal{D}, W$ y R_{a_i} se interpretan como anteriormente. La única diferencia relevante tiene que ver con la función de evaluación v , que ahora, además de las funciones que mencionamos anteriormente, cumple también la de asignar a cada mundo posible un subconjunto del dominio:

$$v s, \mathcal{D} \quad \mathcal{D}$$

Para abreviar, escribiremos $\mathcal{D}_s$ en lugar de $v s, \mathcal{D}$.

En cuanto a la interpretación de la letras predicativas, aceptaremos, como anteriormente, que $v s, P^n \quad \mathcal{D}^n$, no que $v s, P^n \quad \mathcal{D}_s^n$ como podríamos esperar. Esto significa que una fórmula de la forma φt puede ser verdadera en un mundo

⁷ Puesto que $\varphi(t) \quad x(x = t)$ es válida, también lo es $K_{a_i} \varphi(t) \quad x\varphi(x = t)$, y por tanto, $K_{a_i} \varphi(t) \quad K_{a_i} x(x = t)$; y puesto que $K_{a_i} x(x = t) \quad x(x = t)$, por Silogismo Hipotético, $K_{a_i} \varphi(t) \quad x(x = t)$.

posible s de un modelo M aunque el individuo designado por el término t no exista en ese mundo. Llamamos de una lógica de este tipo que es un *lógica libre positiva*, por oposición a las *lógicas libres negativas*, en las que una afirmación sobre un sujeto que no existe no puede ser verdadera⁸. No podemos entrar a discutir con detalle estas cuestiones, pero parece que esta semántica explica con cierta naturalidad que aceptemos como una proposición verdadera que Don Quijote amaba a Dulcinea, a pesar de que Dulcinea es sólo un ficción de la mente de Don Quijote (que por supuesto, tampoco existe).

Veamos ahora las cláusulas que definen la verdad de una fórmula en un mundo posible de un modelo dado. Nos interesan sólo las correspondientes a los cuantificadores, puesto que la demás son las mismas que hemos visto en el apartado anterior. Estas cláusulas son:

$$M, s \models x \varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para todo } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y}$$

$$M = M \vee a / s$$

$$M, s \models x \varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para algún } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y}$$

$$M = M \vee a / s$$

La expresión $M = M \vee a / s$ que aparece en estas dos cláusulas se lee " M es una variante de M para a en s " y se define:

$$M = M \vee a / s \text{ syss } M =_{v(a)} M \vee a \quad \mathfrak{D}_s$$

Esto es, M difiere de M a la suma respecto al valor de a , pero a estos efectos cuentan sólo los elementos del dominio de s . Lo que significa que mientras que el ámbito de variabilidad de los términos es el dominio total del modelo, el de los cuantificadores es el dominio de cada mundo posible. Esto recoge nuestra intuición de que una oración como "Don Quijote amaba a Dulcinea" puede ser cierta sin que lo sea también la afirmación "Don Quijote existe".

5.2. Parménides, una vez más.

¿Seguirán siendo válidas las afirmaciones de Parménides con esta nueva lógica libre? Para empezar sigue siendo válido el postulado principal, que afirma que todo existe:

$$(2) \quad x \ y \ x = y$$

La razón es que, evidentemente, los individuos que existen es cada mundo posible, efectivamente, existen; aunque éstos sean distintos en cada uno de los mundos. Por tanto, también es verdadera su consecuencia epistemológica:

$$12 \quad K_{a_i} \ x \ y \ x = y$$

que podríamos parafrasear > " a_i sabe que todo existe".

La que ya no es verdadera es la conclusión que se seguía de lo anterior y CFB:

$$(13) \quad x K_{a_i} \ y \ x = y$$

Esta conclusión, que podríamos parafrasear "de todo x , a_i sabe que existe, constituía, como vimos, una visión muy poco realista del conocimiento, desde el momento en que supone la propiedad que denominamos *omnisciencia ontológica*. Pero, como decimos, ahora ya no nos vemos obligados a aceptarla porque CFB no es válida cuando nos manejamos con dominios variables.

Siguiendo con Parménides, tampoco son válidas ahora dos de las afirmaciones más conflictivas:

⁸ Vid., por ejemplo, (Priest, 2008) o (Gómez-Camínero Parejo, 2011).

$$\begin{array}{l} 9 \quad \varphi(t) \quad x(x=t) \\ (5) \quad K_{a_i} \varphi(t) \quad y(y=t) \end{array}$$

Lo que, como ya hemos visto, se debe a la diferencia entre el ámbito de variabilidad de los términos y el de los cuantificadores.

Así pues, parece que, si aceptamos esta lógica, Parménides ya no tiene tanta razón; ya no es cierto que "*Lo que puede decirse y pensarse debe ser*". Se puede hablar de cosas que no existen y se pueden tener conocimientos sobre ellas. Específicamente, esta fórmula es satisfactible:

$$10 \quad K_{a_i} \neg x(x=t)$$

Lo que significa que podemos saber de algo en concreto que ese algo no existe, que es justo lo que nos dice nuestra intuición.

¿Podemos también, volviendo al título de nuestro trabajo, saber que hay cosas que no existen? La respuesta es no. Las siguientes fórmulas siguen siendo insatisfactibles:

$$14 \quad K_{a_i} x \neg x = y$$

$$15 \quad x K_{a_i} y \neg x = y$$

Lo que significa que un agente no puede saber que hay cosas que no existen ni hay cosas (en cada mundo posible) de las que un agente sepa que no existen (recordemos, el ámbito de variabilidad de los cuantificadores es el dominio de cada mundo posible).

¿Qué nos dice la intuición al respecto? La verdad es que, como comentamos en la sección 3.2, cuando intentamos razonar de forma intuitiva es fácil que nos sintamos un poco confusos. Por una parte, si interpretamos el "hay" del principio como un sinónimo de "existe", entonces es claro que no puede haber cosas que no existan. Por otro lado, parece que en un cierto sentido podríamos decir que "hay" cosas que no existen, como los entes de ficción⁹. La propuesta de Lenzen, que veremos a continuación, intenta captar ambos sentidos de la cuantificación.

6. La propuesta de Lenzen

Lenzen¹⁰ propone usar dos tipos de cuantificación: la que llamamos cuantificación posibilista y la cuantificación realista.

La primera tiene como ámbito de variabilidad el dominio del modelo. Usaremos $\bigwedge x \varphi(x)$ para expresar que φ es verdadero, en el mundo posible en que estemos evaluando, de todos los individuos del dominio, existan o no en ese mundo posible. Análogamente ocurre con la fórmula cuantificada existencialmente $\bigvee x \varphi(x)$. La semántica de estos cuantificadores es la que presentamos para dominios constantes:

$$M, s \models \bigwedge x \varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para todo } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y } M = v(a) \quad M$$

$$M, s \models \bigvee x \varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para algún } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y } M = v(a) \quad M$$

(La expresión $M = v(a) \quad M$ significa lo mismo que en apartado 4.)

⁹ Esta es, típicamente, la tesis de Meinong. Vid., por ejemplo, (Marek, 2013).

¹⁰ (Lenzen, 2001).

La cuantificación realista, por el contrario, alude sólo a los individuos que realmente existen en cada mundo posible. Usamos $\models$ con este significado. La semántica es la que presentamos en el apartado 5 para dominios constantes:

$$M, s \models x\varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para todo } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y}$$

$$M = M \cup a / s$$

$$M, s \models x\varphi \text{ syss } M, s \models \varphi(a/x) \text{ para algún } M, s \text{ tales que } s = s \text{ y}$$

$$M = M \cup a / s$$

(Donde $M = M \cup a / s$ significa lo mismo que en dicho apartado).

Volvamos ahora a la cuestión planteada desde el título de este artículo: ¿tiene sentido decir que hay cosas que no existen?, ¿puede alguien saber algo así? Ahora ya, por fin, sí que podemos decirlo. Hay un cierto sentido en que es razonable afirmar que hay cosas (posibles) que no existen (en el mundo real). La fórmula

$$16 \quad \forall x \quad y \neg (x = y)$$

es satisfactible, y por tanto también lo es:

$$17 \quad K_{a_i} \forall x \quad y \neg (x = y)$$

que tiene el significado que andábamos buscando: el agente a_i sabe que hay cosas que no existen.

Además, puesto que para la cuantificación posibilista valen tanto la fórmula Barcan como su conversa, también es satisfactible la fórmula:

$$17 \quad \forall x \quad K_{a_i} \quad y \neg (x = y)$$

que nos dice que hay cosas, por ejemplo, Don quijote, de las que el agente a_i sabe que no existen. Esta semántica, en la que ya no se cumplen las afirmaciones de Parménides, parece mucho más cercana a lo que nos dice nuestra intuición.

Y por cierto, para volver a la metafísica, con la que empezamos, ¿no diríamos que esta doble cuantificación se parece mucho a la distinción Aristotélica entre potencia y acto?

7. Conclusiones

Partiendo de los textos de Parménides hemos retomado un viejo problema en el que la lógica parece desafiar a nuestra intuición y que, algo toscamente, podríamos formular simplemente así: ¿podemos saber que hay cosas que no existen?

Para intentar responder a esta pregunta hemos analizado someramente varias posibilidades a la hora de presentar una lógica epistémica de primer orden. La primera, la más clásica de todas, parte de un único dominio para todos los mundos posibles. En este tipo de lógica, ya lo vimos, las afirmaciones de Parménides resultan ser ciertas; pero sólo porque introducimos unos compromisos ontológicos extraordinariamente fuertes.

Intentando eliminar esos compromisos ontológicos, analizamos una lógica libre positiva con una semántica de dominios variables. Es esta lógica sí que resultaba posible afirmar (y saber) de un cierto individuo del dominio que no existe en el mundo en el que estamos evaluando; pero sigue siendo insatisfactible la afirmación "hay cosas que no existen".

Por último, hemos analizado la propuesta de Lenzen de introducir una doble cuantificación. Una cuantificación posibilista para hablar de todos los individuos del modelo y otra realista para referirnos a los que existen en un determinado mundo. En esta lógica sí que resulta satisfactible la afirmación "hay cosas que no existen", aunque interpretando el primer "hay" en un sentido diferente al "existen" del final.

Con este análisis hemos pretendido, en primer lugar, reivindicar la necesidad de retomar los problemas relacionados con la lógica epistémica de primer orden, y con la lógica modal de primer orden, en general, que han estado, a nuestro juicio, indebidamente postergados durante bastante tiempo. Creemos que esta lógica es imprescindible para clarificar un número importante de problemas, entre los que se encuentra el que acabamos de analizar.

En segundo lugar, creemos haber mostrado que una lógica epistémica libre se acerca más a nuestras intuiciones que una lógica donde todos los términos tienen referencia y es válida sin restricciones la regla *RI*. Dadas las cada vez más numerosas aplicaciones de la lógica epistémica, es importante disponer de un buen análisis de las ventajas e inconvenientes de cada una de estas lógicas.

Por supuesto, no hemos resuelto todos los problemas y hemos dejado muchas cuestiones sin discutir. Específicamente, hemos pasado por alto el espinoso problema de la identidad transmudana, dando por supuesto que simplemente podemos usar los términos de individuo como designadores rígidos, y no hemos discutido otras posibilidades, como las llamadas lógicas libres negativas. Todas estas cuestiones esperan un tratamiento adecuado.

Bibliografía

- Fagin, R. H. (1995). *Reasoning About Knowledge*. Cambridge: The MIT Press.
- Gómez-Caminero Parejo, E. F. (2011). *Tablas Semánticas para Lógica Epistémica*. Sevilla: Fénix Editora.
- Hintikka, J. (1962). *Knowledge and Belief*. Cornell: Cornell University Press.
- Kirk, G., & Raven, J. y. (1987). *Los Filósofos Presocráticos*. Madrid: Gredos.
- Lenzen, W. (2001). Free Epistemic Logic. In E. y. Morscher, *New Essays in Free Logic* (pp. 117-124). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Marek, J. (2013). Alexius Meinong. En E. N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2013 Edition)*,. Stanford: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/meinong/>.
- Priest, G. (2008). *An Introduction to Non-Classical Logic: from if to is*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, B. (1995). *Historia de la Filosofía Occidental*. Madrid: Espasa Calpe.

Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Sigfried Giedion[†]

Jean-Louis Déotte*

Resumen

Walter Benjamin propuso como objetivo estético y político determinar el eje de la sensibilidad común del siglo XIX, partiendo de la obra de Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928). Las obras de Giedion han formado desde entonces a generaciones de arquitectos, como consecuencia de su posición internacional a la cabeza de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.

PALABRAS CLAVE: Benjamin, Giedion, estética, política, arquitectura

Abstract

Walter Benjamin proposed as aesthetic and political objective to determine the axis of the common sensibility of the nineteenth century, based on the work of Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (1928). Giedion's works have since formed generations of architects, as a result of its international at the head of the International Congresses of Modern Architecture position.

KEYWORDS: Benjamin, Giedion, aesthetics, politics, architecture

Walter Benjamin se propuso en los años 1930 como objetivo estético-político determinar el eje de la sensibilidad común del siglo XIX, partiendo de la lectura del historiador suizo de la arquitectura moderna Sigfried Giedion, y en particular de su obra contemporánea *Bauen in Frankreich* (1928). Las obras de Giedion han formado desde entonces a generaciones de arquitectos, como consecuencia de su posición internacional a la cabeza de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Las citas de Giedion en *Paris, Capital del siglo XIX* (Benjamin, 1989) tienen un rol esencial. Benjamin escribe específicamente:

Los museos forman parte señaladísima de las construcciones oníricas (Benjamin, 2005: 412-413)¹. Habría que destacar en ellos la dialéctica con la que

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* Universidad París 8. Director de Estudios MSH Paris-Nord.

¹ La versión española traduce *Traumhaus* por “construcciones oníricas”, la traducción francesa “maison du

responden, por una parte, a la investigación científica y, por otra, a la “soñadora época del mal gusto” (Cf. Benjamin, 2005: 412-413 / Giedion, 1928: 36).

Benjamin distingue en un mismo aparato, aquí el museo, la fase objetiva (la investigación científica) de la matriz del sueño colectivo (la época soñadora del mal gusto). Y Benjamin continúa con la cita:

Casi todas las épocas, según su disposición interna, parecen desarrollar un problema constructivo determinado: el gótico las catedrales, el barroco el castillo, y el incipiente siglo XIX, con su tendencia retrospectiva a dejarse impregnar por el pasado, el museo². (Benjamin, 2005: 412-413)

Mi análisis se centra en esta sed de pasado como tema principal. El interior del museo aparece a su luz como un interior que ha crecido hasta lo colosal. (Benjamin, 2005: 413)

Podemos plantear la hipótesis de que una buena parte de los conocimientos de W. Benjamin sobre la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX encuentran en Giedion, y en una menor medida en Meyer (*Eisenbauten*, 1907), sus orígenes (construcción en fierro, el vidrio, el hormigón, los Pasajes, las tiendas de novedades, Haussmann, las Exposiciones Universales, el museo, los tipos de iluminación, Le Corbusier, etc.) Pero sobre todo, me parece que Benjamin funda a partir de Giedion una problemática de las relaciones entre la infraestructura (las relaciones de producción marxianas son reemplazadas por la cuestión de la técnica de construcción) y la superestructura cultural (los nuevos comportamientos de lo urbano: la *flânerie*, el dandismo, el *spleen*, la prostitución, el hastío, Fourier, Grandville, Saint-Simon, Hugo, Daumier, Baudelaire, etc.). Sabemos que luego del envío de la edición de la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, T. Adorno realizó un severo ataque contra ese texto fundamental del siglo XX, bajo el pretexto de que Benjamin, mal dialéctico, habría sido incapaz de dar cuenta de las “mediaciones” indispensables para la comprensión de las relaciones entre la infraestructura y la cultura (Cf. Adorno, 1991: 133-139). De esta manera, en sus escritos contemporáneos sobre Baudelaire, y más sistemáticos que *París, capital del siglo XIX*, W. Benjamin va a detallar los aparatos que explican la producción cultural de una época como el siglo XIX: esencialmente, el Pasaje urbano, la doctrina freudiana del aparato psíquico, la fotografía, en el lugar del aparato que según Marx permitiría comprender el fetichismo de la mercancía como una inversión de las relaciones de producción: la *camera obscura* (Cf. Bubb, 2010). Este aparato ha sido substituido por Giedion por la infraestructura técnica de fierro y hormigón. Si para Benjamin, que describe así otras mediaciones que las esperadas por Adorno, las relaciones entre la economía y la cultura no son pensables ni en términos de causalidad, ni en términos, más refinados, de expresión, es que allí se juega una mediación técnica y simbólica que W. Benjamin va a comenzar a elaborar a propósito del cine, utilizando los términos de aparato (*Apparat*) y de aparataje³ (*Apparatur*) (Cf. Déotte, 2012).

rêve collectif”, es decir, “casa del sueño colectivo”, sentido que parece más próximo al significado original. (N del T).

² Versailles es un ejemplo privilegiado para Giedion.

³ La palabra francesa es *appareillage* (N. del Tr.).

Es necesario distinguir los dos posibles sentidos del término aparato: cuando una máquina técnica o institucional transforma el estatus de aquello que aparece, y en consecuencia también el de las artes (ese fue el caso de la fotografía o del cine), entonces la técnica es literal, pero cuando ella es utilizada para dar cuenta de un estado de cosas, entonces, ella puede ser tomada como modelo explicativo, es el caso de la fotografía para Freud, que la utilizó como modelo para intentar explicar el aparato psíquico (Cf. Déotte, 2008: 221) y en Marx la *Camera obscura*. Pero más esencialmente que a esta distinción entre literalidad y modelo explicativo, se debe recurrir a los aparatos para explicitar la conexión entre las relaciones de producción y cultura, porque, por un lado, los aparatos son técnicos y a nombre de eso su génesis es aquella de todos los objetos técnicos (Simondon) (Cf. Déotte, 2008: 9-22 / Barthélémy, 2005) y, por otro, ellos son simbólicos, como la perspectiva según Panofsky (1975) que reconfiguró el mundo de las apariencias. Esta distinción es fundamental en Kracauer, es la distinción entre la genealogía (fotográfica) del cine y aquello que él llama un “arte aparte”, su capacidad de no solamente explorar lo no visto, sino sobre todo de inventar nuevos objetos estéticos. Si Benjamin estuvo fascinado por la lectura de Giedion, es porque al poner éste último el acento en los nuevos materiales de la arquitectura, así como en la destreza necesaria, se encontraba frente a una especie de Marx o de Freud que le otorgaba las claves infraestructurales de la modernidad cultural.

Es la cuestión de la técnica en general que está aquí en juego en Benjamin. Alain Naze (2011), en un reciente libro que trata sobre Benjamin, Pasolini y el cine, reconstituye esta problemática, así como aquella de las épocas de la técnica en relación con la naturaleza. Con la arquitectura en hormigón y en fierro, se trata en efecto de la segunda época de la técnica, aquella de la industria. El cine siendo esencialmente una industria cultural. Recordemos algunos elementos: cuando W. Benjamin publica esas tres páginas sobre *El carácter destructor* (1931), donde opone sistemáticamente aquellos que están al servicio del carácter destructor contra los “*hombres estuche*”, o luego cuando hace el elogio de la máquina automovilística en “*Experiencia y pobreza*”(1933)

(Las figuras de Klee han sido, por decirlo de alguna manera, concebidas sobre la plancha de dibujo [del ingeniero], y, a la manera de un buen auto donde incluso la carrocería responde ante todo a los imperativos de la mecánica, ellas obedecen en la expresión de los rostros ante todo a su estructura interior. A su estructura más que a su vida interior: es eso lo que las torna bárbaras (Benjamin, 2000: 367)),

se puede afirmar, a partir de esas características muy simondonianas, que él se sitúa frente a la técnica industrial sin complejos. Se puede entonces plantear la hipótesis de que W. Benjamin en relación a la cuestión de la modernidad y de la técnica es un lector consecuente de S. Giedion, de ahí el entusiasmo de la carta que él le envía. ¿Cómo dar cuenta ahora del hecho que si Giedion se adhiere a la descripción del inconsciente técnico que trabaja de una manera revolucionaria el arte de construir del siglo XIX, W. Benjamin por el contrario insiste en el estudio de lo caduco, de los aspectos más obsoletos y caricaturales, a menudo “artísticos”, que han servido a retener esta subversión del ingeniero? La apuesta para él, como lo hemos visto, son esas arquitecturas que son, como el museo, concentraciones de inclusión, estuches de estuches, eso que él llama “casas del sueño colectivo”.

W. Benjamin efectúa en relación a S. Giedion un simple desplazamiento, porque otro edificio, a saber el Pasaje urbano, introduce la cuestión del urbanismo, y esta cuestión eminentemente política es aquella de la matriz de la fantasmagoría que generará todos los sueños sucesivos del siglo XIX. Se podría adelantar que en el siglo XIX el Pasaje urbano es la pieza esencial de la configuración de la fantasmagoría originaria que nosotros heredaremos.

En un primer momento, a partir de S. Giedion, será necesario considerar que W. Benjamin describe técnicamente un medio de aparatos urbanos que hacen posible la circulación de los hombres y la exposición de mercancías. Pero en un segundo momento, será necesario hacer intervenir el modelo aparentemente psicoanalítico para abordar la fantasmagoría colectiva, la lenta circulación de sueños que surgen en esas entrañas colectivas. Procediendo de esta manera, la noción de inconsciente tecnológico cara a Giedion, opuesta al barniz artístico e histórico de las fachadas del siglo XIX, deberá ser reelaborada, puesto que, para W. Benjamin, no hay verdaderamente diferencia de naturaleza entre las dos puesto que ambos son considerados a partir del Presente del conocimiento, como yaciendo en el pasado. Allí donde S. Giedion, historiador de la arquitectura moderna, no puede sino transformar en objeto aquello de lo cual habla en función de los archivos disponibles, de ahí la importancia de los materiales como el fierro y el hormigón, W. Benjamin desde lo alto de la revolución copernicana que él reclama a la nueva historia y de la cual él recuerda el axioma en su carta a Giedion, no puede sino hacer entrar este “inconsciente técnico” y sus materiales en la esfera de la fantasmagoría colectiva. Por decirlo más políticamente, la historia reformada está para él al servicio de la acción. Mientras S. Giedion no entrega sino conocimientos objetivos, en una historia teleológica de la arquitectura (Le Corbusier), un poco como Siegfried Kracauer que había orientado sus análisis sobre el cine expresionista alemán para demostrar la inevitabilidad de Hitler. Pero Benjamin no habría podido escribir su libro sobre París sin Giedion, en la medida en que los aparatos que éste moviliza participan en la génesis de la fantasmagoría colectiva, y poseen por ende, como lo escribíamos más arriba, una cara productora del mundo de las apariencias.

El siguiente texto permite aprehender la complejidad del planteamiento que justifica el paso de una historiografía disciplinaria a una historia en “imágenes” cara a Georges Didi-Huberman:

Uno de los presupuestos tácitos del psicoanálisis es que la oposición diametral entre el sueño y la vigilia no tiene validez alguna para la forma empírica de la conciencia humana, tendiendo, más bien, a una infinita variedad de estados concretos de conciencia, determinados por todos los grados concebibles de vigilia de todos los centros posibles. El estado de la conciencia, tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia, sólo se puede transferir del individuo al colectivo. Para éste, naturalmente, pasa a ser, en muchos casos, interior lo que en el individuo es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son en el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos naturales como el proceso digestivo, la respiración, etc. Se

hallan en el ciclo de lo eternamente igual, hasta que el colectivo se apropia de ellos en la política, y de ellos resulta la historia (Benjamin, 2005: 395).

La paradoja es entonces la siguiente: para el individuo, una arquitectura está al exterior de él, como lo está un fenómeno atmosférico, y si él se desplaza en un Pasaje cubierto, todo ello estará al interior como en el caso de todas las casas de sueño colectivo. Pero para el colectivo, son las casas de sueño las que están al interior, como los fenómenos cinestésicos lo están para el individuo.

Explicación: la experiencia en el siglo XIX deja de ser psicosocial en el sentido de Simondon, ya que ha habido una ruptura entre la esfera del individuo, que de ahora en adelante retomará la psicología, y aquella de lo colectivo estudiado por la sociología, y desde entonces será necesario distinguir dos modos de percepción. Las arquitecturas son percibidas por el colectivo *distraídamente* y no *contemplativamente* en el exterior, sino que son absorbidas por él. Toda la cuestión de la percepción de la arquitectura por la masa es la que aborda *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* partiendo de un análisis de la recepción cinematográfica, donde el público es necesariamente también masa. La argumentación de W. Benjamin trata sobre la oposición entre contemplación singular (se podría decir, siguiendo a Antón Ehrenzweig (1974), de focalización), donde el espectador se pierde en la imagen en la cual él está concentrado, y la percepción distraída, de *scanning* (Cf. Ehrenzweig, 1974), de barrido, de tipo cinematográfico, donde las cosas en movimiento llegan, más bien, de lado a causa de su absorción *táctil*. Porque es el colectivo quien percibe, y no ya el individuo, aquello que es percibido permanece al *interior*, incluso si es una arquitectura de interior como una casa de sueño colectivo. Es la razón por la cual el museo es “un interior elevado a una potencia considerable”. Y como el colectivo no presta atención a aquello que percibe, son los *hábitos* perceptivos quienes lo llevan a cabo. Las cosas así percibidas, sobre todo si están en movimiento como en el caso de una película, o si el espectador es móvil como en el caso de la arquitectura, son necesariamente, más bien, vagas y confusas, escapan a un estricto conocimiento como aquel del historiador del arte. Ellas son absorbidas como las sensaciones corporales naturales, y forman parte del ciclo de la repetición, eso que Benjamin llama fantasmagoría originaria. Es el material privilegiado de la acción política para la acción cinematográfica. Se puede también formular la hipótesis de que esos dos modos de percepción configuran diferentemente la libido. Ya sea que la singularidad se pierda por focalización en la mirada del otro haciéndole levantar los ojos, es la experiencia amorosa del aura (Cf. Déotte, 2012), ya sea que lo colectivo absorba eróticamente el objeto de empatía atribuyéndole una textura suave a la cual él no se puede entregar por sí solo (ensoñaciones bajo el poder de la droga, deseo por la bailarina).

Ahora, si no hay diferencia de naturaleza entre el sueño y la vigilia, si los mismos mecanismos psíquicos están actuando en los estados interiores de lo colectivo como en la acción política exterior, entonces éste último (el sueño) no consiste en una toma de consciencia (la cual no tiene ningún sentido para este curioso psicoanálisis que mueve a Benjamin), sino en una topología donde el envoltorio no es sino la forma exterior de aquello que envuelve, la forma envolviendo el contenido como en el ejemplo del “contenido del calcetín”. Ya no se trata más del reino de la repetición, del deseo o del aburrimiento, sino aquel del acontecimiento provocado por un recuerdo, porque W. Benjamin, siguiendo a Proust, opone radicalmente lo percibido (de lo cual tenemos

consciencia) y la huella mnémica inconsciente, el verdadero archivo, la energía de la producción artística⁴.

G. Teyssot ha aprehendido bien las características espaciales, corporales y finalmente las imágenes de la nueva experiencia urbana que es una experiencia colectiva. Desarrollando las implicaciones de esta teoría, Benjamin podrá establecer el *espacio de la imagen* como el lugar por excelencia del habitar metropolitano. A través de la extensión del mundo de la técnica, W. Benjamin predice que “luego de que el cuerpo y el espacio de la imagen se interpenetraran en ella muy profundamente”, toda esta tensión “se transformará en inervación del cuerpo colectivo” (Benjamin por Teyssot, 2011). “Lo que es una profunda anticipación de un mundo técnico (y mediático) en el cual el espacio es inervado por las imágenes y los sonidos, atravesando los cuerpos” (Teyssot, 2011).

En sus trabajos sobre Baudelaire, Benjamin reconoce la importancia de Bergson a propósito de su análisis de la experiencia. Pero le reprocha no haber sabido historizar sus concepciones, no haber podido identificar la impronta de la época, la experiencia siendo siempre experiencia de una época y, si seguimos a W. Benjamin, experiencia de los efectos de un aparato dominante que habrá hecho época. Ahora, mirando por arriba de la espalda de Benjamin, ¿qué vemos que condiciona las páginas más profundas sobre la experiencia del espacio indisociable del espacio de la imagen? Un aparato que configura tan profundamente la experiencia y el conocimiento que tiene el estatus de inconsciente incluso para Benjamin: el cine. Puesto que aunque Benjamin ha consagrado magníficas páginas al cine, del cual es uno de los primeros teóricos, no resulta menos cierto que este aparato no podía ser para él esencialmente analizado, en tanto que es imposible tener una experiencia completa de aquello que hace posible, en la contemporaneidad, la experiencia colectiva. Será Kracauer, quien luego de las discusiones marselesas del verano de 1940, llevará a cabo los análisis fulgurantes de Benjamin.

Un análisis estrictamente marxiano, en términos de causalidad entre la infraestructura y la superestructura (que no permitirá a la cultura desarrollarse según su lógica), o en términos de expresión, de tipo surrealista, donde la lógica propia a la economía y a la técnica será ignorada en nombre de una fantasmagoría colectiva que lo englobaría todo, no permite pensar la mediación por medio de los aparatos, lo que habrá sido la gran invención de W. Benjamin. Nosotros hemos estudiado con respecto a los aparatos los dos polos de análisis clásicos sobre Benjamin: un polo infraestructural muy desarrollado que trata de la fotografía (los escritos sobre Baudelaire) y del cine (*La obra de arte...*). Es el caso de la fotografía cuando es descrita al servicio del poder policial, de sus identificaciones antropométricas, del cine, con la hipótesis de un inconsciente de la percepción que revelaría la cámara, del dispositivo del test psicotécnico o político. Del lado del polo superestructura, ahora, el aparato urbano del Pasaje es la matriz de nuevos comportamientos, de una imaginería fantástica (Grandville), de un utopista del montaje de características amorosas (Fourier), etc. Pero como todas las instancias se desdoblan en Benjamin, parece que la fotografía como técnica innovadora se conecta con la mitología (las fotografías de plantas de Karl Blossfeldt), dando un sentido único a la noción de *ultra modernidad* (la técnica más reciente hace remontar a la superficie lo arcaico) y, en tanto la fotografía inerva tan profundamente la sensibilidad colectiva en el

⁴Sobre la cuestión de la fotografía, cf. Benjamin, 1982: 134; 197-199.

siglo XIX, hace posible la emergencia de una concepción de la temporalidad que ha hecho época: el sentimiento de *déjàvu*. Por su parte, el aparato *Pasaje urbano* es el lugar, lo hemos visto, del surgimiento de nuevas actividades (la *flânerie*, la prostitución, etc.): es la ensoñación que está en juego, pero no solamente ella.

En este nivel de análisis, es entonces necesario considerar muy bien la noción de infraestructura técnica (el inconsciente tecnológico caro a Giedion), puesto que es evidente que las múltiples innovaciones técnicas y científicas del siglo XIX han sido posibles porque la sociedad las aceptaba, incluso las deseaba, y que aquello suponía una experiencia fundamental de la indeterminación de lo posible, del marco simbólico, de la relación con la ley.

Finalmente, si T. W. Adorno no podía comprender a W. Benjamin, es porque uno pensaba en términos de dialéctica, mientras el otro iba hacia una topología.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1991): Carta del 18 de marzo de 1936, reproducida *in extenso* en Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- Barthélémy, Jean-Hugues (2005): *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, Paris, L'Harmattan.
- Benjamin, Walter (1982): *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traducción de J. Lacoste, Paris, Payot, "Petite bibliothèque Payot".
- Benjamin, Walter (2000): *Expérience et pauvreté*, dans *Oeuvres*, traducción del alemán por M. Gandillac, R. Rochlitz y P. Rusch, Folio, vol. II, Paris, Gallimard.
- Benjamin, Walter: *Le surrealisme*
- Benjamin, Walter (1989): *Paris, capitale du XIX siècle: le livre de passages*, traducción francesa de J. Lacoste, Paris, Editorial du Cerf.
- Benjamin, Walter (2005): *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Bubb, Martine (2010): *La camera obscura*, colección Esthétiques, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2008): *Le milieu des appareils*, en *Milieu des appareils* de J.-L. Déotte, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2008): *Les trois modèles freudiens de l'appareil psychique*, en «Miroir, appareils et autres dispositifs» de S. Phay y A. Vakalis, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2007): *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, coll. Esthétiques, L'Harmattan.
- Ehrenzweig, Anton (1974): *L'ordre caché de l'art: essais sur la psychologie de l'imagination artistique*, prólogo de J.-F. Lyotard, traducción de C. Nancy y F. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard.
- Giedion, Sigfried (1928): *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann.
- Giedion, Sigfried (2000): *Construire en France, en fer, en béton*, prefacio de J.-L. Cohen, traducción de G. Ballangé, Paris, Éditions de la Villette.
- Naze, Alain (2011): *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini*, en «W. Benjamin et l'histoire des vaincus», Tomo 1, Paris, colección Esthétiques, L'Harmattan.
- Panofsky, Erwin (1975): *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975.
- Teyssot, Georges (2011): *Traumhaus. La "maison de rêve" comme innervation du collectif*, en «Spielraum: W. Benjamin et l'architecture» de L. Andreotti, Editorial De la Villette, Paris.

Heurística y Arte: una contribución para la comprensión de los procesos artísticos creativos[†]

Ricardo Mandolini*

Resumen

La palabra *heurística* proviene del griego y quiere decir “lo encontré”!; tiene la misma raíz etimológica que el famoso *eureka!* de Newton.

Para comprender la función de la heurística en arte, digamos que todo creador necesita un cierto número de principios, de ideas y de convicciones más o menos sistemáticas que le sirven de punto de partida para su trabajo. Es un error buscar en esos principios valores de verdad; como partida para un proyecto, no son ni verdaderos ni falsos. Son por el contrario eficaces para el logro de los objetivos propuestos, o no lo son. De esta manera las hipótesis, las teorías y las ficciones pueden formar parte de la heurística de un creador, si conducen pragmáticamente a la realización del proyecto deseado.

A la mitad de camino entre la teoría y la práctica, la heurística es el pretexto que el creador encuentra para explicar – y para explicarse así mismo de manera plausible y verosímil – la situación artística que produce.

PALABRAS CLAVE: Heurística, ficción, arte, creación.

Abstract

The word heuristic came from the greek and means “I found it!”; it has the same semantical roof than the expression eureka from Newton. For understanding the function of heuristic in art, it is necessary to realize that every creative need some principles, ideas and convictions more and less systematic as a starting point of her/his work. But this principles, ideas and convictions are not true or false. We say they are appropriate or not for the purpose that the artist intends or not. In this sense, assumptions, theories and fictions could belong to the heuristic of an artist whether they allow the artist to reach the artistic goal she/he is looking for. Between theory and practice, heuristic is the pretext the artist found to explain plausibly and credible the production of art.

KEY WORDS: Heuristic, fiction, art, creation.

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

*Profesor de Musicología, premio de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts 2012, Universidad de Lille 3, Francia.

Introducción

Este artículo está dedicado en primer lugar a los artistas en actividad, así como a los docentes de las prácticas de creación venidos de todas las especialidades, a los críticos de arte y al público interesado en general, con el propósito de que se familiaricen todos ellos con la práctica creativa y que comprendan el sentido que tienen las ficciones, unidas a las aparentes contradicciones y contrasentidos de la realización artística.

En segundo lugar, la problemática que produce la heurística en materia de conocimiento invita a una reflexión filosófica importante. Nuestros amigos los filósofos y pensadores de todos horizontes encontrarán aquí una serie de pistas que podrán ayudarles a articular las ficciones dentro del proceso cognitivo.

El artículo está dividido en cuatro secciones. En la primera, intentaré responder a la pregunta “¿QUÉ ES LA HEURÍSTICA?”, abordándola de diferentes ángulos: las “Primeras aproximaciones” intentan varias definiciones el concepto, describiendo su contenido eminentemente pragmático; “La heurística en el presente” se refiere a la carta heurística y a la actual condición de la heurística como método de resolución de problemas; “El jardín de los senderos que se bifurcan”, invita por su parte a sobrevolar los abismos de su historia.

La segunda sección “HEURÍSTICA Y MÍMESIS”, actualiza la discusión que mantiene nuestra cultura desde siempre sobre el problema de la imitación en arte: es ella nociva a la creación? O es en cambio un componente indispensable del proceso creativo? A estas preguntas responden sucesivamente los puntos de esta sección. “La mimesis de Platón, una degradación de la realidad” adentra al lector en la idiosincrasia de la República. A pesar de combatir la imitación como perniciosa, Platón descubre un elemento fundamental de la práctica artística: a ese tópico se dedica el punto siguiente, intitulado “La inmersión mimética”. En “La mimesis de Aristóteles y su significación profunda” vemos al Estagirita reivindicar la imitación, contra su maestro, como un elemento intrínseco del aprendizaje. Aristóteles afirma que la mimesis en arte es una asimilación y consecuente elaboración sobre el modelo, no una copia.

Como Platón, Aristóteles describe también una inmersión mimética, pero del lado del receptor: es el punto que trato bajo el título “La catarsis”. Para que el público reaccione con sentimientos de compasión o de temor cuando ve representada la suerte trágica de los personajes de la tragedia, ha sido menester una identificación previa, una comunión entre los personajes y el público que ve representados en el escenario sus deseos, sus anhelos, sus pasiones inconfesables. Esta sección concluye en el punto “Valor heurístico de la Poética” que explica cómo Aristóteles inaugura la utilización de las ficciones en arte.

La tercera sección “HEURÍSTICA Y ESTÉTICA” intenta explicar por qué el primer tratado de estética moderna, tal como la concebimos actualmente – la *Aesthetica* de Alexander Baumgarten de 1750 – intitula su primer capítulo “Heurística”. Característica del quehacer artístico es el hecho de ser un conocimiento impreciso; el artista realiza vivenciando la ficción, sintiendo la presencia de su obra ya terminada. A explicar estos temas se dedica el punto “El arte, conocimiento confuso”. A continuación, “La práctica estética” presenta la búsqueda de la belleza como una pedagogía susceptible de ser perfeccionada día a día; es en el uso, en la práctica que es posible definir el conocimiento de la belleza. “Figmenta heterocosmica” cierra la sección explicando que Baumgarten concibe al artista como creador de mundos diferentes de la realidad. Las

ficciones heterocósmicas tienen valor de convicción para el creador y para un público que, en definitiva, él mismo crea.

La cuarta y última sección del artículo, “FICCIONES”, se refiere primeramente a las ficciones filosóficas y científicas bajo el título “Ficciones atribuidas al objeto” para abordar luego las ficciones propias al arte: son las que llamo “Ficciones transicionales”.

La teoría del objeto transicional de Donald Winnicott es convocada aquí, para conferir un sedimento epistemológico al terreno ficcional artístico. Esta teoría nos ayudará a comprender la manera como los mundos ficcionales se superponen a la realidad. Así descubriremos que las primeras tienen su origen psicológico en el proceso de identificación que los creadores experimentan a partir de la creación de sus obras. Una mirada más cercana a la identificación que experimentan los creadores con sus trabajos nos revelará que se trata de un proceso complejo, no discursivo, donde ellos alternativamente aceptan y rechazan su propia imagen reflejada en la obra. Este conflicto será explicado a través de la teoría del conflicto creador de Antón Ehrenzweig. El punto siguiente, “Hacia una estética de obras”, parte de la teoría de Ehrenzweig como una epistemología para explicar los fundamentos de la estética occidental. Las estéticas de Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger et Adorno son analizadas aquí, demostrando la pertinencia de la dicotomía categórica propia de la teoría de Ehrenzweig como criterio de elucidación.

“La estética de dispositivos” describe las consecuencias derivadas de la música experimental tal como la entiende John Cage. Rechazando la idea de creación como proceso de selección gradual por el que se elabora un lenguaje propio, Cage sienta las bases de un arte a-teleológico por la primera vez en occidente. En “La heurística de Cage” trato de explicar esta idiosincrasia particular de la creación, donde el compositor interrumpe sistemáticamente toda tentativa de identificación personal con los materiales. Al impedir toda proyección sobre el dispositivo, el arte experimental de Cage permite que los mismos artistas sean sorprendidos por los resultados emergentes, dado que resultan imprevisibles para todo el mundo por igual. Pero la identificación artística persiste todavía en la elección de las circunstancias y las condiciones mínimas de los dispositivos, es decir que hay una intención mínima aunque ineludible en la elaboración del cuadro donde los eventos se organizarán espontáneamente.

En el último punto intitulado “Determinación/Indeterminación: un paradigma del arte de nuestro tiempo”, afirmo que la dialógica entre la obra y el dispositivo viene siendo uno de los grandes desafíos, sino el mayor, al que se enfrenta el arte contemporáneo en general. Al interior de este conflicto no resuelto en síntesis los creadores actuales deben encontrar su camino, debiendo crear nuevas alternativas donde la identificación creativa y la espontaneidad se entrecrucen. La educación artística está también obligada a posicionarse al interior de esta dialógica, para preparar estudiantes creadores que puedan amar, disfrutar y por ende asimilar y comprender la diversidad de formas artísticas de su época.

1 ¿Qué es la Heurística?

1.1 Primeras aproximaciones

La palabra heurística proviene del griego y tiene la misma raíz etimológica que Eureka, que significa “lo he encontrado”. La Heurística es la disciplina que prepara a la invención y al descubrimiento, y que acepta todos los argumentos que puedan conducir a realizar los proyectos propuestos. Un principio es heurístico cuando es considerado no por la verdad que él enuncia sino por el hecho de contribuir total o parcialmente a una realización específica. Dicho en otras palabras : si los diversos componentes que sirven de punto de partida a un proyecto se legitiman en todo o en parte a posteriori, por el simple hecho mismo de la realización del susodicho proyecto, y no a priori, a través de la verificación experimental independiente de la realización, el método utilizado es heurístico.

Es irrelevante entonces si los componentes de una realización heurística son principios demostrados, hipótesis o ficciones. Recordemos que las hipótesis guardan siempre una pretensión de verificación posible aunque no necesariamente actual.

Las ficciones en cambio son un producto de la imaginación que no puede ser verificado, elaboradas muchas veces para explicar una estado de cosas observable cuando ninguna otra explicación existe hasta el momento.

Para completar nuestra aproximación al concepto, definimos un proyecto heurístico como aquél que pone en relación el fin teleológico que constituye su ideal de realización (ficción) con los efectos que se desprenden como una necesidad para dicha realización (verdades demostrables). Los límites entre ficción y verdad han sido caracterizados en la siguiente metáfora:

“Hemos recorrido ahora el territorio del entendimiento puro y observado atentamente cada una de sus partes; además, hemos medido el terreno y fijado el puesto que en él corresponde a cada cosa. Mas ese territorio es una isla encerrada por la naturaleza misma en líneas invariables. Es el País de la Verdad (nombre encantador), rodeado de vasto y tempestuoso mar, genuina morada de la ilusión, donde bancos de niebla y hielos que pronto se derretirán, fingen nuevas tierras que incesantemente engañan con vanas esperanzas al marino ansioso de descubrimientos, encadenándolo a locas empresas que nunca puede abandonar ni llevar a buen término.”(Kant, 2006, p. 379)

1.2 La heurística en el presente

El término “heurístico/a” se aplica como sustantivo o como adjetivo para comprender el sentido de algunos conceptos conectados a la práctica y a la realización en una pluralidad de ciencias y disciplinas como las ciencias económicas, el derecho, la historia, la química, las matemáticas, la informática:

“Ese término de metodología científica califica todos los utensilios intelectuales, todos los procedimientos y más generalmente todas las gestiones que llevan al descubrimiento – es la raíz griega de la palabra – o la invención en las ciencias. Se ha designado así, de manera más global, una de las dos dimensiones epistemológicas fundamentales de la actividad científica, aquella que intenta reflexionar sobre lo que Bacon llamaba “la aumentación de las ciencias”. A través de esta definición más extensa, la heurística constituye una verdadera teoría de la elaboración de la ciencia. Convendrá entonces distinguir una calificación metodológica que designa las técnicas del descubrimiento, y que podríamos nombrar una heurística general como parte de la epistemología que tiene

a su cargo describir y reflexionar sobre las condiciones generales del progreso en la actividad científica – oponiéndose, y completando, la parte que se interesa a las condiciones de justificación y de legitimación de los conocimientos.

Pero la heurística hace alusión a [...] la técnica o el arte de inventar. Es reenviando a las fuentes mismas de la reflexión metodológica sobre el conocimiento que podemos discernir la aparición de las primeras consideraciones heurísticas”.¹

Hoy en día la heurística se presenta como un método de resolución de problemas allí donde el encadenamiento causal de premisas o la conducción ordenada y sistemática de la argumentación que lleva de conocido a desconocido no son eficaces:

“La constitución de la inteligencia artificial va a aportar a la noción de heurística una fortuna sin precedentes. Con Herbert y Simon (1972), la heurística entra dentro de la teoría de los General Problem Solvers. En el campo de la inteligencia artificial, podemos hoy en día definir las heurísticas junto a Jean Petitot (1972) como las “reglas no sistemáticas que nos permiten arreglarnos en situaciones donde la sistemática no es operativa”.²

A partir de los años 70 y como consecuencia de las investigaciones de Tony Buzan sobre el cerebro humano (Buzan, 1995), se torna popular el llamado esquema heurístico o la carta heurística para la resolución de problemas. Una carta heurística es un diagrama que establece los vínculos semánticos entre diferentes ideas, proponiendo así diversas relaciones posibles entre ellas. Se trata de un esquema global donde la simbólica, que representa los elementos conocidos del problema, permanece visible durante todo el período de elaboración, teniendo siempre presente el contenido asociativo entre los elementos, independientemente de toda jerarquía o causalidad entre ellos. En base a esta esquematización libre ha sido posible concebir varios programas susceptibles de elaborar cartas heurísticas en diversos campos de aplicación (MindManager, Freemind), así que preparar motores de investigación a partir de interfaces visuales (Kartoo).

¹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de « Ce terme de méthodologie scientifique qualifie tous les outils intellectuels, tous les procédés et plus généralement toutes les démarches favorisant la découverte — c’est la racine grecque du mot — ou l’invention dans les sciences. On a pu également désigner par là, d’une manière plus globale, l’une des deux dimensions épistémologiques fondamentales de l’activité scientifique, celle qui tente de réfléchir les conditions de ce que Bacon appelait « l’augmentation des Sciences ». Au travers de cette définition plus large, l’heuristique constitue une véritable théorie de l’élaboration de la science. Il conviendra donc de distinguer une qualification méthodologique qui désigne les techniques de découverte, et ce que l’on pourrait nommer une heuristique générale comme partie de l’épistémologie ayant en charge de décrire et de réfléchir les conditions générales du progrès dans l’activité scientifique — s’opposant, tout en la complétant, à cette partie qui s’intéresse aux conditions de justification et de légitimation des connaissances. Mais l’heuristique fait allusion aussi à [...] la technique ou l’art d’inventer. C’est en se reportant aux sources mêmes de la réflexion méthodologique sur la connaissance que l’on peut discerner l’apparition des premières considérations heuristiques. » (EncyclopediaUniversalis: “heuristique”, consulta 10/04/2013)

² Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La constitution de “l’intelligence artificielle ” va apporter à la notion d’heuristique une fortune sans précédent. Avec Herbert et Simon (1972), l’heuristique entre dans la théorie des General ProblemSolvers. Dans le domaine de l’IA, nous pouvons aujourd’hui définir les heuristiques avec Jean Petitot (1992) comme des ‘règles non systématiques qui permettent de se débrouiller dans des situations où la systématisation n’est pas performante’.” (Leter, 1998)

1.3 Orígenes: el jardín de los senderos que se bifurcan³

“La heurística es una vieja disciplina. Más anciana que la estética, más anciana que la filosofía del arte en el sentido restringido del término, más anciana que la mayor parte de las metodologías elaboradas por las artes en los tiempos modernos. Ella adopta los nombres de *Ars inveniendi*, *Heuresis*, *Ereunética*, *Zetética* y también *Análisis* [...]. Podemos seguir sus trazas partiendo del proyecto de Leibniz de elaborar un arte combinatorio” (1666) pasando por la definición de Kant de “conceptos heurísticos” hasta la descripción de Hans Vaihinger de las “ficciones heurísticas” o la formulación de Imre Lakatos de los principios heurísticos de un programa de investigaciones.”⁴

Desde el punto de vista histórico, la heurística abre un abismo de profundidades abismales. Poderlo recorrer in extenso excede los propósitos de este artículo; pero al menos podemos mencionar algunas de sus etapas.

La heuresis griega y el *ars inveniendi* latino eran en principio elementos componentes de la Retórica, cuya historia comienza mucho antes de Aristóteles y llega a nosotros a través de múltiples transformaciones operadas durante las edades media y moderna. Los dos términos significaban lo mismo: la manera óptima de arreglar argumentos predefinidos (llamados *Topoi* en griego y *Loci* en latín) que el orador guardaba en su memoria, reactualizándolos durante la controversia de manera convincente y plausible. Nótese que estos argumentos no tenían necesidad de ser verdaderos, dado que podían basarse simplemente en el juicio de los más ancianos y doctos. Importante es que fueran convincentes, para ayudar a imponerse en la discusión. Se encontraban “depositados” en la memoria de los oradores, ideada como un palacio virtual donde los corredores, salones, balcones, habitaciones, pasadizos, etc. servían de “lugar de depósito” a los argumentos. El sistema mnemotécnico era muy simple: “transitar” por estos lugares ideados significaba recoger los argumentos. Así que un ejercicio de los oradores consistía en “construir” la memoria de manera conveniente. El *ars inveniendi* dependía directamente del *ars memoriandi*, o arte de la memoria, cuya historia comienza con la figura legendaria del poeta Simónides de Ceos⁵ y se extiende a través la Antigüedad griega y latina, el Medio Evo y el Renacimiento, dando lugar a un número impresionante de tratados mnemotécnicos. Cada época, y en cada época cada teórico tenía su manera particular de “construir” la memoria para depositar en ella los susodichos argumentos. Como lo demuestra la investigación de Frances Amelia Yates (1987), la Retórica no puede ser comprendida en toda su magnitud sin tener en cuenta los diferentes sistemas ficcionales de organización de la memoria. Mismo el nombre genérico dado a de los argumentos, “lugar”, hacía probablemente alusión lugar imaginario de la memoria donde eran depositados.

³ Así se llama el libro de Jorge Luis Borges (1941), que incluye su cuento homónimo en *Ficciones* (Borges, 1998, p. 100–118).

⁴ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Die Heuristik ist eine alte Disziplin. Älter als die Ästhetik, älter als eine Philosophie der Kunst im engeren Sinne, älter auch als die meisten Methodologien, die die Künste seit der Neuzeit herausgebildet haben. Sie erscheint unter Begriffen wie *arsinveniendi*, *Heuretik*, *Ereunetik*, *Zetetik* oder auch *Analysis*; von Leibniz’ Versuch einer *Arte combinatoria* (1666), über Kants Unterscheidung “heuristischer Begriffe“, zu Hans Vaihingers Beschreibung “heuristischer Fiktionen” oder Imre Lakatos’ Formulierung der heuristischen Prinzipien eines Forschungsprogramms.” (Schulze, 2013)

⁵ Presocrático nacido probablemente en 556 y muerto en 468 A.C., contemporáneo de Pitágoras. Es citado en varios documentos como “el inventor de los sistemas de ayuda-memoria”.

El concepto de *ars inveniendi* aquí presentado era perfectamente conforme a la Retórica de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y muchos otros grandes especialistas de la Antigüedad. Durante la Edad Media aparece una Retórica de corte neoplatónico, que fue puesta al servicio de la conversión de los infieles a la fe cristiana, en la cual la búsqueda de la Verdad desplaza totalmente la simple plausibilidad de los argumentos. Esto es observable como constante en las obras de Raymond Llull⁶, *Ars compendiosa inveniendi veritatem*, *Ars demonstrativa*, *Ars inventiva veritatis*, *Ars generalis ultima* y *Ars brevis*, escritas entre 1274 y 1308. El método de Llull no consiste en argüir sobre la base de argumentos memorizados, sino que se realiza sobre la base de sorteos sucesivos de figuras y de alfabetos, que se combinan dando diversos sentidos a un repertorio escrito de aserciones. Las combinaciones no son tan libres como sería de suponer; muchas están prohibidas, y las que valen concluyen todas en la existencia de un Dios cristiano. La novedad está dada porque ellas se presentan como independientes del orador, que juega el rol de un instrumento de la Verdad. De esta manera, Llull sienta las bases de los dispositivos combinatorios que van a impulsar las investigaciones ocultistas del Renacimiento, con los numerosos tratados de Giordano Bruno (*Umbris idearum*, *Circe*, *Figuratio*, *los Sellos*), Tomasso Campanella (*La Città del Sole*) y muchos otros. Llull y ellos influenciarán el pensamiento del joven Leibniz quien, en su *Arte combinatoria* de 1666, propone la construcción de un dispositivo que debe ser considerado el ancestro de nuestra máquina de calcular.

Como acabamos de ver, la noción de *ars inveniendi* responde históricamente a dos búsquedas diferentes e irreductibles: una se impone por la convicción, y la otra, por la manifestación de la Verdad. Verdadero contra verosímil: toda la discusión entre Platón y Aristóteles se encuentra resumida en la oposición entre estos dos términos.

Además, la controversia repercute en un dominio que nos es más familiar: el valor que los dos filósofos van a otorgar a la producción artística de su época. Es la discusión sobre la *mímesis*, cuna del arte occidental.

2 Heurística y Mímesis

La teoría de la *mímesis* aparece unos cuatro siglos antes de Cristo, como resultado de una revolución artística sin precedentes. Como consecuencia indirecta de la hegemonía de Atenas y su triunfo contra los persas en las guerras médicas, los poetas, dramaturgos, pintores y escultores iniciaron una mutación sin parangón en la historia del arte. En el transcurso de un siglo – conocido como el siglo de oro de Pericles – realizaron el pasaje de un arte arcaico, esquemático, en el que el modelo representado no era el hombre y sus circunstancias sino el mito – como lo podemos constatar con las estatuas egipcias antiguas – a un arte humano, susceptible de conmover al público, donde lo que se estaba representando eran las emociones producidas por una situación particular.

Como todo concepto nuevo, esta transformación del arte esquemático en realista va a encontrar profundas resistencias en ser aceptado. La confrontación entre los artistas que

⁶ Sobre este tema resulta interesante consultar el artículo “Qui est Raymond Llull?”, Centre de documentació Ramon Llull (2013).

preconizaban este arte “real”, y los filósofos que buscaban establecer las bases de una eterna Verdad, era inevitable.

2.1.1 La mimesis de Platón, una degradación de la realidad

Nacido en 428 A.C. un año antes de la muerte de Pericles, Platón critica en La República lo que él considera las artes del simulacro. Homero se ve fuertemente atacado:

- “Sócrates (a Adimanto) – Y dime: ¿conoces bien el principio de la Ilíada, en donde el poeta relata que Crises ruega a Agamenón que le devuelva a su hija, y que él se enfurece, y el sacerdote, después de no conseguirlo, invocó al dios contra los aqueos? –
- Adimanto – Lo conozco.–
- Sócrates – Sabes, pues, que en estos versos y pedía con insistencia a todos los aqueos, y especialmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, el poeta habla en su nombre y no intenta cambiar nuestra atención de que es otro el que habla; y después de eso, como si fuera el mismo Crises, habla e intenta con el mayor esfuerzo posible que nos parezca a nosotros que no es Homero el que habla, sino el viejo sacerdote [de Apolo]. Y casi toda la narración de los demás acontecimientos de Ilión, de Itaca y de toda la Odisea los compone de ese modo.”(Platón, La República, Libro III, VI, p. 54)

Según Platón, el artista produciría a través de su simulacro un ardid, llevando a confundir la ficción con la realidad y dando lugar a reacciones emocionales desplazadas del público. Así los pintores inducirían a que la gente confundiera los pájaros pintados con los verdaderos pájaros; los poetas y dramaturgos, llevarían a que las situaciones ficticias que describen fueran consideradas reales, etc.

2.1 La inmersión mimética

Intentando condenar la mimesis como un peligroso atentado contra la Verdad, Platón descubre los mecanismos de la inmersión mimética⁷, que es nada menos que el pasaje por el cual el artista y el público se incorporan a la trama. Para comprender esto último detengámonos en la citación anterior de La República: en un primer momento Homero habla en nombre de Crises, relatando cómo éste se prosterna en frente de Agamenón para pedir que le devuelva su hija. Se produce un segundo momento de gran emoción, generado por la humillación del viejo sacerdote y por la negativa altanera del Atrida. Esta es la causa de la invocación a los dioses por Crises y de la maldición de los aqueos. Y es a partir de este momento que Homero comienza a hablar en primera persona tomando el lugar de Crises, dado que la emoción le impide toda mediación con los acontecimientos.

⁷ Utilizo la terminología de Jean-Marie Schaeffer (1999).

Generalizando lo dicho, la inmersión mimética presenta un momento donde todavía guardamos distancia entre el modelo y su representación. Nos encontramos en el terreno de la metáfora: nuestro yo y el sujeto de la representación se encuentran perfectamente separados el uno del otro. Pero una fuerte emoción nos hace perder esta objetividad, actuando como vector de inmersión en la ficción. La distancia metafórica se ve abolida: le “a como si fuera b” se transforma en “a = b”. Esto es lo que Platón temía: la confusión entre la realidad y la ficción, dado que esta última moviliza sentimientos perceptibles y reales. Como las imágenes reflejadas en un espejo, la Mímesis produciría un universo de simulacros y de reflejos ilusorios de la realidad, incompatible con los ideales pedagógicos de la Verdad.

Pero Platón se equivoca cuando cree que Homero es un simulador: él no suplanta a Crises, él es su propio personaje. Antes que el lector, Homero es el primero a experimentar el efecto de inmersión mimética, apresado por la emoción de su propio discurso. Esa unidad con su personaje que Homero resiente, antes que todos, es el detonador de los sentimientos que el público va a experimentar más tarde. He aquí algo esencial de la actividad artística: poder escurrirse insensiblemente desde una metáfora hacia una personificación, desde un sentido voluntariamente figurado hacia una apropiación involuntaria de la situación. La forma de las tragedias griegas clásicas nos provee de un buen ejemplo de esos dos momentos, que podemos caracterizar como la representación y la personificación de la obra. El primer momento estaría dado por el discurso del coro, a través del cual el público es puesto al corriente de la trama de la tragedia, mientras que el segundo momento existiría en la identificación de los actores y del público con los personajes y las situaciones.

La inmersión mimética indica la aparición de un nuevo paradigma estético en las artes, caracterizado por la emoción suscitada en el público gracias a la “humanización” de los rasgos y de los caracteres:

“Es difícil de descubrir espectáculo más apasionante que el magnífico despertar de la escultura y de la pintura griegas, entre el siglo VI A.C. y el tiempo de la juventud de Platón, hacia el siglo V antes de nuestra era [...].

Vemos como las estatuas de actitudes rígidas y fijas, que llamamos Apolos o Kuroi, comienzan a mover una pierna, luego a plegar el brazo; como sus sonrisas de máscara fija suavizan su expresión, y como, en la época de las guerras médicas, la simetría de líneas de sus actitudes tensas se relaja de pronto por una ligera inflexión de curvas, como si la vida misma penetrara en esos cuerpos de mármol. [...] El proceso en su conjunto parece tan perfectamente lógico e inevitable que nos invita a alinear cronológicamente las diversas siluetas, resaltandolas etapas sucesivas de un progreso continuo hacia la figuración de la vida”.⁸

⁸ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Il est difficile de découvrir un spectacle plus passionnant que celui du magnifique éveil de la sculpture et de la peinture grecques, entre le VI^e siècle et le temps de la jeunesse de Platon, vers le Ve siècle avant notre ère. [...]”

On nous montre alors comment les statues aux attitudes raides et figées, que nous appelons des Apollons ou des kuroi, commencent à mouvoir une jambe, puis à plier les bras, comment leur sourire de masque figé s’adoucit, et comment, à l’époque des guerres médicales, la symétrie de lignes de leurs attitudes tendues se relâche soudain par une légère inflexion des courbes, si bien que la vie même semble pénétrer ces corps de marbre. [...] Le processus dans son ensemble paraît si parfaitement logique et inévitable qu’il semble fort

Platón, testimonio del nacimiento del arte clásico griego, no comprende lo que ocurre con esta expresión fuertemente enraizada en la mimesis. Su famosa comparación entre el trabajo de los pintores y los reflejos de un espejo muestra un desconocimiento fundamental de la actividad artística. El espejo donde el pintor refleja al mundo no es otro que su propio ser; la imitación es en realidad asimilación y transformación del modelo.

Es Aristóteles quien pone en evidencia, por primera vez, esta complejidad polisémica de la mimesis.

2.2 La mimesis de Aristóteles y su significación profunda

Para poder comprender el alcance de la noción de mimesis en Aristóteles hemos de intentar primero una aproximación a su concepción del arte. En la *Ética a Nicómaco* el Estagirita define el arte (techné) como una práctica eminentemente contingente:

“[...] todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar vida a algo que puede existir como no existir; y cuyo principio (sentido) está en la persona que lo hace y no en la cosa hecha. Porque en materia de arte no hay objetos que tengan una existencia necesaria ni que sean el resultado de las fuerzas de la naturaleza llevando en ellos mismos el principio de su existencia”⁹

Aquí queda afirmada la condición heurística del quehacer artístico; todo lo que la obra afirma o niega no puede ser tomado a la letra, dado que ella reenvía a la expresión subjetiva de quien la ha creado.

“El estagirita otorga al artista la tarea de fundar un orden ontológico diferente, en el que conserva la teleología presente en la naturaleza como un modo de obrar, pero la mimesis deja de copiar servilmente los objetos para abocarse a la creación de nuevas entidades” (Castillo Merlo, 2008: 91)

Por estas razones Aristóteles, lejos de criticar a Homero, reivindica su figura:

“Entre todos, Homero merece ser alabado, así por otras muchas cosas, como principalmente porque sólo él sabe lo que corresponde a su oficio; pues el poeta debe hablar lo menos que pueda en persona propia, no siendo en eso imitador.” (Aristóteles, *Poética*, capítulo VI, 5)

El poeta no reseña los sucesos acontecidos; éste es el rol del historiador, no del artista.

“Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente;

simple de disposer les différentes silhouettes de façon à faire ressortir les étapes successives d'un progrès continu vers la figuration de la vie.” (Gombrich 1971:99)

⁹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “[...] tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être”. (Aristoteles, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, Livre VI, VI, (1140b)).

porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquí cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen.” (Aristóteles, *Poética*, op.cit., capítulo III, 7)

Aristóteles estaba convencido que la mimesis iba mucho más allá de la simple simulación: se trataría de una apropiación par asimilación espontánea de personajes y comportamientos. Esa apropiación genera una pluralidad de sentidos del término mimesis, que varían según el arte y la forma:

“En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera. Porque así como varios imitan muchas cosas copiándolas con colores y figuras, unos por arte, otros por uso y otros por genio; así ni más ni menos en las dichas artes, todas hacen su imitación con número, dicción y armonía, pero de estos instrumentos usan con variedad; v. g., de armonía y número solamente la música flautica y citarística, y otras semejantes, cual es la de las zampoñas. Con sólo el número sin armonía es la imitación de los bailarines; que también éstos con compases figurados remedan las costumbres, las pasiones y los hechos.” (Aristóteles, *Poética*, op.cit., capítulo I, 1)

Del discurso de Aristóteles se desprende que es imposible reproducir meramente un modelo sin interpretarlo dándole un toque personal. Es decir que en la pretendida imitación hay creación, producida por la interacción entre lo que percibimos y lo que representamos, a través de los medios materiales a nuestra disposición. Por eso tal vez es que el término mimesis alude en su etimología no solamente a la acción de imitar, sino también al resultado de la imitación, lo que implica una mezcla compleja entre imitación y representación.

2.2.1 La catarsis

Así como Platón hace discurrir a Sócrates en *La República* sobre la inmersión mimética del artista temiendo la consecuente inmersión mimética del público, Aristóteles se refiere a esta última llamándola katharsis, la purificación de los sentimientos del público a través de la compasión (eleos) y del miedo (phobos) que le produce el destino trágico de los personajes de la tragedia.

“La tragedia es la representación (mimesis) de una acción noble, llevada a cabo hasta el final, de una magnitud considerable, [...]; la representación se realiza a través de los personajes del drama y sin recurso a la narración; y representando la pena y el temor, ella realiza una catarsis de estas emociones”¹⁰

¹⁰ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La tragédie est la représentation (mimesis) d’une action noble, menée jusqu’à son terme, et ayant une certaine étendue, [...]; la représentation est mise en œuvre par les personnages et n’a pas recours à la narration; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une katharsis de ce genre d’émotions”. Aristote, 1980: 53)

En virtud de su identificación con los personajes y las situaciones, el público experimenta la vivencia del drama. A la desmesura, al orgullo, al hybris de estos personajes, sigue el castigo merecido (nemesís), la “retribución” que le infligen de los dioses. Y es aquí donde el público experimenta compasión por el destino trágico que corren sus héroes, y al mismo tiempo temor, dado que aquello que les pasa también podría pasarle a él.

Es entonces que a un momento de inmersión mimética sigue un momento de separación, de toma de conciencia, por el cual el espectador se distancia de sus propias pasiones y adquiere un grado mayor de sabiduría.

2.2.2 Valor heurístico de la Poética

La Poética de Aristóteles nos lleva a considerar la mimesis como un procedimiento heurístico dando albergue a la ficción plausible. Por eso en arte

“Hay que preferir lo que es imposible pero verosímil, a lo que es posible, pero que no afirma la convicción.”¹¹

Como en la controversia, en el arte la plausibilidad es más importante que la verdad de los hechos enunciados. Por eso es que la Retórica y la Poética encuentran en Aristóteles una raíz heurística común¹². Que el acento no sea puesto sobre la representación de lo que es sino sobre la representación de lo que podría ser, equivale a sacar definitivamente la obra del terreno de lo objetivo para situarla del lado de quien la realiza, con toda su carga de subjetividad imposible a soslayar, su experiencia, sus apetitos y pulsiones. Con Aristóteles, el valor del modelo de referencia es problematizado, aún cuando guarde su rol de fuente de inspiración. A partir del Estagirita, el valor de una obra no será determinado por la simple semejanza.

Dando así carta de ciudadanía a las ficciones en la creación artística, Aristóteles afirma el arte como una heurística de la realización.

3 Heurística y Estética

El término heurística intitula el primer capítulo de la *Esthetica* de Alexander Baumgarten de 1750. Baumgarten quería así indicar que la estética no representa una especulación o una reflexión sino una práctica, un uso cotidiano. Tal como la entendían los filósofos anteriores a Baumgarten desde la antigüedad clásica griega, la estética consistía en el modo de funcionamiento de la percepción y de los sentidos. Baumgarten cambia el significado del término. El entiende por estética la ciencia del gusto, que debe ser educado, refinado y optimizado para permitir el descubrimiento de la belleza. De acuerdo con su concepción, la estética no es una mera observación de los hechos, sino que consiste en una propuesta para la acción. El conocimiento que se produce en el acto de descubrir la belleza no es definible o inteligible como puede ser un conocimiento matemático o científico: por eso es que Baumgarten define la estética como la ciencia

¹¹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable, à ce qui est possible, mais n’entraîne pas la conviction.” (Aristóteles, 1990: 126)

¹² Esta es la hipótesis de Rafika Ben Mrad en su libro *La Mimesis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d’Aristote* (Ben Mrad 2004)

del conocimiento sensible. Como sus ilustres predecesores Wolf y Leibniz, Baumgarten postula la estética como un gnosis inteligible confuso, análogo al racional. Pero él se demarca de sus predecesores en que aquéllos veían solamente una diferencia de grado entre inteligible y sensible (de más a menos preciso), mientras que Baumgarten afirma una diferencia de cualidad entre los dos, abriendo nuevos caminos para la naciente estética moderna.¹³

3.1 El arte, conocimiento confuso

El conocimiento sensible es impreciso por naturaleza, y debe serlo así porque los principios que lo conciernen involucran operaciones sintéticas y subjetivas que evolucionan el tiempo, tales como la intuición, la sensibilidad o el gusto, cuya precisión va siendo construida con la práctica. En relación a esta idea de Baumgarten, podemos afirmar que lo que los artistas conocen al principio de sus piezas *in statu nascendi* es en realidad un conjunto vago y confuso de imágenes, ideas y gestos, que no tienen un contorno definido pero que funcionan perfectamente como punto de partida. Ellos intuyen de manera global el resultado de lo que están construyendo, pero no pueden ser de ninguna manera específicos con respecto a los detalles. En lugar de focalizarse en cada estado particular de su obra, los artistas trabajan teniendo en cuenta lo que será más tarde la estructura global de la pieza. Parafraseando a Wittgenstein: su óptica debe ser globalmente comprensiva mismo cuando se muestra confusa para describir cada detalle. Por esa razón, para realizar el concepto mismo de la obra se necesita su proceso de gestación. Cada elemento específico, cada imagen, cada gesto será precisado a través de la interpretación por medio de repeticiones sucesivas de lo que conceptualmente resulta ser el mismo pasaje. Así la vivencia de cada interpretación aporta cada vez más precisión a la acción. El arte en general es de naturaleza esencialmente heurística: las proposiciones de las cuales el proyecto se nutre son justificadas pragmáticamente por el hecho mismo de la concretización y de la realización acabada. El concepto particular de aquello que la obra es, no existe antes sino después que dicha obra se termina. Esta es la diferencia entre el arte y la artesanía: mientras los artistas tienen al comienzo una intuición global, una idea vaga y somera de lo que va a resultar de su trabajo, los artesanos parten de planos, representaciones y recetas que los llevan a concebir lo que ya conocen de antemano en detalle –lo que ocurre en ebanistería con la construcción de un mueble, o en artes culinarias, con la realización de un plato determinado–. El artista parte de un proyecto en vías de formación, y este proyecto evoluciona a medida que el tiempo transcurre. Aquello que el artista se representa como su obra terminada es una ficción teleológica, por más que esta representación sea para él tan extremadamente vívida como para sentir que es real. Baumgarten afirma que el artista es un creador de mundos que van más allá de la realidad, y que él llama heterocósmicos.

3.2 La práctica estética

Lejos de ser una especulación sobre lo bello, la estética de Baumgarten es un aprendizaje de la belleza que se trasunta en una práctica cotidiana, para lograr profundizar la sensibilidad innata de la belleza. Así como ella es susceptible de perfeccionarse, el abandono de esta “higiene estética cotidiana” produciría como efecto

¹³ Esta diferencia radical, que en última instancia señala el linde entre lo artístico y lo científico o filosófico, aparece ya en un texto anterior de Baumgarten, las *Meditaciones filosóficas* de 1735.

la disminución de la sensibilidad. El objetivo que persigue esta pedagogía es la felicidad del esteta practicante, producida no por la demostración de sus intuiciones sino por el hecho de haber descubierto un mundo que no existía anteriormente y que nadie antes que él había imaginado.

Es en este contexto de práctica, de uso cotidiano, que debe entenderse la heurística propia de la estética; un arte de inventar que no se basa ni en la lógica ni en la combinatoria sino en la sensibilidad y en la imaginación.

3.3 Figmenta heterocósmica (ficciones heterocósmicas)

El conocimiento estético determina un mundo diferente del mundo real, con sus propias reglas independientes de funcionamiento. El artista adopta el rol de un demiurgo; crea mundos que él solamente puede visionar, intuir y representarse, mismo si lo hace confusamente. Ellos deben ser coherentes, es decir libres de contradicciones. Al interior de estos mundos, la verdad estética no es el resultado de una demostración comprobable, basta con que sea solamente verosímil; la lógica estética por su parte, no es necesaria sino solamente plausible.

“El heterocosmismo substituye la ficción a la realidad; su conocimiento es estético y no lógico, por donde comprendemos que nos es dado acceder a la sensación del irreal posible, liberando esta facultad de su limitación empírica que la sujeta al mundo real. El arte del poeta consiste en hacernos sensiblemente presente un mundo de ficciones que no existe en ninguna parte, haciendo así sensible lo virtual y visible lo invisible”¹⁴.

Inventando un mundo, el artista inventa también a su público, cuyo nacimiento va implícito en el descubrimiento de nuevos horizontes estéticos. Así podemos afirmar que el artista es él pero también es los otros, a quienes conlleva en el acto de creación mismo que realiza.

4 Ficciones

Para comprender el alcance del ámbito ficcional intentaré definir primero lo que las ficciones son, para después intentar deslindar el terreno de las ficciones aplicadas en la filosofía y en las ciencias de aquélla que conciernen los juegos, la estética y la práctica artística.

Sin entrar en el espinoso tema del estatuto gramatical y/o ontológico de las ficciones – que ha producido una gran discusión en el ámbito de la lógica desde hace ya algunos años y que responde al hecho de saber si el enunciado las postula, o si el enunciado simplemente las actualiza–, afirmo que ficción es una creación de la imaginación que no puede ser verificada experimentalmente. Cuando estas ficciones se atribuyen al objeto, su terreno de aplicación es la filosofía o la ciencia. Cuando las ficciones reenvían al sujeto que las experimenta, estamos hablando de ficciones lúdicas, estéticas o artísticas.

¹⁴ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’hétérocosmisme substitue la fiction à la réalité ; sa connaissance n’en reste pas moins esthétique et non logique, par où l’on comprend qu’il nous est possible de parvenir à la sensation (qui n’est pas l’intelligence claire et distincte) de l’irréel possible, affranchissant ainsi cette faculté de sa limitation empirique au seul monde réel. L’art du poète consiste donc à nous rendre sensiblement présent un monde de fiction qui n’existe nulle part, à rendre sensible le virtuel et visible l’invisible.” (Darriulat 2007)

4.1 Ficciones atribuidas al objeto

En filosofía, las ficciones que se atribuyen al objeto originan el principio teleológico de finalidad, que nos permite atribuir una inteligencia superior, un orden y un propósito a una serie coordinada de manifestaciones naturales simultáneas o sucesivas (por ejemplo, todo los procesos orgánicos que se ponen de manifiesto en la fotosíntesis de las plantas, que parecerían responder a una finalidad general). En general, las ficciones acompañan y regulan el conocimiento desde su sede, la razón:

“Los conceptos de la razón son, como hemos dicho, simples Ideas que no tienen asidero en ninguna experiencia, pero que no por eso son cosas inventadas que al mismo tiempo serían admitidas como posibles. Son pensadas en forma problemática (como ficciones heurísticas) para fundar los principios reguladores del uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia.”¹⁵

En ciencias, las ficciones explican un comportamiento observable de los fenómenos.

Estas ficciones ad hoc funcionan como hipótesis hasta que aparece una explicación más ajustada de los fenómenos observables. El trabajo de Hans Vaihinger está dedicado a elucidar este segundo tipo de ficciones, que se encuentran enraizadas en todo tipo de proyectos científicos. Vaihinger es el padre del Ficcionalismo, disciplina filosófica que afirma el pensamiento como un producto orgánico necesario al conocimiento.

“Cuando un grano de arena se introduce en su caparazón, la melagrina margaritifera lo recubre de una capa de nácar que ella produce, transformando el grano insignificante en una maravillosa perla. La psiquis funciona de manera similar – siguiendo un proceso mucho más sutil – : cuando ella se ve estimulada, emplea su función lógica para transformar el material sensorial absorbido en perlas brillantes del pensamiento [...].”¹⁶

De las ficciones ad hoc tenemos dos ejemplos históricos célebres: el flogisto y el éter lumínico.

El flogisto fue introducido por J.J. Becher en su libro *Educación Física* de 1667, por el cual todos los objetos contendrían una sustancia inodora, incolora e imponderable que se separaría del objeto durante la combustión. Esta sustancia sería la causa del herrumbre de los metales. Con el descubrimiento del oxígeno por Lavoisier en el siglo XVIII, esta hipótesis quedó en el olvido.

¹⁵ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Die Vernunftbegriffe sind, wie gesagt, bloße Ideen, und haben freilich keinen Gegenstand in irgendeiner Erfahrung, aber bezeichnen darum doch nicht gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände. Sie sind problematisch gedacht, um, in Beziehung auf sie (als heuristische Fiktionen), regulative Prinzipien des systematischen Verstandsgebrauchs im Felde der Erfahrung zu gründen.” (Kant, 1956: 703)

¹⁶ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Wie die Meleagrinamargaritifera, wenn unter ihren glänzenden Mantel ein Sandkörnchen gerät, dieses mit der aus ihr selbst produzierten Perlmuttermasse überzieht, um das unscheinbare Korn in eine blendende Perle zu verwandeln, so –nur noch viel feiner– arbeitet die Psyche vermittelst ihrer logischen Funktion, wenn sie gereizt wird, das eingedrungene Empfindungsmaterial zu blitzenden Gedankenperlen um, zu Gebilden[...].” (Vaihinger, 1920: 9)

Éter lumínico se llamaba el supuesto medio de propagación de la luz, pensado de forma análoga a los medios de propagación del sonido. La famosa experiencia de Michelson-Morley estaba destinada a probar su existencia, pero dio como resultado un rotundo fracaso. La teoría de la Relatividad especial de Einstein sobrevinida pocos años después, da definitivamente por tierra con esta hipótesis, en desuso desde entonces.

Como lo demuestran estos dos ejemplos, las ficciones ad hoc son artefactos intelectuales plausibles, que son abandonados en el momento que se descubre o se inventa una explicación más acertada para la situación que describen.

4.2 Ficciones atribuidas al sujeto, o ficciones transicionales

Y ahora consideremos el reino donde los principios se encuentran del lado del sujeto y no del objeto. Voy a llamar transicionales las ficciones que conciernen los juegos, la estética y el arte, que se caracterizan por crear un sentimiento de superposición entre el mundo real y la realidad virtual que proponen. Estas ficciones, al contrario de las anteriores, no intentan explicar nada sino que constituyen la ilusión de una transformación en la personalidad del que las experimenta; se generan en un espacio intermediario entre la subjetividad y el mundo. El nombre de transicional se deriva de la teoría de los objetos transicionales del psicólogo inglés Donald Winnicott, que paso a explicar:

En concordancia con su interpretación de los orígenes de la creatividad, en los primeros meses de vida el bebé constituye una unidad inseparable con la madre. Es el momento de lo que Winnicott llama la omnipotencia subjetiva, cuando el bebé siente que todas sus necesidades, deseos y caprichos serán inmediatamente satisfechos.

La madre va a reducir progresivamente este sentimiento de omnipotencia en los primeros años de vida, transformándose en lo que Winnicott llama *good - enough mother*, es decir, aquella que no desea y ni puede satisfacer cada capricho pero que está presente cuando es necesario. Involuntariamente, la madre prepara así al bebé a construir su vida psicológica independiente, iniciando un proceso de individuación que continuará y será completado en la vida adulta. Crecer es entonces un pasaje temporal entre la sensación de fusión total entre el bebé y su mundo (la madre), y la separación con la realidad exterior, que se produce cuando el niño alcanza un cierto grado de madurez. En esta fase final de la evolución el interior, yo, y el exterior, no-yo, se ven perfectamente separados y definidos. Pero para alcanzar este nivel adulto, el niño ha debido producir espontáneamente un espacio intermediario, que Winnicott denomina espacio transicional, formado por objetos y comportamientos cuya función es de compensar gradualmente la pérdida de la unidad omnipotente con la madre. Este es el origen de los juegos, que no pertenecen ni al mundo exterior ni al mundo interior, sino a los dos conjuntamente. Esto también explica la importancia que ciertos objetos (transicionales) tendrán para el bebé y para el niño en su edad temprana. A través de los juegos los niños gradualmente experimentan una escisión en su personalidad, rompiendo la ilusión inicial de unidad indivisible con la madre. Cuando juegan, los niños aprenden a diferenciar entre lo que ellos son como personas y lo que ellos representan ser en la realización de la ficción.

Con la ayuda de los objetos transicionales los niños desarrollan su personalidad pasando de una situación de identidad a una de identificación, definida como

“[...] el proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y es transformado, total o parcialmente, por el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia a través de una serie de identificaciones”.¹⁷

En los juegos, la frontera que separa la realidad de la ficción puede ser algunas veces imprecisa, y lo que comienza como una simple representación puede ser confundido con una experiencia real – esto pasa por ejemplo con los simulacros de pelea de los niños, que en un momento pueden derivar en una pelea real.

Siguiendo a Winnicott (1975), afirmo que el proceso evolutivo de individuación que el niño experimenta en sus primeros años es similar al proceso creativo de los artistas en la vida adulta. Para usar el vocabulario de Winnicott: si el yo representa la fusión total del artista y de su obra antes que el proceso de creación comience, y el no-yo, el momento en que la obra está terminada – cuando el artista y la obra se separan como entidades –, existe entre estos dos momentos un campo intermedio que no es ni la pura realidad exterior, ni tampoco la psicología pura del creador, sino las dos superpuestas trabajando simultáneamente. Como en el caso del proceso de individuación de los niños, el artista realiza una dinámica de la identidad a la identificación. Para que el proceso de creación exista una separación entre el artista y su obra tiene que ocurrir gradualmente. De manera semejante a los niños, los artistas viven este proceso gradual como la ilusión de una escisión de su personalidad. En líneas generales, los artistas tienen la sensación de que la obra que están realizando es una presencia independiente que guía sus actos. Además, para dar fuerza y coherencia a sus proyectos, los creadores suelen apropiarse de todo tipo de teorías filosóficas o científicas – *ils font feu de tout bois*, utilizan todos los recursos posibles para llevar a cabo lo que se proponen. Estas teorías son convocadas en el momento en que los creadores las precisan; su valor de verdad no es lo que importa en este caso, sino su interacción con todos los otros elementos que van a ser el entorno, la cuna de la obra naciente. Así el indefinible stock de imágenes, asociaciones, reminiscencias, impresiones, sueños, sinestesias se pone a funcionar al lado de las teorías en un plano de igualdad. Lo conceptual y lo no conceptual, lo racional y lo irracional se dan la mano en arte, constituyendo una unidad compleja e indivisible. Los procesos creativos son esencialmente holísticos, en el sentido que el todo es siempre más que la suma de las partes. Las teorías relacionadas con las obras no pueden ser extraídas del proceso creativo al que pertenecen como heurísticas. Lo que realmente importa es, pragmáticamente, que todo lo que invoca el creador pueda desembocar en el resultado artístico, la obra, la música. Contrariamente a lo que pasa en ciencias, en arte una teoría puede ser validada como heurística en relación a la situación en la que se aplica.

La complejidad del proceso creativo contiene una paradoja digna de mención: por un lado, la obra es la afirmación del creador, con la que manifiesta su actividad plena, sin la cual el no sería lo que es. Por otro lado, la obra es la negación del creador, Porque desde el momento que está terminada ella no es más parte de su inmanencia y de su subjetividad: ella se torna patrimonio cultural del mundo. La obra terminada se yergue en frente de su creador como una entidad diferente de él mismo. Ambos conforman dos entidades independientes, lo que le permitirá al creador de realizar

¹⁷ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Identification: processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l’autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d’identifications.” (Laplanche y Pontalis, 1967: 187)

nuevas obras, de establecer nuevas identificaciones, de iniciar nuevos procesos creativos, en una palabra de sobrevivir la obra, de sobrevivirse.

Esta paradoja nos ayuda a comprender que el principio de identidad de Parménides – por el cual el ser es y el no puede no ser al mismo tiempo –, no es relevante en materia de creación. Que una aserción pueda ser verdadera y falsa al mismo tiempo demuestra la inoperancia de los criterios lógicos para describir los procesos creativos.

La identificación del artista con sus materiales y la proyección teleológica que él puede hacer a partir de ellos imaginando su obra terminada, producen como consecuencia la aparición de una realidad virtual, que, tal como pasa en los juegos de los niños, se superpone, influencia e interactúa con el mundo real.

4.2.1 La identificación creativa

Las mímisis de Platón y de Aristóteles revelaron una dinámica de la identificación, experimentada tanto en la creación del artista como en la recepción del público. La inmersión mimética es parte de un proceso, donde el reconocimiento de similitudes, la imitación y tal vez la intención de hacer creer pueden haber jugado un rol preparatorio para la inmersión.¹⁸ La inmersión mimética funciona creando la ilusión de unidad entre el personaje, la situación o el modelo por un lado, y el artista o el público por el otro. Esta inmersión no es estable, sino discontinua; en todo momento se puede retornar al estado previo, separando así otra vez la conciencia del artista de su modelo o personaje. Eso es lo que ocurre por ejemplo con una súbita toma crítica de conciencia, donde el artista o el receptor rechazan el modelo con el cual se habían identificado previamente. Las ficciones transicionales que hemos analizado al referirnos a Winnicott se encuentran en el caso opuesto. En ésta última no hay modelo de referencia, como puede ser el caso de la pintura abstracta, la poesía libre o la composición musical. Aquí, los artistas experimentan una ficción contraria a la analizada en la mímisis: en lugar de la ficción de dos entidades fundidas en una sola, aquí habría la ficción de una personalidad que se divide en dos: el artista y su obra. Aquí también el proceso creativo es discontinuo, dado que el creador que se sintió en un momento identificado con lo que está produciendo, constata con horror en un segundo momento de la creación, que no es su propia imagen lo que está viendo en la obra. Este conflicto producido por la identificación presente o ausente, ha sido perfectamente descrito por Antón Ehrenzweig en su obra *The hidden order of arts* (1973). Lo que dice este eminente psicólogo puede resumirse así: Los creadores constan de dos funciones diferentes para realizar su labor. La primera es una visión sincrética susceptible de escanear los elementos de la obra en función de la totalidad, sin establecer elementos jerárquicos entre dichos elementos. En este nivel la atención del artista no está focalizada sino que es difusa. Las visiones de la obra que produce este nivel se asemejan a las del sueño, sin encadenamientos causales entre los eventos y comportamientos, sin lógicas jerárquicas entre los personajes y las situaciones, sin referencias ni al tiempo ni al espacio.

A la visión sincrética sigue una visión analítica, necesaria para introducir el orden en ese estado de cosas: ahora el creador postula principios, establece reglas y límites, contenidos y formas. La visión analítica semeja al recuerdo de un sueño cuando nos

¹⁸ Sobre este sujeto ver (Schaeffer 1999: 179–198)

despertamos: muchos detalles aparentemente insignificantes desaparecen, y las presuntas incoherencias se disimulan dando lugar a causalidades que no existían en el propio sueño. La atención característica de este nivel es precisa, aguda y focalizada.

Durante la fase sincrética, los creadores experimentan con los materiales, juegan con sus posibilidades combinatorias libremente. No es este el momento de hacer elecciones, pero sí de escanear los materiales utilizados. Durante la fase analítica, los creadores presentan dificultades en reconocer lo que ya han desarrollado en el nivel sincrético indiferenciado, rechazando la obra en estado naciente como una incoherencia. Este momento de conflicto es difícil de superar; los maestros de educación musical creativa deberían tener esto muy en cuenta para minimizar las angustias y las dudas de los creadores en formación.

Las visiones sincrética y analítica presentan un conflicto irreducible; el nexo que las une es dialógico, en el sentido de fuerzas opuestas en pugna que no se sintetizan en un resultado, pero que contribuyen juntas al resultado guardando siempre su oposición.

La visión sincrética es la que da el punto de partida a la obra naciente. A ésta sucede la visión analítica, a la que a su vez puede suceder un nuevo momento de sincretismo, y así sucesivamente. Se crea así una espiral dinámica producida por estas fuerzas en conflicto; es así como la obra se va forjando.

La consecuencia de la dialógica enunciada entre la visión sincrética y la analítica es la creación de un lenguaje propio – lo que llamamos el estilo del autor –. La interacción de las visiones explica, además, como ya hemos dicho, por qué la obra de arte es holística, es decir por qué razón ella es más que la suma de sus elementos separados, (suma que procede de la visión analítica) que no cobran sentido sino integrando una totalidad.

4.2.2 La estética de obras

La dicotomía de Ehrenzweig caracterizada como conflicto entre las visiones sincrética y analítica rinde cuenta no solamente de una buena parte del quehacer artístico en su funcionamiento, sino que además propone una caracterización de la manera como la estética en general se desarrolló en nuestra cultura. Los filósofos de los siglos XVIII, XIX y XX también recurrieron a la noción de conflicto a) para explicar el juicio estético, b) para caracterizar los diferentes momentos de la historia del arte, c) para revelar el origen del pensamiento trágico de los griegos d), e) para elucidar la dinámica del proceso creador.

a) Mientras que el juicio estético de la belleza se basa según Kant en su *Crítica del juicio* en una observación estática y desinteresada, la sublimidad expresa por el contrario una dinámica de la desestabilización. Entre una razón cuya ley ultrapasa los límites de lo concebible, y una imaginación que, siendo inadecuada en relación a las exigencias de la razón, se somete a ella, se produce un conflicto que genera atracción y repulsión al mismo tiempo.

“En la representación de lo sublime de la naturaleza, el espíritu se siente movido, a diferencia del juicio estético sobre lo bello de ésta, en el cual es contemplación quieta. Este movimiento (sobre todo en su inicio) puede compararse a una conmoción, es decir, a la rápida alternancia de repulsión y atracción del mismo objeto [...]” (Kant, 1961: 104)

El conflicto que se produce entre la razón y la imaginación lleva al avasallamiento de esta última:

“La ley de la razón práctica, la ley de la ley, pese con todo su peso sobre aquella de la imaginación productiva [...] La imaginación, sacrificándose, sacrifica la naturaleza, estéticamente sagrada, con miras a exaltar la ley santa”¹⁹.

b) Para caracterizar la historia del arte, Hegel utiliza el criterio de la adecuación, aplicado esta vez a la forma y al contenido o significación del objeto artístico. Así descubre él un primer período de conflicto, de sublimidad en la historia del arte, que llama arte simbólico:

“[...] podemos suponer que éste (el arte simbólico), en la medida que todavía no puede más que aspirar a alcanzar las significaciones auténticas y su modo de figuración apropiada, es una lucha entre el contenido, todavía refractario al arte verdadero, y la forma, que tampoco se muestra homogénea como para expresar ese contenido. Porque uno y otra (contenido y forma), si bien se encuentran ligados en una identidad, no coinciden a pesar de eso ni uno con el otro, ni tampoco con el concepto verdadero de arte. Por esta razón los dos se esfuerzan para abandonar esta unidad deficiente que constituyen. De este punto de vista, todo arte simbólico puede ser concebido como un conflicto permanente de la adecuación entre significación y figura [...]”²⁰

Entre los ejemplos de arte simbólico, Hegel cita las pirámides egipcias, caracterizando lo que para él constituye fricción entre un contenido (la adoración de los muertos, fundamento del paradigma cultural egipcio) y la forma geométrica resultante, que no sería sino una expresión inadecuada y provisoria de ese paradigma.

A este primer momento de inadecuación, de conflicto entre el contenido y forma según Hegel, sucedería el arte clásico, donde la exterioridad y la interioridad de la obra se acuerdan. Hegel se refiere aquí en particular a las figura humana representada por el arte clásico griego con las esculturas de Fidias, Polidoro y los otros artistas que constituyen lo que llamamos el siglo de oro de Pericles (unos 300 años A.C.) y del cual hemos hablado en el punto consagrado a la mimesis.

“El centro del arte está constituido por la unificación, cerrada en ella misma en una libre totalidad, del contenido y de la forma que le es pura y simplemente adecuada. Esta realidad que coincide con el concepto de belleza, hacia el cual tendía en vano la forma artística simbólica, no es llevada a la manifestación fenomenal sino a través del arte clásico.”²¹

¹⁹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La loi de la raison pratique, la loi de la loi, pèse de tout son poids sur celle de l’imagination productive [...] L’imagination, en se sacrifiant, sacrifie la nature, esthétiquement sacrée, en vue d’exalter la sainte loi.” (Lyotard, 1991: 228-229)

²⁰ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “[...] nous pouvons poser que celui-ci, dans la mesure où il ne fait encore que s’évertuer à atteindre les significations authentiques et leur mode de figuration approprié, est de manière générale une lutte du contenu, encore réfractaire à l’art vrai, et de la forme, toute aussi peu homogène à ce contenu. Car l’un et l’autre côté, quoique reliés en une identité, ne coïncident pourtant ni l’un avec l’autre, ni avec le vrai concept d’art, et s’efforcent tout autant pour cette raison de quitter à nouveau cette unification déficiente. À cet égard, tout art symbolique peut être conçu comme un conflit permanent de l’adéquation entre signification et figure [...]” (Hegel, 1995: 425)

²¹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Le centre de l’art est constitué par l’unification, close en elle-

Pero ese equilibrio en el que finalmente la forma es susceptible de servir de vehículo tanto a la expresión del artista como al paradigma de un pueblo, será rápidamente abandonado:

“Separando así aquello que el arte clásico había reunido como consecuencia milagrosa, el arte romántico aparece en la historia del espíritu como el momento de la escisión y del desgarramiento: del interior y del exterior, del espíritu y del mundo, de la infinitud de la reflexión y de la finitud sensible. La interioridad no puede llegar a la plena conciencia de sí sino es arrancándose de la exterioridad sensible, para renacer en la pura inteligibilidad.”²²

En el arte romántico, aparece un nuevo conflicto : la subjetividad extrema de los contenidos hace estallar el estilo, entendido éste como una serie de consensos implícitos previos que establecen las reglas del arte y que sirven para orientar el trabajo de los artistas y su posterior recepción (en pintura, el figurativismo; en música, los polos de resolución tonal). Las formas ya no son adecuadas para servir de vehículo a las significaciones; las obras abandonan todo lo que está previamente definido, el arte se torna una “tabula rasa” negando la historicidad de sus orígenes. La “pura inteligibilidad” conlleva una necesidad de explicación que pasa a ser una parte insoslayable del contenido artístico. La afirmación consecuente de valores extrínsecos de la obra (por ejemplo qué es lo que ella afirma o contra qué se presenta) es más importante que el conocimiento del oficio.²³ Sin una teoría del arte a la que afirmar o contestar, la forma artística no puede ser ni aceptada ni comprendida en su justo valor. Esta necesidad de inteligibilidad de la subjetividad creativa lleva a Hegel a concebir la teoría de la muerte del arte, según la cual el arte estaría destinado a fusionar con la filosofía.

“La idea según la cual el arte es algo que conoce una suerte de fin histórico, a partir del cual se transforma en otra cosa – es decir, en filosofía – fue propuesto por Hegel en 1828 en sus conferencias sobre la filosofía del arte [...] Grosso modo él parece haber pensado que hubo una época donde el arte daba “entera satisfacción” por él mismo. Pero, en la etapa siguiente, el arte tuvo necesidad de otra cosa que de él mismo para poder dar satisfacción, y esto “no con el fin de producir arte nuevamente, sino de obtener un conocimiento filosófico de lo que él es”. Es decir que el arte se interroga sobre la cuestión de su identidad verdadera, y cuando esto pasa, se torna un sujeto de reflexión filosófica.”²⁴

même en une libre totalité, du contenu et de la forme qui lui est purement et simplement adéquate. Cette réalité qui coïncide avec le concept du beau, et vers laquelle tendait en vain la forme artistique symbolique, n’est portée à l’imagination phénoménale qu’avec l’art classique.” (Hegel, Op. Cit: 11)

²² Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “En séparant ainsi ce dont l’art classique avait réussi la miraculeuse coïncidence, l’art romantique apparaît dans l’histoire de l’esprit comme le moment de la scission et de la déchirure : de l’intérieur et de l’extérieur, de l’esprit et du monde, de l’infinité de la réflexion et de la finitude sensible. L’intériorité elle-même ne peut parvenir à la pleine conscience de soi qu’en s’arrachant à l’extériorité sensible et en renaissant dans la pure intelligibilité.” (Darriulat, 2007)

²³ Lo que permite comprender el valor artístico de los “ready – made”, tales que Fontaine de Marcel Duchamp o las cajas Brillo de Andy Warhol. Ver a eserespecto (Danto, 2002).

²⁴ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’idée selon laquelle l’art est quelque chose qui connaît une sorte de fin historique, au-delà de laquelle il se transforme en une autre chose – c’est-à-dire en fait en

c) Nietzsche, por su parte, va a concebir los orígenes de la tragedia griega como el combate entre dos principios antagónicos, Apolo y Dionisos, confirmando así la tradición dicotómica de la que hablamos. Aquí el conflicto creador de Ehrenzweig se torna más evidente que nunca, dado que se pone de manifiesto el modo de funcionamiento dialógico de estas categorías, siempre enfrentadas y siempre contradictorias, aunque impensables una sin la otra.

“Es a las dos divinidades de las artes, Apolo y Dionisos, que se vincula nuestra consciencia del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, que subsiste en el mundo griego entre las artes plásticas, apolíneas, y el arte no plástico de la música, el que es de Dionisos. Estos dos instintos tan diferentes se encuentran lado a lado guerreando abiertamente la mayor parte de las veces, y excitándose mutuamente para la realización de nuevas creaciones, cada vez más robustas, para perpetuar en ellas el conflicto de este antagonismo que el nombre “arte”, que les es común, no hace más que recubrir [...]”²⁵

d) Heidegger, en su artículo “El origen de la obra de arte” recupera la dicotomía conflictual como antagonismo entre la tierra y el mundo. Por el hecho de existir, la obra instala su mundo; todas las circunstancias que determinan su historicidad, las contingencias del artista y de su época, así como las nociones vecinas de paradigma (Kuhn) cosmovisión (Spengler) y epistema (Foucault) podrían ser convocadas aquí para definir lo que la obra erige como alabanza y glorificación:

“Allí donde se deciden las opciones esenciales de nuestra Historia, para que recojamos o descartemos, para que desconozcamos o para que pongamos de nuevo en tela de juicio, allí se ordena un mundo”²⁶

Además la obra presenta un aspecto material absolutamente necesario aunque irreducible e inanalizable, inseparable en partes e inexplicable en términos de los elementos que la componen:

“El color irradia, y no quiere otra cosa. Si lo descomponemos por una operación inteligente en un número de vibraciones, el color desaparece como tal. El se manifiesta

philosophie – a été proposé par Hegel à Berlin en 1828 dans ses conférences sur la philosophie de l’art [...]. En gros, il semble avoir pensé qu’il y a eu une époque où l’art, par lui-même, a “donné entière satisfaction”. Mais, au cours de la période suivante, l’art a eu besoin d’autre chose que de lui-même pour pouvoir donner satisfaction, et cela “non pas afin de produire de nouveau de l’art, mais afin d’atteindre une connaissance philosophique de ce qu’il est”. Bref, l’art soulève la question de son identité véritable, et, lorsque cela arrive, il devient un sujet de réflexion philosophique”. (Danto, 1996).

²⁵ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “C’est à leurs deux divinités des arts, Apollon et Dyonisos, que se rattache notre conscience de l’extraordinaire antagonisme, tant d’origine comme des fins, qui subsiste dans le monde grec entre l’art plastique, l’apollinien, et l’art non plastique de la musique, celui de Dyonisos. Ces deux instincts si différents s’en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s’excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer en elles le conflit de cet antagonisme que l’appellation “art”, qui leur est commune, ne fait que recouvrir [...]” (Nietzsche, 1994 : 47-48)

²⁶ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, que nous recueillons ou délaissions, que nous méconnaissions ou mettons de nouveau en question, là s’ordonne un monde.” (Heidegger, 1962: 47)

en tanto que permanece indescubierto, inexplicado. Así, la tierra quiebra contra ella misma que toda tentativa de penetración. Ella transforma en destrucción toda indiscreción especulativa”.²⁷

La obra de arte se presenta entonces como el territorio donde las dos categorías se desgarran la una a la otra:

“El enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate. [...] En la medida en que la obra erige un mundo y hace venir la tierra, ella (la obra, mi aclaración) es la que instiga este combate. [...] Instalando un mundo y haciendo venir la tierra, la obra realiza este combate. El ser de la obra reside en la efectividad del combate entre mundo y tierra”.²⁸

e) En un terreno más orientado hacia lo musical, pero no exclusivamente, Theodor W. Adorno continúa la estética de obras. El conflicto fundador está dado aquí por la confrontación del creador con sus materiales, en un proceso donde el primero se apropia de los materiales históricos heredados para polarizarlos en la realización de su obra. Adorno llamará a este proceso progreso de los materiales. Este progreso se produce teniendo en cuenta que el creador está siendo guiado por el contenido de verdad (Warheitsgehalt) de la obra, que orienta su camino para la realización completa de su trabajo. Adorno explica esta forma de existencia de la obra antes que sea terminada en los siguientes términos:

“El arte no puede ser interpretado que a través de la ley de son movimiento, y no a través de invariantes. El arte se determina en relación a lo que él no es.”²⁹

El carácter ficcional del “contenido de verdad” se ve expresado in absentia por el progreso de los materiales, produciendo así una metafísica del arte que intenta expresar lo inefable:

“Lo que en la obra de arte trasciende lo fáctico, su contenido espiritual, no puede estar asociado a los datos particulares de los sentidos, sino que se constituye a través de ellos. Es en esto que consiste el carácter mediatizado del contenido de verdad”³⁰

La teleología del arte se pone de manifiesto en la intuición global de la forma, que permite tener una idea sintética de la obra sin que los detalles sean determinados aún.

²⁷ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La couleur irradie, et ne veut qu’irradier. Si nous la décomposons par une intelligente mesure, en nombre de vibrations, alors elle a disparu. Elle ne se montre que si elle reste non décelée et inexplicée. La terre fait ainsi se briser contre elle-même toute tentative de pénétration. Elle fait tourner en destruction toute indiscretion calculatrice.” (Heidegger, Op. Cit: 50)

²⁸ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’affrontement entre monde et terre est un combat. [...] Dans la mesure où l’œuvre érige un monde et fait venir la terre, elle est instigatrice de ce combat. [...] Installant un monde et faisant venir la terre, l’œuvre accomplit ce combat. L’être de l’œuvre réside dans l’effectivité du combat entre monde et terre.” (Heidegger, Op. Cit: 50)

²⁹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu’il n’est pas.” (Adorno, 1995: 209)

³⁰ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Ce qui dans l’œuvre d’art transcende le factuel, son contenu spirituel, ne peut être associé au donné sensible particulier, mais se constitue par celui-ci. C’est en cela que consiste le caractère médiatisé du contenu de vérité.” (Adorno, 1995: 184)

“Nuestras series, – las de Schönberg, las de Berg y las mías – son en general el resultado de una idea que está en relación con una visión de la obra concebida como un todo.”³¹

Volviendo a la noción de ficción transicional derivada de Winnicott que ya hemos analizado, la obra *in statu nascendi* se manifiesta como una presencia distinta de la personalidad del artista produciendo en él un desdoblamiento. En una faz inicial, antes que este desdoblamiento se produzca, los artistas realizan toda clase de combinatorias y tientan todas las posibilidades a partir de los materiales de los que disponen. En un momento dado, la intuición global de la forma aparece y a partir de ella se impone una cierta jerarquía organizativa en cuanto a las acciones y a los materiales (el progreso de los materiales de Adorno). Este es el momento en que los creadores experimentan la ilusión de una voluntad exterior a ellos que comanda las acciones, como si la obra se realizara a sí misma.

4.2.3 La estética de dispositivos

Nacida en oposición radical a la estética de obras, la estética de dispositivos tiene su origen en la concepción artística de John Cage. Se trata de una negativa categórica al arte como teleología, al arte como lenguaje o como identificación de la persona del creador a la obra. El arte según Cage no tiene una finalidad precisa; el trabajo del creador debe limitarse a la realización de un cuadro conceptual, al interior del cual pueden suceder todo tipo de acciones equiprobables, que el artista no puede ni controlar ni prever.

Con la estética de dispositivos Cage abre el camino a una nueva ficción en arte: la imitación de la espontaneidad y de la involuntariedad de la naturaleza. Para el artista californiano (compositor, pintor, poeta...) la indeterminación propia de la actividad artística está próxima de la realización del constructor de instrumentos. El luthier en efecto construye su instrumento siguiendo las reglas del oficio, pero no puede hacerse responsable de la música que en este instrumento se toque.

Un dispositivo musical consiste según Cage en un ensamble de mecanismos, aparatos, procedimientos y medios diversos susceptibles de producir lo imprevisible a todo momento. Su ideal experimental y a - teleológico no es así definido en términos de una experiencia realizada y demostrable, sino como una vivencia de algo que nos sucede y nos sorprende.

4.2.3.1 La heurística de Cage

Los propósitos de Cage oscilan de forma permanente entre un arte desprovisto de toda intención y un arte que propone realizar un proyecto determinado:

“Sí, yo estoy muy ligado al concepto de originalidad. No a la originalidad en el sentido egoísta, sino a la originalidad en el sentido de hacer lo que es necesario”.³²

³¹ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Nos séries — celles de Schönberg, de Berg et les miennes — sont la plupart du temps le résultat d’une idée qui est en relation avec une vision de l’œuvre conçue comme un tout.” (Webern, 1980: 138-139)

Aquí vemos la heurística en funcionamiento: originalidad y necesidad son dos conceptos contradictorios, dado que lo que es necesario de hacer determina la acción, y nos proyecta sobre una nueva teleología. Otras ambigüedades conciernen la noción de utilidad:

“Podemos sentir que hay , en el seno de la personalidad de Cage, dos aspectos aparentemente contradictorios: la idea “idealista” que consiste en “aceptar las circunstancias”, y la idea pragmática, donde se trata de “utilizar las circunstancias” [...]. La visión idealista acepta “todo lo que puede ocurrir” y resta abierta a lo desconocido. Ella se encuentra en el principio de indeterminación, la devoción, l interpenetración. La visión pragmática es aquella que saca partido de las circunstancias: por ejemplo, si usted no tiene tiempo de terminar una obra, considérela como terminada desde el momento que la comienza [...]. Las circunstancias cobran la forma de un factor estructural: el tiempo o el dinero disponibles determinan la forma o la estructura de un trabajo.”³²

Esta contradicción se presenta en la confrontación de los aforismos de Cage aparecidos en publicaciones diversas:

“No objeto nada a la constatación que estoy comprometido en una actividad desprovista de utilidad.”³⁴

“Pienso más y más en esas circunstancias como variables, imprevisibles y finalmente útiles”³⁵

“No se realiza cualquier experimento, sino que se hace lo que se debe hacer.”³⁶

“¿Cuál es la naturaleza del acto experimental? Simplemente una acción que pone en evidencia lo imprevisible.”³⁷

³² Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Oui, je suis très attaché au principe d’originalité. Pas l’originalité dans le sens égoïste, mais l’originalité dans le sens de faire quelque chose qu’il est nécessaire de faire.” (Cage y Reynolds, 1988: 396)

³³ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “On peut sentir qu’il y a, au sein de la personnalité de Cage, deux aspects apparemment contradictoires : l’idée “idéaliste”, consistant à “accepter les circonstances”, et l’idée pragmatique, où il s’agit d’“utiliser les circonstances” [...]. La vision idéaliste accepte “tout ce qui peut arriver” et reste ouverte à l’inconnu. Elle se retrouve dans l’indétermination, la dévotion, l’interpénétration. La vision pragmatique est celle qui tire partie des circonstances : par exemple, si vous n’avez pas le temps de terminer une œuvre, considérez-la comme finie dès l’instant où vous la commencez [...]. Les circonstances deviennent alors un facteur structurel : le temps ou l’argent disponibles déterminent la forme ou la structure d’un travail.” (Visscher, 1988: 185)

³⁴ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Je n’objecte rien à la constatation que je suis engagé dans une activité dénuée d’utilité.” Extracto de una carta de Cage publicada en el New York Herald Tribune del 22 de mayo de 1956, citada en (Johnson 1988: 252).

³⁵ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “I think about more and more of those circumstances as being variable, unpredictable and finally useful.” (Gena, 1982)

³⁶ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “One does not then make just any experiment but does what must be done.” (Cage, 1967: 68)

³⁷ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen.” (Cage, 1967: 69)

“Muchas veces digo que yo no tengo ningún objetivo, pero evidentemente este no es el caso. Y, sin embargo, sí lo es. Creo que eliminando el objetivo, aumento la percepción. Por lo tanto mi objetivo, es desembarazarme del objetivo.”³⁸

Esta ambigüedad concierne la postura del creador frente a lo imprevisible: o bien él acepta a priori todo lo que puede ocurrir en su obra por el simple hecho de aceptar lo que pase o bien lo imprevisible es pragmáticamente aceptado por su utilidad al proyecto. La utilidad recela una intención y una determinación preexistentes, en total contradicción con la pretendida ausencia de intención de la obra.

Las citas que acabamos de analizar ponen de manifiesto el valor heurístico de las aserciones de Cage, que se presentan como si la realización artística no fuera tributaria de la voluntad del creador. La intención, quierase o no, está bien presente en todo proyecto de creación. Pero ella puede manifestarse como una organización que establece instante a instante la relación y la jerarquía de los elementos y las acciones que componen una obra; o puede limitarse a circunscribir un marco, una delimitación conceptual al interior de la cual los eventos se producen sin que una voluntad de organización los determine. Así podemos hablar de una intención precisa o difusa según que ella organice o circunscriba.

4.2.4 Determinación/Indeterminación: un paradigma del arte de nuestro tiempo

La gran novedad de Cage es habernos llevado a considerar la voluntad del creador como un nuevo parámetro de la creación. Gracias a él descubrimos la dialéctica fuerte que existe entre determinación e indeterminación en arte. La aparente ausencia de intención comporta como hemos dicho una intención mínima que permite que eventos de toda clase puedan producirse en un preciso momento. Al mismo tiempo la voluntad de organización puede ser graduada como parámetro, lo que permite imaginar una obra que sea más o menos determinada en sus diferentes partes. El contorno de nuestra voluntad puede variar: si este contorno es preciso el desarrollo de la obra será determinado. Si este contorno es difuso, el azar avanza y ocupa un lugar en la obra.

La coexistencia de la estética de obras y de la estética de dispositivos ha permitido la emergencia de nuevas formas artísticas, tales como la realización por Internet, las instalaciones sonoras, el arte multimedia, el teatro musical. Hoy en día es posible imaginar una obra indeterminada o un dispositivo inmersivo; el desafío para los artistas actuales es encontrar una expresión personal entre las dos estéticas.

5. Conclusión

La teoría de Ehrenzweig sienta las bases de una dialógica de la creación, donde las fuerzas encontradas no pueden sintetizarse sino que permanecen antagónicas. Es de su conflicto permanente que la obra se nutre para desarrollarse. Tampoco es posible determinar si el conjunto de imágenes, ideas, gestos o representaciones que llamamos inspiración, intuición, etc. (por no tener palabras más adecuadas) aparece antes que el trabajo directo sobre los materiales, o si es del trabajo mismo que se desprenden. Se

³⁸ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Je dis souvent que je n’ai aucun but et que je m’occupe de sons, mais, de toute évidence, ce n’est pas le cas. Et pourtant c’est le cas. Je crois qu’en éliminant le but, j’augmente ce que j’appelle la perception. Donc mon but, c’est de me débarrasser du but.” (Cage y Reynolds, Op. Cit: 396).

trata de una retroacción/recursión donde los roles de causa y efecto pueden intercambiarse. Dialógica y recursión: la filosofía de la complejidad de Edgar Morin³⁹ me parece más pertinente para describir el arte que todo discurso metalingüístico aplicado (musicología, filmología, teatrología, etc.), dado que éstos reducen el continuo fluido de la creación a una serie de determinaciones y de momentos estáticos, cuando lo que se precisa es conocer y abordar el proceso creativo sin desnaturalizarlo. El esfuerzo metalingüístico de las ciencias que pretenden conocer el arte es insuficiente dado que el arte es vida pura, eminentemente fluida, contingente (tengo siempre in mente la definición dada por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*) y totalmente irreducible en términos de conceptos.

Este es el drama de todo análisis: el discurso metalingüístico postula determinaciones que reifican el arte, transformándolo en una serie de objetos determinados (las obras) susceptibles de ser descompuestos en partes y analizados, y donde la vida no está en cuestión. ¿El discurso ocultaría al mismo tiempo que revela? Ese es el parecer de Platón, como afirma Giorgio Agamben en su interpretación de la VII carta del filósofo griego conocida como *Digresión filosófica*:

“El lenguaje – nuestro lenguaje – necesariamente es presuponiente y objetivante, en el sentido de que, en su advenir, descompone la cosa misma, que en él y sólo en él se anuncia, en un ser sobre el cual se dice, y en un poíon, una cualidad y una determinación que de él se dice. El su- pone y esconde aquello que lleva a la luz en el acto mismo en que lo lleva a la luz.” (Agamben 2007: 17)

Las ficciones, las verdades, las hipótesis, las creencias, las convicciones, las intuiciones, las iluminaciones, conforman todas ellas juntas el complejo útero virtual del arte. El proceso de creación es una intrincada red de interacciones entre todas estas principios, adonde aquello que se cree o aquello que se desea tiene el mismo valor que aquello que se sabe a ciencia cierta. Esto es así porque la imaginación creadora es un magma susceptible de cobrar las formas más diversas, adoptando por un lado determinaciones y concatenaciones causales inspirándose en la filosofía o la ciencia o, por el otro lado, ideando la ensoñación más incongruente y loca. A esta imaginación polivalente y polisémica Cornelius Castoriadis la llama imaginación radical:

“Las representaciones de un individuo en todo momento a lo largo de su vida – o, mejor dicho: el flujo representativo (afectivo – intencional) que es un individuo –, son ante todo un magma. Ellas no son un conjunto de elementos definidos y distintos, pero tampoco son pura y simplemente un caos. Es posible extraer o localizar una representación precisa – pero esta operación es visiblemente transitoria en relación con la cosa misma (y mismo esencialmente pragmática y utilitaria), y su resultado, como tal, no es ni verdadero ni falso, ni correcto ni incorrecto”⁴⁰

³⁹ Ver a este respecto (Lemoigne 2008)

⁴⁰ Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Les représentations d’un individu à tout instant, et le long de sa vie — ou mieux : le flux représentatif (affectif-intentionnel) qu’un individu est —, sont d’abord et avant tout un magma. Elles ne sont pas un ensemble d’éléments définis et distincts et pourtant elles ne sont pas pur et simplement chaos. On peut en extraire ou y repérer telle représentation — mais cette opération est visiblement, par rapport à la chose même, transitoire (et même essentiellement pragmatique et utilitaire), et son résultat, comme tel, n’est ni vrai ni faux, ni correct ni incorrect.” (Castoriadis, 1975: 467)

Concebir la imaginación como un magma creador permite dar un valor particular a la heurística, entendida como una estrategia de realización de lo que la imaginación propone. Ella nos familiariza con las ficciones y su funcionamiento en el interior del proceso creativo, aceptando todo lo que ellas pueden producir como efecto.

Sólo así estaremos en condiciones de comprender el esfuerzo de los creadores en su sentido más profundo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor Wiesengrund (1995): *Théorie esthétique*, París, Klincksieck.
- Agamben, Giorgio (2007): *La potencia del pensamiento*, traducción al castellano de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Aristóteles (1980): *La poétique*, traducción al francés de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot. París, Editions du Seuil.
- Aristóteles (1990): *Poétique*, traducción al francés de Michel Magnien, Librairie Générale Française.
- BenMrad,Rafika(2004): *La Mimesis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Editorial L'Harmattan.
- Borges, Jorge Luis (1998): *Ficciones*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial.
- Buzan, Tony et Barry (1995): *Dessine-moi l'intelligence*, Paris, ediciones d'Organisation.
- Cage, John (1967): *Silence*, Cambridge, Massachusetts y Londres, MIT Press.
- Cage, John y Reynolds, Roger (1988) *Entretien (1961)*, traducción al francés de Madeleine Chantoiseau in *Revue d'esthétique* no 13-14-15, ediciones Privat.
- Castillo Merlo, María (2008): "La noción de Mimesis en Aristóteles" en *Cuadernos de Filosofía* no 51, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (1975): *L'institution imaginaire de la société*, Paris, ediciones du Seuil.
- Danto, Arthur (2002): *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Paidós.
- Danto, Arthur (1996): *Après la fin de l'art*. Paris, Ediciones du Seuil.
- DeVisscher, Eric (1988): "I welcomewhateverhappennext - la musique récente de J. Cage" en *Revue d'esthétique* no 13-14-15, Ediciones Privat.
- Ehrenzweig, Anton (1973): *El orden oculto del arte*. Barcelona, Ediciones Labor.
- Gombrich, Ernst Hans Josef (1971): *L'art et l'illusion*. Paris, Editorial Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995): *Cours d'esthétique*, traducción al francés de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, París, editorial Aubier.
- Heidegger, Martin (1962): "L'origine de l'œuvre d'art" en *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockheimer, Gallimard.
- Johnson, Tom (1988): "Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », traducción al francés de Christophe Charles, *Revue d'esthétique* no 13-14-15, Ediciones Privat.
- Kant, Immanuel (1956): *Kritik der reinen Vernunft*, presentado por Raymond Schmidt, ediciones Felix Meiner, Hamburgo, 1956.
- Kant, Emmanuel (1988): *Crítica de la razón pura*, traducción de José del Perojo y José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, segunda reimpresión de 2006.
- Kant, Emmanuel (1961): *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengol, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1967): *Vocabulaire de psychanalyse*, París, Presses Universitaires de France.
- Liotard, Jean-François (1991): *Leçons sur l'analytique du sublime*. Ediciones Galilée.
- Nietzsche, Friedrich (1994): *La Naissance de la tragédie*, traducción al francés de Jean Marnold et Jacques Morland, Librería General Francesa.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?*, París, ediciones du Seuil.

- Vaihinger, Hans (1920): *Die Philosophie des Als Ob*. Leipzig, ediciones Felix Meiner.
- Webern, Anton (1980): conferencia del ciclo « Le chemin vers la composition de douze sons » del 26 de febrero de 1932, en *Chemin vers la nouvelle musique*, ediciones Jean- Claude Lattès, traducido al francés por Anne Servant, Didier Alluard y Cyril Huvé.
- Winnicott, Donald (1975): *Jeu et réalité*, traducción al francés por Claude Monod et Jean- Bertrand Pontalis, París, Editorial Gallimard.
- Yates, Frances Amelia (1987): *L'art de la mémoire*. París, Editorial Gallimard

Referencias en línea

- Aristóteles, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, traducción de M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), ediciones Firmin Didot, París, 1824. Consulta 05/03/13: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>
- Aristóteles, *Poética*, traducción de José Goya y Muniain de 1798. Consulta 05/03/13: <http://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles-tragedia-comedia.php#axzz1WHB1XT6T>
- Centre de documentació Ramon Llull (2013) : “qui est Raymond Llull?”, Universitat de Barcelone: http://quisestllullus.narpan.net/fr/61_art_fr.html
- Darriulat, Jacques (2007): “Baumgarten et la fondation de l'esthétique” en *Introduction à la philosophie esthétique*. Consulta 05/03/13: <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
- Darriulat, Jacques (2007): “Hegel et l'art romantique”. Consulta 09/03/13: <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Hegel/HegelArtRomantique/Heg-a.html>
- Encyclopedia Universalis, definición de « heuristique », artículo en línea en <http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedia/117/0/K924405/encyclopedia/HEURISTIQUE.htm>
- Gena, Peter (1982): “After Antiquity, John Cage in conversation with Peter Gena” interview en línea; Consulta 12/03/13: <http://www.petergena.com/aftant.html>
- Lemoigne, Jean-Louis (2008): « Edgar Morin, le génie de la reliance », *Synergies, Monde* N°4, Pags 177-184. Consulta 03/03/13: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoine.pdf>
- Leter, Michel (1998): “Définir l'heuristique”, *Presses du centre de recherche heuristiques*. Consulta 10/03/2013: <http://aboutleter.chez-alice.fr/pages/etexts%20ml/heuristique%20definition.html>
- Platón, *La República*, Libro III, VI, p. 54. Biblioteca Pedagógica PEUMA. Consulta 08/03/2013: <http://peuma.unblog.fr/files/2012/07/Platon-La-República.pdf>
- Schulze, Holger (2013): “Heuristik”, UdK Berlin. Consulta 09/03/2013: http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkollegbr_1998_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/heuristik_holger_schulze/index_ger.html

Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición[†]

Adolfo Vera Peñaloza*

Resumen

La obra cinematográfica de Raúl Ruiz, cineasta, escritor, dramaturgo y escenógrafo chileno exiliado en Francia desde fines de los años 70', y fallecido el año 2011, no aparece a primera vista como una obra política. Habitualmente clasificada dentro del rótulo "cine fantástico" o "neosurrealista", esta obra, al no remitir a una realidad concreta y determinable desde criterios propios a la sociología positivista, no tendría mayor interés para analizar y pensar lo que la "urgencia" política de nuestro tiempo obliga. Sin embargo, a partir de un análisis filosófico de lo que la desaparición política implica para un pensamiento de la comunidad, del acontecimiento y de la historia, análisis que habrá de señalar la cuestión de la espectralidad como la clave de lectura de lo que entonces (no) acontece, esta obra -que diluye todo límite entre lo real y lo irreal- aparecerá como una de las más importantes de nuestro tiempo.

PALABRAS CLAVE: Acontecimiento, superficie de inscripción, desaparición, espectralidad, imagen política.

Abstract

The cinematographic work of Raul Ruiz, filmmaker, writer, playwright and stage designer, chilean exiled in France since the late 70's and deceased in 2011, at first sight not appear as a political work. Usually classified with the labels of "neosurrealistic" or "fantasy film", his work, since not refer to a specific and identifiable reality from the positivist sociology standpoint, will have not most interest to analyze and think what the political "emergency" of our times requires. However, from a philosophical analysis of what the political demise implies for the thinking of the community, of the event and the History, analysis that mark the question of spectrality as the key for the

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* Doctor en Filosofía por la Université de Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis. Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigaciones en Filosofía (CID-Filosofía) del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigación "Ars, appareils, diffusion" de la Maison de Sciences de l'Homme Paris Nord, Francia. Correo electrónico: adolfo.vera@uv.cl.

understanding what was then (not) occurs, this work - which dilutes all limit between the real and the unreal - appear as one of the most important of our time.

KEY WORDS: Event, surface of inscription, disappearance, spectrality, political image.

Partiremos de una hipótesis, o de una constatación, o de una constatación que es una hipótesis (o vice y versa): la cuestión de la espectralidad constituye, para nuestra época, lo que define a la política, puesto que eso que, aquí, llamaremos “potencia de espectralidad” determina el hecho de que aquello que abre hacia el pensamiento de lo político, hoy, es la figura del espectro. Sabemos que esta discusión ha sido abierta por el gran libro de Jacques Derrida, del año 1993, *Spectres de Marx*. La relación -es ésta una continuación de nuestra constatación hipotética- entre espectralidad y desaparición será constitutiva de esta nueva definición de lo político. Si entendemos a la desaparición desde el punto de vista preciso de lo que se define como “desaparición política”, es decir, en tanto estrategia policial del terrorismo de estado que consiste en la borratura de toda huella perteneciente a un miembro de la comunidad, con la finalidad de interrumpir (para decirlo con Gilbert Simondon) la individuación psico-social -el proceso de continua reinvenición de las prácticas y los modos de relación social-, dejando una parte de esta comunidad en el nivel de lo “pre-individual” (como ocurre en los estados de angustia y terror extremo), entonces, podremos afirmar que lo que la desaparición introduce en la comunidad es una “potencia de espectralidad”, ya que un desaparecido es un espectro (ni muerto ni vivo) que viene a “penarnos” para recordarnos que no es sino una herida infinita lo que constituye a la comunidad pos-política después de la desaparición. Esta comunidad será pos-política (ya insistiremos en ello) pues, como ha mostrado Jean-Louis Déotte (2002), la condición esencial de la configuración de lo político, si asumimos a su vez las tesis de Rancière (1995), es decir, la “aparición” en el espacio público de un desacuerdo sostenido por un nuevo componente de la comunidad que previamente -en tanto no aparecido- no tenía nombre y que viene a redistribuir las relaciones entre lo visible y lo decible, entre lo sensible y lo pensable, esta condición clásica de la política no podrá ser cumplida respecto a la desaparición, y entonces un “desaparecido” no podrá, por definición, aparecer por sí mismo su “desacuerdo” -y avanzamos más bien hacia un “diferendo” en el sentido de Lyotard (1984)-, obligando a una parte de la sociedad (los familiares, los cercanos, los militantes) a ejercer este diferendo sobre la base de una ausencia irremontable.

En cualquier caso, si tratamos de la desaparición -y si queremos hacerlo a partir de una cierta experiencia artística, aquí, la de Raúl Ruiz- tendremos que tratar al mismo tiempo de la “aparición”; no se tratará de resolver sino, por el contrario, de exhibir en su evidencia la paradoja de un arte que “muestra” a la desaparición. Un arte -como el de Ruiz, pero también como el de Boltanski, Gerz, Kantor, entre tantos otros- atravesado por la exigencia de la desaparición (exigencia siempre política) pero que, en tanto arte, no puede sino mostrar el vacío, hacer aparecer lo que ya no está. Y entonces, un arte que negocia con la imagen. Sabemos que Didi-Huberman (2004), por ejemplo, se ha referido a esas fotografías tomadas por los *Sonderkommando* al interior de Auschwitz como a “quelques lambeaux arrachés à l'enfer” (“algunos trozos arrancados al infierno”) (p. 34); estas imágenes se convierten en imágenes-escudo, lo que es propiciado por el aparato fotográfico mismo, puesto que estas imágenes muestran, ocultándola al mismo tiempo, la quemadura a la que pertenecen, la quemadura de toda huella en una época dominada por la realidad de la ceniza (Cf. Derrida, 2001 / Déotte, 1994). Por otra parte, es la imagen fotográfica la que se constituirá -para los familiares, los camaradas, los

militanes- en la superficie privilegiada para manifestar la existencia de estos fantasmas. Y esto gracias a una determinación técnica, como lo veremos a partir de Flusser y Benjamin. El aparato fotográfico, así como el aparato cinematográfico, son entonces los más aptos para hacer aparecer lo que podremos llamar una *imagen-ceniza*. En ese sentido preciso, ellos podrán constituir una “política de la imagen”.

La obra cinematográfica de Raúl Ruiz refleja, con una potencia inaudita -y la idea de imágenes que se reflejan unas a otras hasta el infinito es esencial aquí-, esta política de la imagen. Lo hace -es preciso aclararlo de entrada- de una manera indirecta, torcida, barroca. Sus films son films “à clé”, alegóricos -en el sentido barroco del término, para los que es preciso encontrar, o inventar, una llave de interpretación oculta y jamás expuesta a la evidencia- y, pienso, es posible interpretarlos gracias a la llave de la desaparición. En todos sus films, se trata de sujetos que buscan objetos, cosas, seres o imágenes que ya no están, que estuvieron y aparecen como “desaparecidas”, en un mundo en el que no podemos distinguir entre lo real y el sueño, entre los vivos y los muertos, entre los espectros y los seres “normales”. Se trata de la recolección de “pistas” -el “cuadro robado” en *L'hypothèse du tableau volé* (1978), los huesos de una osamenta jamás reconstruida en *La recta provincia* (serie para la Televisión Chilena del año 2007)-; pero además de la búsqueda de cuerpos que no tienen substancia (*L'oeil qui ment*, 1991), y todo esto gracias a una poética en la que la tecnología del cine se une con los modos más arcaicos de transmisión del relato (la “narración” benjaminiana) para constituir lo que el propio Ruiz define como “cine chamánico”.

Toda esta obra, de hecho, está atravesada por la cuestión de la espectralidad. Pocos cineastas como él han explorado, hasta el límite y más allá incluso, las posibilidades técnicas propias a la imagen cinematográfica para crear y representar lo que habremos de nombrar como la “realidad de los espectros”. Esta realidad, en la obra de Ruiz -desde *La vocation suspendue* (1977) hasta *La Maison de Nucingen* (2009)- está fuertemente determinada por el uso habitualmente inaudito que Ruiz hace de las posibilidades técnicas propias al aparato cinematográfico. Se trata, para Ruiz, de una exploración sistemática en lo que llamaremos las “posibilidades espectrales” de la imagen cinematográfica. Ya desde su famosa teoría contra la “ideología del conflicto central” -es decir, contra la idea de que un film debe “contar una historia” que gira en torno a un eje, a la manera aristotélica, con unos personajes que redundan en él y permiten su desarrollo, determinando igualmente a los otros elementos técnicos y discursivos propios al film-, pero igualmente y sobre todo en el uso de momentos técnicos esenciales a la realidad de un film como el montaje, la banda de sonido y el guión (que pierde su importancia respecto a los 2 primeros elementos) la obra de Ruiz ha consistido en la configuración de la realidad del film como una totalidad abierta y en expansión, en la que ningún momento es más relevante que otro, tendiendo todos a una diversificación y deshomogeneización constante (Cf. Ruiz, 1995). Lo anterior dará lugar a la consideración de la obra fílmica como una totalidad no-homogénea y no-unitaria: Ruiz se basa para ello en teorías propias a la física cuántica -podría uno decir que su verdadero aporte ha sido el de instalar el “principio de incertidumbre” en el relato cinematográfico- y en las de la neurociencia, que definen al pensamiento (su cine es en este sentido un “cine del pensamiento”, un “cine que (se) piensa”) como fundado en lo que Francisco Varela llamaba “estructuras emergentes”, es decir, la creación de la realidad a partir de núcleos de sentido que no vienen dados por ninguna “objetividad” predeterminada. Al mismo tiempo, esto permitirá (y películas como *L'hypothèse du tableau volé* y *Les trois couronnes du matelot*, como *Días de campo* y *Trois vies et une seule mort* son claves en este sentido) la elaboración de un mundo (el mundo del film)

que posee sus propias leyes, autónomas respecto a la “realidad objetiva” y que se desenvuelven a partir de una espacio-temporalidad que no busca la conexión con la realidad exterior al cine. Aunque esto le ha valido numerosas críticas de “esteticismo” - pecado grave para un cineasta latinoamericano-, Ruiz parece decirnos que toda crítica social y política -y aquí la cuestión de la relación entre espectralidad y desaparición es esencial- aparecerá como ínsita al lenguaje propiamente cinematográfico, como estrictamente singular al universo (espacio y tiempo autónomos) del film, universo permitido por las posibilidades técnicas del aparato cinematográfico, posibilidades - como decíamos- esencialmente “espectrales”.

“¿Qué es un espectro?” A esta pregunta puede responderse de diversas maneras. En la respuesta propiamente “espiritista”, aquella que solemos menospreciar, pero que echa sus raíces en lo más profundo de las creencias humanas, y que fue en alguna medida la posición defendida por Schopenhauer (1992) en su *Ensayo sobre los fantasmas*, una cierta definición se esboza que se va a oponer, en apariencia, a aquella propia a la ciencia: ella se funda en la creencia en los espíritus, en ciertas entidades que deambulan entre la vida y la muerte y que van y vienen para “penarnos”; Freud (1985) conecta una semejante “superchería” con la noción de “lo siniestro”. Por otra parte, la filosofía y la ciencia intentan “probar” la existencia de tales espíritus sometiéndolos a la prueba de una objetivación empírica y tecnológica, fundamentalmente aquella del aparato fotográfico. En este contexto, las aplicaciones de la fotografía propias a la “Iconografía fotográfica de la Salpêtrière” dirigidas por Charcot con la finalidad de comprender objetiva y racionalmente lo que hasta entonces se conocía como “posiciones demoníacas”, y que desde Charcot llamamos “histeria”; y por otra parte, las que la naciente criminología, gracias a Lombroso por ejemplo, extraerá de la fotografía a su vez, recuperando el saber de la fisiognómica y de la frenología respecto al conocimiento de una tipología fisiológica precisa del criminal, revelan cómo el aparato fotográfico no ahuyentará esta creencia en los “espíritus” que animan a los organismos - teoría creada a fines del siglo XVIII por el alemán Franz Anton Mesmer y que se conocerá como “Magnetismo animal”- sino, por el contrario, la sistematizará bajo el aspecto de un conocimiento “racional” asegurado por la tecnología (Cf. Didi-Huberman, 1982). En verdad, cada una de estas “miradas” -pues se trata aquí de “apariciones” y “desapariciones”- llega a fusionarse con una mitología esotérica de los espíritus. Del mismo modo, las experimentaciones “científicas” que a principios del siglo pasado realizaban Bergson y Marey, para demostrar que el aparato fotográfico podía capturar los “espectros” -es decir, las emanaciones de “éter” de los seres vivos- tienen conexiones evidentes con estas concepciones llamadas “mitológicas”.

En el contexto de este tipo de prácticas, la cultura moderna ha sustentado su aproximación a la cuestión de los espectros a partir de las modalidades de producción imaginal propia a los aparatos cinematográfico y fotográfico. Nadar (1979), en sus memorias tituladas *Quand j'étais photographe*, cuenta cómo Balzac, en el decenio que siguió al descubrimiento de la fotografía por Niepce, elaboró una teoría que él llamó “Teoría de los espectros” (Cf. Krauss, 2000). Según Balzac, la fotografía podría capturar a los “espectros”, noción bajo la cual se esconde toda una serie de desarrollos científicos, filosóficos y literarios, como el relativo al “magnetismo animal”, que se ubica igualmente a la base del texto de Schopenhauer ya mencionado y que igualmente encontró en Hegel (2005) a un interesado comentador en el comienzo de la tercera parte de la *Enciclopedia de ciencias filosóficas*, titulada “Filosofía del espíritu” (Cf. Fabry, 2009). Según estas fuentes, puede llegarse a la conclusión de que existen, en la naturaleza, energías que el ojo humano no puede ver, no obstante ellas forman parte de

la “vida animal”, y que la fotografía podría capturar. Estas energías serán llamadas “espectrales”, y Balzac llegará a postular que cada foto tomada a un ser humano implicará la “toma” -término que, como se sabe, es esencial para la técnica fotográfica- de una capa de esta energía, y su debilitamiento progresivo; una extensión de esta teoría, defendida por los fisiólogos contemporáneos a Balzac¹, concluía que la vida de un ser humano se resume en una cierta correspondencia con una cantidad de energía determinada y finita. Mientras más energía uno gaste, menos uno vivirá. Este asunto, como se sabe, está al centro de la famosa novela de Balzac *La piel de zapa*, donde puede verse a Raphaël, el protagonista, recibir de un viejo anticuario un talismán -un trozo de piel de zapa- que podría cumplir todos su deseos, aunque cada deseo cumplido implicará la reducción progresiva de la piel, y por ende de la vida del héroe de la novela. Desde entonces, y hasta Giulio Anton Bragaglia, fotógrafo futurista italiano que practicaba sistemáticamente la “fotografía de fantasmas”, la fotografía, el arte, la ciencia y el mundo de los espectros han sellado un pacto estrecho, pacto que se extiende hasta los llamados “usos sociales de la fotografía” (Bourdieu), usos que indican la creencia profunda -propia a cada uno de nosotros- en que esos pigmentos o píxeles se refieren a una existencia “real y concreta”. Estas imágenes poseerían una “realidad” paralela a la propia a “nuestra” realidad; obviamente, la “estricta racionalidad” nos obliga a negar aquello. Al atribuir a estas imágenes (desde entonces transformadas en “fantasmas”, en “simulacros”) una vida propia, por ejemplo cuando se trata de nuestros seres queridos muertos, nos preparamos a asociarlas a un rito mortuario. Es en este sentido que Benjamin se refería al “valor cultural” de la imagen fotográfica; cada foto, además del momento técnico esencial que asegura su reproductibilidad, conecta con las concepciones sociales más arcaicas de la imagen, siendo el retrato fotográfico, según Benjamin (1979), el último refugio del valor cultural de la imagen. En este sentido, las consideraciones de Benjamin permiten observar cómo en la “imagen técnica” propia a la fotografía, se infiltran creencias que, en una primera aproximación, parecerían completamente extranjeras a semejantes producciones de la tecnología. Sabemos que, en términos generales, su teoría de la cultura implica la concepción según la cual, bajo toda producción técnica, se oculta una *weltanschauung* simbólica, que Benjamin llamará “fantasmagoría”, y que, en su filosofía, viene a reemplazar el concepto de “ideología” marxiano. De esta manera la creencia en los “espectros”, más precisamente en la posibilidad de observar a estos seres directamente imperceptibles y que podrían inscribir su “huella” en la superficie fotosensible de la fotografía, podría originarse en las posibilidades técnicas del aparato fotográfico, aparato respecto al cual Flusser ha establecido que la relación más “normal” frente a él es una relación eminentemente “mágica”. En este sentido, la idea central es aquella según la cual el aparato fotográfico podría capturar ciertas realidades que el ojo humano no puede ver. Es a ello justamente a lo que Benjamin se refería al introducir el concepto de “inconsciente óptico”.

En la imagen cinematográfica, y en tanto ésta depende históricamente de la imagen fotográfica, aunque evidentemente constituye un fenómeno técnico independiente, todas estas cuestiones se profundizarán y adquirirán una relevancia cultural inaudita. Un libro publicado recientemente -*Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités* de Raymond Bellour (2009)- insiste en el hecho que la pre-historia y la historia del cine anudan íntimamente dos fenómenos: el desarrollo de la teoría y práctica de la hipnosis -para el cual la teoría del “magnetismo animal” será esencial- y

¹ Cfr. la Introducción a *La Peau de chagrin* (La piel de zapa) por Pierre Citron, donde son citados los nombres de Hyacinthe Azaïs y de Ballanche, autor de una Palingénésie sociale. (en Balzac, 1971).

el propio a lo que Max Milner (1982), en un libro clave, definirá como “fantasmagoría”, cuyo antecedente histórico clave es la linterna mágica. De hecho, Bellour comienza su libro con un dato asombroso: Athanasius Kirchner, padre jesuita, astrónomo y físico de mediados del siglo XVII, fue el inventor de la linterna mágica y el primero en practicar la hipnosis, con una gallina. Este hecho implicará, según Bellour, que las experimentaciones con la proyección de imágenes animadas que se inician con la linterna mágica y culminan con el cinematógrafo, desde un inicio estarán íntimamente ligadas a la producción de estados propiamente hipnóticos en el espectador. Todo esto, a fines del siglo XVIII, dará origen a aquellos espectáculos con imágenes en movimiento, sombras y espejos, que se conocerán como “fantasmagorías”, y que será, de hecho, el término que utilizará Benjamin (1997) para referir el estado -en su descripción igualmente cercano a la hipnosis y a la alucinación- propio al sujeto moderno al pasear al interior de las nuevas arquitecturas (los Pasajes parisinos fundamentalmente) en las que se exhibe, como imágenes proyectadas por una linterna mágica, la mercancía en su atractivo simbólico.

En todos los films de Ruiz -aunque quienes hayan podido ver todos los más de 100 films que realizó serán contados con los dedos de una mano, y yo no estoy entre los privilegiados- la cuestión de la “realidad de los espectros” es central. Pensemos en *Las tres coronas del marinero* (1983) donde un marinero cuenta -a cambio de tres coronas danesas, especie de talismán que necesita para, tal vez, volver al mundo de los vivos- sus hazañas a un joven que viene de transformarse en asesino, hazañas vividas en un barco fantasma (como el que aparece una y otra vez en los relatos que se transmiten de generación en generación los navegantes del sur de Chile, de donde Ruiz es originario); o en *Días de campo* (2004), en donde al inicio del film dos espectros conversan, bebiendo una botella de vino, sentados en un bar; o en la *Maison Nucingen* (2009), en donde una pareja de recién casados parte desde París al fin del mundo (Chile) para hacerse cargo de la casona que el marido ha ganado en las apuestas, y en donde se encontrarán con los espíritus que, junto a los moradores, viven allí; o, por último, en la *Recta provincia* (2007), serie televisiva en la que las dos mujeres que hacen función -aunque sólo sea en tanto se “repiten” en cada capítulo- de protagonistas, recorren los áridos parajes de la zona central del país encontrándose con decenas de espectros a su paso. En todos los films de Ruiz no es posible, en el fondo, diferenciar entre “seres vivos” y “espectros”. Y esto obedece, ante todo, a una determinación técnica propia a la imagen cinematográfica. Podemos decir que cada objeto filmado, por el hecho de serlo, aparecerá en la proyección como un “fantasma” (y aquí la etimología de “fantasma”, “espectro” y “simulacro”, remite, en su origen común, el “phainein” griego, a lo que aparece como imagen, y por ende como una reproducción engañosa de lo real); finalmente, no se trata más que de “ilusiones”. En este sentido, el propio Ruiz (1995) escribe:

Si decidimos que en una imagen las sombras son el mundo, ellas son, entonces, más reales que su soporte, los cuerpos iluminados. Cuando los cuerpos se mueven, las sombras los siguen y cambian de lugar, en tanto las sombras están siempre adjuntas a los cuerpos. Llamemos a estas sombras “mundo real”, y a los cuerpos que las aprisionan, “simulacro del mundo hermético” -dicho de otra manera, figuras invisibles que flotan por los aires y representan figuras ausentes sin relación con el mundo real de las sombras; sea, literalmente, el cine. Sin embargo, supongamos que este simulacro contiene igualmente sombras reales y zonas iluminadas ilusorias. No olvidemos que, en un film, si

usamos la película de sonido, podremos ver escenas en las que será difícil distinguir los límites entre las sombras y la luz. Las sombras serán más elocuentes que los objetos iluminados, de manera que aquellos se convertirán en sombras de sombras y perderán su contorno. Una mano iluminada se disipará a la luz de una ventana, mientras que las sombras, más reales, formarán un solo cuerpo polimorfo. Cuando hablamos de Inconsciente, pensamos siempre en un mundo de sombras desde el cual los monstruos deseados intentan emerger. Sin embargo, en el ejemplo citado, es la luz inconsciente la que busca hacer irrupción en las sombras despiertas del mundo real y, de tal suerte, develar su naturaleza polimorfa (pp. 61-62).

La pregunta que se impone, después de este breve recorrido, es entonces la siguiente: ¿cómo poner en relación esta poética de la sombra, que comunica con una poética de la tecnología del cine en tanto tecnología de la espectralidad, con la cuestión de la desaparición, de la borradura de las huellas y de la verdad de los cuerpos que se impuso como práctica del terrorismo de estado durante todo el S.XX y hasta hoy día? O más importante aún: ¿cuál puede ser el interés, para una filosofía de la desaparición, de estudiar la obra de un cineasta cuya filmografía suele ser asociada al cine fantástico, neosurrealista, de la invención pura (excesivamente literario para algunos)? Esta obra barroca, cuya clave de lectura nunca aparece a la luz de la evidencia, esta poética de lo retorcido y de lo oscuro, ¿cómo puede dar respuestas a la urgencia política, ética y filosófica que implica el acontecimiento de la desaparición -que anula, en verdad, toda posibilidad de pensar al acontecimiento, al anular toda superficie de inscripción que pueda recibir y transmitir aquello como algo que “ha tenido lugar”-, dónde encontrar las respuestas políticas inmediatas que necesitamos en una obra que consiste en no dar ninguna respuesta, en diferir siempre aquello, “la” respuesta? Tal vez justamente en esto último resida la importancia -incluso la urgencia- de analizar esta obra desde el punto de vista de una filosofía de la desaparición. Esta filosofía -cuando se interesa en la imagen fotográfica y cinematográfica- deberá tratar, entre otras muchas cuestiones, lo que podemos llamar la “crisis radical del referente”.

Sabemos que históricamente hemos entendido que lo que se plasmaba en la película fotosensible era algo así como “la realidad”, en alguno de sus aspectos, aunque sea transformada, manipulada; sin embargo, de alguna manera, la realidad había inscrito allí -como el cuerpo de Cristo en el velo de la Verónica, como la huella de un pie sobre la arena, como un síntoma en la piel, es decir, para volver a la distinción clásica de Pierce, como un Índice y no en tanto ícono o símbolo. Esto es innegable, y nunca dejará de constituir la especificidad de la imagen fotográfica -y por extensión, de su puesta en movimiento, de su introducción en la duración, es decir, de la imagen cinematográfica. Ahora, cuando se trata de pensar una “imagen política”, es decir, una que problematice la inscripción y producción del conflicto social (el desacuerdo según Rancière, el diferendo según Lyotard) en virtud de los procedimientos técnicos de los aparatos, la cuestión pierde toda su inocencia. Por ejemplo, cuando se trata de la foto-reportaje o del cine documental, que asumimos como más cercanos -por cuanto menos estéticos, menos determinados por una preocupación por la “forma artística”- a la “verdad”, solemos asumir que por ahí se cuela una mayor urgencia política respecto a los conflictos sociales. Ahora, si tratamos de un autor como Ruiz -¡pero eso es cine fantástico, surrealismo!- nos hallaríamos entonces a mil leguas de la “verdad” a la cual la imagen política debe “referir”. Sin embargo, cuando se trata de la cuestión precisa de la desaparición -borradura de toda huella, ausencia de toda posibilidad de inscripción del

acontecimiento, conversión por tanto del evento en una espectralidad radical- la cuestión de la relación imagen política/ verdad /referencia / política deberá ser completamente transformada; sobre todo en lo relativo a la cuestión de la referencia (y por ende también la cuestión del nombre, de la nominación, problema inmenso que no podemos tratar aquí), que, después de la época de la desaparición, no podrá sino aparecernos como profundamente contaminada de una espectralidad radical.

Es aquí donde aparece la “urgencia” y la “política” de Ruiz: en la disolución radical que su cine implica -en obediencia a la esencia técnica del cine en tanto “aparato”²- de las fronteras entre lo real y lo irreal, entre la verdad y la ficción, entre los espectros y los vivos, disolución que es la nuestra, en la “época de la desaparición” (Cf. Brossat y Déotte, 2001). Pues si bien nadie se atrevería -o quien lo hiciera caería irremediamente del lado de los victimarios- a decir que la desaparición es una “ficción” en el sentido típico del término -¿pero no se trata justamente de redefinir todos estos términos que utilizamos de manera tal vez demasiado poco crítica: verdad, ficción, real, irreal, etc.?-, no podemos olvidar que, tal vez, la “verdad” de la desaparición resida justamente en esto: en el hecho de que se trata de un evento ininscrito, cuya superficie de inscripción fue quemada y borrada, no quedándonos más que cenizas -y por tanto, por ejemplo, fundando la posibilidad de todo archivo en lo inarchivable, de la memoria en lo inmemorial, del testimonio en lo no-testimoniante (Cf. Agamben, 1999) - sobre las cuales vienen y van los desaparecidos, ejerciendo su función de espectros, a partir de una repetición que -si queremos volver a la distinción ya clásica de Freud- define la esencia de la melancolía como imposibilidad del duelo. Es tal vez en atención a esto que muchos artistas latinoamericanos se permiten hoy trabajar con la cuestión de la desaparición (pensemos en la serie “Buena memoria” de Marcelo Brodski del año 1997, o en la serie “Ausencias” de Gustavo Germano de 2003) a partir de montajes, instalaciones, photo-shop (¡el photo-shop, qué procedimiento más anti-político!), pues justamente de lo que ellos tratan es de la crisis radical de la verdad, del referente, pues, tal vez, y esto daría para otro artículo, se trata de que sin referente y sin verdad no es posible el trabajo del duelo, y entonces, solo queda la repetición del fantasma, la melancolía, lo que alguna vez Nicolas Abraham (1997) llamó el “fort-da” del espectro. ¿Y no se trata justamente de aquello en las últimas series “chilenas” realizadas por Ruiz, es decir, de un país penado por miles de espectros que no encuentran la paz, un país en donde una madre y su hija buscan incesantemente unos huesos con el fin, tal vez, de rearmar una osamenta ya para siempre desperdigada en el tiempo y la ausencia de memoria, un país, como en la casa de la *Maison Nucingen*, donde deben convivir los vampiros, los espectros y las víctimas?

² Para una filosofía de la técnica, centrada en el análisis de los procedimientos fotográficos y cinematográficos, a partir de la noción de “aparato”, filosofía que inspira buena parte de los desarrollos que aquí efectuamos, cf. Déotte, 2003.

Bibliografía

- Abraham N. y Torok M.: *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1997.
- Agamben G., *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Payot, 1999.
- Bellour R., *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.
- Benjamin W., *Paris, capitale du XIXème siècle: Le livre des Passages*, Paris, ed. du Cerf, 1997.
- Benjamin, W., "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1979.
- Brossat A. y Déotte J.-L. (eds.), *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Citron Pierre, Introducción a *La Peau de chagrin*, en *La peau de chagrin*, H. de Balzac, Paris, Flammarion, 1971.
- Déotte J.-L., *L'époque des appareils*, Paris, Lignes, 2003.
- Déotte J.-L., *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Déotte J.-L.: "La falsification par les disparus", en: A. Brossat y J.-L. Déotte (eds.): *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 215-241.
- Derrida J.: *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 2001;
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004.
- Didi-Huberman G., *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.
- Fabry J., *Visions de l'au-delà et tables tournantes*, Paris, P.U.V., 2009.
- Freud S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- Hegel G.W.F., *Le magnétisme animal*, Paris, P.U.F., 2005;
- Krauss R., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Mácula, 2000.
- Liotard J.-F.: *Le différend*, Paris, Minuit, 1984.
- Milner M., *La fantasmagorie*, Paris, P.U.F., 1982.
- Nadar, "Quand j'étais photographe", en: *Dessins et écrits*, Tome 2, Paris, Arthur Hubschmid, 1979, pp. 967-1284.
- Rancière J.: *La mésestente*, Paris, Galilée, 1995;
- Ruiz R., *Poétique du cinéma*, Paris, Dis voir, 1995.
- Schopenhauer A., *Essai sur les fantômes*, Paris, Criterion, 1992.

Kleist: deconstrucción estética del mundo[†]

Lenin Pizarro Navia*

Resumen

Se estudia la obra del poeta alemán Heinrich von Kleist a partir de la lectura que éste hiciera de la teoría del conocimiento de Immanuel Kant. Se intenta mostrar cómo la recepción de la filosofía kantiana marca a fuego la vida y obra del poeta, quien ve que sus más altos planes —«reunir verdad y adquirir formación»— son arruinados por un tipo de pensamiento que negaría el acceso a la verdad y al mundo.

PALABRAS CLAVE: Kleist, deconstrucción, mundo.

Abstract

In this paper we deal with the work of the german poet Heinrich von Kleist, specifically with his reading of the knowledge theory of Immanuel Kant. We intend show how the reception of Kantian philosophy mark the life and work of the poet, who saw his higher plans – “gather truth and acquire formation” – ruined by a type of thinking that would denied the acces to the truth and to the world.

KEY WORDS: Kleist, deconstruction, world.

1. A modo de introducción: Estética y modernidad.

La teoría estética se origina en la *Spätaufklärung* y del movimiento pre-romántico alemán hacia la segunda mitad del siglo XVIII (Cf. Feijoó, 1990: 7). La reflexión respecto de la naturaleza y la función del arte «tiene lugar en el seno de una sociedad caracterizada por el desarrollo de un concepto de razón cada vez más cercano al carácter discursivo de la racionalidad científica» (Feijoó, 1990: 7). La teoría intentará entonces minar, por un lado, la función del arte en oposición a dicho talante discursivo y, por otro, confrontar a la antigüedad clásica, que se presenta como el paradigma histórico, esto es, como antípoda a partir de la cual se configura la identidad moderna.

En su interrogación sobre lo que sea el arte, la reflexión estética defenderá la condición contemporánea del arte, determinando con esto la conciencia de la modernidad. Por ello, la reflexión sobre el arte se encuentra unida ya en su génesis misma con el fenómeno de la modernidad; por su injerto en el corazón mismo de la autoconciencia moderna, en tanto «realidad histórica a re-producir», pone el acento en

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* Carrera de Pedagogía en Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad de Valparaíso.

la hechura misma del *factum* artístico: en su reproducción. Se pasa así de una consideración representacional del arte (en tanto que mimesis, según la estética canónica aristotélica), a una valoración del arte en cuanto producción natural e histórica. Esta modificación en la consideración representa un desplazamiento que lleva del carácter de completud de lo clásico, a la fragmentariedad de lo moderno.

La Estética aparece entonces como una ciencia (*Wissenschaft*) independizada del saber científico, portadora de su propia lógica interna. El carácter autónomo del hombre —principio fundamental del Iluminismo— tiene como consecuencia que la sensibilidad toma su propia y específica valía. La estética como «lógica» de la sensibilidad establece como condición de su propia existencia un supuesto epistemológico: el de su peculiar relación con la verdad. Esta cuestión puede apreciarse en la ahora clásica interrogación de la hermenéutica filosófica de H.-G. Gadamer: ¿Es deseable dejar el concepto de verdad sólo en manos del conocimiento conceptual, científico? Pues, «¿no se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada ni inferior a ella?» (Gadamer, 2001: 139).

En sus orígenes, a la teoría estética se la entiende como una «gnoseología inferior», como teoría del conocimiento de segundo orden, quedando por esto subsumida al conocimiento científico-filosófico. En su *Aesthetica*, Alexander Baumgarten define dicho discurso como «analogon rationis» de la razón cartesiana, tomando como base el concepto de W. G. Leibniz según el cual los conocimientos sensibles son análogos a la razón (Cf. Feijoó, 1990: 10). La distinción del conocimiento estético respecto del racional está dada por el carácter individual de la sensibilidad humana: «La estética es una lógica de lo individual opuesta en un primer momento a la lógica universal de la razón discursiva o científica» (Feijoó, 1990: 10). Además, en la tradición de la *Aufklärung*, el gusto —para Baumgarten— posee un carácter comunicativo-social: es la herramienta educativa del ser humano (referido a un concepto de verdad subjetivo, fundado en la sensibilidad humana).

Así, la «gnoseología inferior» de Baumgarten queda paralizada en la contradicción propia del pensamiento estético, al no haber precisado claramente el estatuto del tal gnoseología como sistema en relación a la gnoseología primera o conocimiento científico. Esto pone de manifiesto un problema que —sin exagerar— estaría situado en el horizonte de toda reflexión estética posterior: el dilema de entender a la teoría estética como mera propedéutica, o bien como forma de conocimiento *sui generis*. De ahí que la estética de Baumgarten, si bien realiza el trabajo de fundamentación de la autonomía del pensamiento estético, queda presa en la subordinación —más o menos manifiesta— que el discípulo de Christian Wolff establece entre gnoseología inferior/gnoseología superior.

La consolidación de la estética como ciencia o epistemología peculiar, está en estrecha relación con la autonomización de la obra de arte en la época burguesa: «el arte deviene autónomo en el seno de la reflexión estética porque aquello que da origen a esa reflexión no es sino la pérdida de la función o del valor del arte en el seno de la sociedad ilustrada, en lo referente a la dialéctica de crítica y crisis inherente a la praxis socio-política de la Ilustración» (Feijoó, 1990: 10).

La pérdida de la relación del arte con lo sano o con lo institucionalizado constituye en tal sentido, un primer paso hacia su autonomía. Tal es la característica de todo arte preburgués, cuya «función» era el de ser la «representación» de los ideales nobles así como de otras clases elevadas, y «en relación a esa modalidad

“representativa” era definido el valor (de distracción o de recreo) concedido al arte» (Feijoó, 1990: 11).

Inserto en el corazón mismo de la sociedad burguesa ilustrada, el arte pierde su función representativa y se transforma paulatinamente en parte de la opinión pública: «a saber, de la crítica incipiente de la opinión pública burguesa del estado político» (Feijoó, 1990: 12). El arte concebido desde el conflicto sociedad (burguesa) versus estado (monárquico), pasa a ser percibido como elemento para la formación (*Bildung*) de dicha opinión pública, toda vez que puesto como instrumento crítico de comunicación y entendimiento sobre temas morales e incluso —si bien en un sentido macro— políticos, que determinarán la reforma de la distribución de poder en el seno del estado monárquico: «El arte es [...] una instancia crítica cuya función consiste en contribuir a denunciar el hiato existente entre una sociedad burguesa en ciernes y un estado que posee —de facto— ese poder político» (Feijoó, 1990: 12). Esto patentizaría el fenómeno de la contraposición entre libertad y necesidad en la praxis social misma.

La radicalización del proceso mismo de Ilustración conduce a una crítica de la crítica, en una dialéctica interminable que llevará a poner en cuestión el concepto mismo de *Aufklärung*, por cuanto la dinámica implacable de la crítica hace pasar ese antagonismo al interior del individuo, que origina la situación epocal. Este malestar, esta conciencia intranquila de sí, está definida por su extrañamiento con las leyes (de trabajo y producción) que dominan la sociedad burguesa. I. Kant (1997), por ejemplo, sacrifica al individuo en pos del progreso social, esto es, determina la libertad subjetiva al tiempo que la sujeta a los diferentes estamentos sociales.

Esta contradicción es aquello que J. J. Rousseau atacará y que luego será retomado en un proyecto estético-político por F. Schiller en la primera parte de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. La dialéctica de la sociedad burguesa ilustrada proclama y niega en un mismo movimiento la emancipación del individuo. La exalta en y con el *Sapere aude!*, pero la falsea en la praxis colectiva. Esta dialéctica es la que da origen al hecho de la decadencia de la institucionalización —la desujeción, diría Michel Foucault: su desinstitucionalización. Dice J. Feijoó (1990): «El arte deviene autónomo en cuanto crítica del proceso de enajenación del individuo con respecto a su carácter social, y, dentro de esa autonomía, será concebida la función de promocionar la idea de “Humanidad”» (p. 13).

La autonomía del arte se encuentra por esto, allí donde éste se desujeta de la función cultural a la que la sometía la ideología religiosa, y ahí donde la noción de *humanitas* encuentra en el arte el mejor y más refinado vehículo cultural. Ahora bien, hay que entender que la institucionalización iluminista de la obra de arte con su negación mediante la dialéctica inmanente del proceso ilustrado. Es decir, en cuanto proceso crítico, en tanto «crítica de la crítica» el arte se define como aquel lugar o emplazamiento en donde dicha dialéctica queda en suspenso, como espacio en donde quedan elididas las normativas funcionales, instrumentales que gobiernan la vida en su dimensión práctica.

El arte es entonces, aquel intersticio en donde la enajenación del ser humano respecto de su propia humanidad, queda —al menos temporalmente— suprimida. La crisis del pensamiento iluminista es la crisis del arte. Esto estaría respaldado por la definición, contigua a la anterior, según la cual la filosofía de la historia reafirma la función autónoma del arte al ver en éste el lugar de una representación de la humanidad

o de la verdad que, no obstante, le sería ajena a la realidad y a la verdad.¹ Vale decir, verdad y realidad le serían propias al arte y a nadie más. De ahí la simultaneidad de la crisis del pensamiento ilustrado con la crisis del arte.

El menoscabo, la merma del carácter institucional del arte dentro de la dialéctica crítica ilustrada, conlleva una paulatina autorrealización, una progresiva autodeterminación de la estética y del propio concepto de arte. Nos encontramos así, ante una transformación radical del arte cuya principal nota es la huída, por decirlo así, la fuga de éste desde una poética normativa hacia una filosofía del arte, cuyo principio es la «pérdida de la referencia social del arte, y cuyo tema central será [...] la definición del origen y la esencia del hecho artístico» (Feijoó, 1990: 15). Así, unos preceptos de poéticas como la de N. Boileau o J. Gottsched son relativizados lo que permite a la vez, una paulatina autonomización de la noción de gusto respecto de todo sistema poético que lo subsuma a normas o a cánones preestablecidos. Desde esta perspectiva, la Ilustración ya no satisface en su concepto mimético del arte, los requerimientos de una reflexión sobre el arte en o desde su propia lógica. La Estética buscará entonces su determinación en una fuente de producción artística que por su propia naturaleza, sólo puede ser desprendida de la subjetividad. Es en base a tal principio de subjetividad —etiquetado bajo el rótulo de una temprana teoría de la recepción— que la reflexión estética establece sus principios autónomos en el corazón de un sistema filosófico independiente que determinará esa misma subjetividad: la moderna teoría estética encuentra su punto de partida en la reflexión filosófica de Kant.

Heinrich von Kleist juega, a este respecto, un rol notable: su obra está atravesada por la *Kant-Krise*. Puede decirse que como ningún otro autor, Kleist muestra de manera abismal las contradicciones y avatares de la conciencia moderna, del sujeto enfrentando poéticamente a un mundo que mediante una racionalidad topológica y colonizadora, tiende a descomponer y fragmentar el cosmos. Su literatura intensifica esa oposición que se da en el seno de la sociedad burguesa entre individuo y mundo, entre yo y sociedad. La respuesta del poeta —un escepticismo a la vez gnoseológico y moral— le conducirá inevitablemente a la autodestrucción. Tal respuesta, en comparación a la ofrecida por los Schlegel, lo aleja toda vez que lo hace parte de la crítica romántica de la implacable dialéctica del Iluminismo.

2.- Kleist: desencanto como deconstrucción estética del mundo

Quizá la figura de Kleist pueda condensar todas las contracciones a las que se ve sometido un espíritu que poco tiene que ver con su tiempo. Si la Ilustración con su cruzada racionalista parecía ya no sólo quitar sino *desgarrar* el manto mítico que cubría la existencia histórica de los seres humanos, el romanticismo alemán intentará con la «intuición intelectual» (heredada de Kant y sistematizada por Schelling) poner coto a las pretensiones de un pensamiento al que se acusará de «peligroso y disolvente» (Cf. Lukács, 2002: 40 / Bürger, 1996: 23-34).

Pero situar la obra de Kleist junto a la de los hermanos Schlegel, junto a Novalis y Hölderlin podría inducir a más de un equívoco. De esto da cuenta la en ocasiones inclasificable creación del poeta nacido en Fráncfort del Oder. Textos como *Sobre el teatro de marionetas*, *Sobre la paulatina elaboración de los pensamiento al hablar*, *El terremoto de Chile* o *El cántaro roto* parecieran ser algo más que literatura, cuando no el umbral y la constatación de su límite. Porque si el «hombre romántico

¹ El arte es «antítesis social de la sociedad». (Cf. Adorno, 2004)

pretende unir lo que está escindido, para transformar el mundo en su arquetipo del mundo, para fundir realidad y deseo» (Marí, 1998: 23), Kleist desecharía de plano tal pretensión, cuando no la consideraría imposible.

Y es que en Kleist el *efecto Kant* —a diferencia del supuesto de la intuición intelectual adoptado como principio constructivo por el romanticismo alemán— será desastroso. En efecto, la recepción de la filosofía kantiana marca a fuego la vida y obra del poeta, quien ve que sus más altos planes —«reunir verdad y adquirir formación»— son arruinados por un tipo de pensamiento que negaría el acceso a la verdad y al mundo. En un abrumado comentario sobre la filosofía del nacido en Königsberg señala lo siguiente: «No podemos decidir si lo que llamamos verdad es de veras verdad o si solo nos parece serlo. Si es esto último, entonces la verdad que reunimos aquí ya no *es* más después de la muerte —y todo esfuerzo por adquirir una posesión que nos acompañara al sepulcro es en vano—» (Kleist, 2011: 8).

La paradójal convicción de la imposibilidad de conocimiento y de acceso al mundo, se convierte de esta forma en principio estético-deconstructivo que intentará cual Sísifo plasmar, expresar en sus textos; *Novellen*, tragedias, comedias y cartas dan cuenta de un lacerante escepticismo que, pese a todo, intenta arrojar luz sobre las sombras que la recepción de Kant —su terremoto interno— ha provocado en su alma.

Paul De Man (1998) pareciera retratar esta crisis del poeta en los siguientes términos: «El conocimiento [en Kant] es una representación, una fantasía, una cosa imaginaria, mientras la auto-preservación [en Schiller] es una cosa física, concreta y, por ello, pertenece al orden de lo real» (p. 205). Pero mientras el autor de *Don Carlos* intentó dar un giro estético-político (ideológico, según Paul De Man) a la filosofía kantiana, Kleist lleva hasta el extremo las consecuencias de dicha filosofía, llegando a postular la irremediable fragilidad del mundo; fragilidad del mundo que pone en obra cómicamente en *El Cántaro roto*, filosóficamente en *Sobre el teatro de marionetas* y dramáticamente en *El terremoto de Chile*.

Si en la comedia Kleist pone en juego lo irreversible del estado de caída en que se encontraría el ser humano y lo absurdo del intento de restituir su estado originario, lo hace riéndose de la banalidad de reconstitución del mundo por obra de la justicia mundana. Para evidenciar performativamente la imposibilidad de toda empresa restitutiva del mundo, Kleist echa mano a la ecfrasis, con lo que vendría a poner en evidencia la impotencia del lenguaje:

«[...]

Señora Marta:

Que no veis nada, permitidme, las trizas veis

El más bello de los cántaros ha sido hecho añicos.

Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada,

Todas las provincias holandesas

Fuéronle cedidas a Felipe de España.

Aquí se arrodillaba Felipe, y recibía la corona:

Está en el cántaro, hasta la parte de atrás.

E incluso él recibió su golpe.

Allá los ojos se enjugaban

Sus dos tíftas, las reinas de los francos

Y de los húngaros; si a una se la ve

Alzar la mano con el pañuelo,

Es como si llorase por sí misma.
 Aquí en el cortejo todavía Filiberto,
 Porque el rey, interpuesto, amortiguó el golpe,
 Se apoya en la espada; mas tendría que caer
 Lo mismo que Maximiliano, ¡el bribón!
 Abajo, las espadas han desaparecido.
 Aquí en la mitad, con tiara sagrada,
 Se veía erigirse al Arzobispo de Arrás;
 A él se lo llevó enterito el diablo,
 Sólo su sombra se alarga aún sobre el empedrado.
 Aquí estaban en corro, en la base, adláteres
 Con alabardas, apretujados, y con picas,
 Casas aquí, ved, del gran mercado de Bruselas
 Aquí todavía se asoma a la ventana un curioso:
 Mas qué sea lo que se ve, eso no lo sé»
 (Kleist, 2009: 37-38).

La ecfrasis como figura retórica se torna aquí contradictorio discurso que da cuenta de una experiencia negativa del mundo, que no es sino experiencia negativa del lenguaje. En este sentido, la ecfrasis kleistiana daría cuenta del fracaso definitivo de la función comunicativa —cognitiva— del discurso. Se trataría de mostrar cómo mediante la reversibilidad pragmática del lenguaje —que el poeta pone en boca del sujeto que reclama la reparación de un estadio anterior a la fragmentación y disolución de lo unitario/originario— éste da cuenta del mundo de la inmanencia y, por ello, de la inmanencia de todo mundo. Esta experiencia negativa del lenguaje «pareciera acusar en él [en Kleist] un estado de caída irremisible» (Oyarzún, 2009: 147).

Precisamente en *El terremoto de Chile*, Kleist patentizaría el mundo irredento en el que pareciera habitar el ser humano, y del que, pese a los esfuerzos todos (cognitivos, morales, estéticos, etc.), no puede trascender. La *Kant Erlebnis* toma forma ahora en un relato exótico que tiene evidentes tintes morales y religiosos: la causalidad permite la salvación temporal de un hombre (Jerónimo) en el día de Corpus Christi. Un hecho natural —un terremoto— permite la reconciliación transitoria de los seres humanos —una sociedad justa—.

Así, el azar, la paradoja y lo contradictorio dan fuerza a un relato en el que la recomposición del mundo pareciera ser posible sólo gracias a la intervención de lo divino: «En los campos hasta donde alcanzaba la vista veíanse hombres de todos los estados, príncipes y mendigos, damas y campesinas, funcionarios y jornaleros, monjes y monjas, ayudándose unos a otros y complaciéndose, participándose entre sí, con alegría, quién había salvado la vida, como si la desgracia general hubiera formado una gran familia en lugar de las anodinas conversaciones que son la materia de los comensales cuando se reúnen en torno a una mesa» (Kleist, citado en Marí, 1998: 212).

Sin embargo, a poco andar Kleist restituye el estado quebradizo del mundo y de las relaciones humanas que en él se dan: si en la primera parte del texto el derrumbe de los muros de la cárcel por causa del fenómeno natural es el fin de una sociedad inhumana, represiva, en la segunda parte todo vuelve a su cauce *natural*: la temporal reconciliación del ser humano consigo mismo y con la totalidad que Kleist retrata en la escena del valle afuera de la ciudad, donde los amantes (Jerónimo y Josefa) se han refugiado, se torna *fatum* siniestro cuando estos vuelven a la ciudad pensando que la

transformación piadosa de los habitantes de la misma es un hecho: la muerte de ambos por parte de la horda no es más que la trágica restitución natural del orden mundano.

Si *El cántaro roto* trata irónicamente sobre lo irreversible y, por ende, lo irreparable del estado caído de lo humano, si, por su parte, *El terremoto de Chile* vuelve sobre el mismo y fundamental tópico, pero mediante un registro en extremo trágico y visceral, de ambas obras puede decirse con más o menos valía, que se enmarcan dentro de los parámetros de la literatura. Sin embargo no puede decirse lo mismo de *Sobre el teatro de las marionetas*. Texto inclasificable e incómodo, es éste en cualquier caso fundamental para comprender, si las palabras no resultan excesivamente optimistas, la *poética deconstructiva* que atraviesa la obra de Kleist. Dice Rodolfo Modern (en Kleist, 2008) de ese texto: «contiene en forma plástica y apretada una clave para la interpretación del mundo, el hombre y la obra, como también una concepción filosófica de la historia» (p. 23) (Cf. De Paz, 2003: 146).

En el ensayo *Sobre el teatro de las marionetas*, postula Kleist que la gracia perdida sólo se encontraría en los movimientos que son seguridad da el animal (el oso que es maestro en esgrima) o de la marioneta, pues tanto el uno como el otro no poseen aquello que hace de los humanos seres caídos, a saber, la consciencia. En efecto, ésta causa trastornos «en la gracia natural del ser humano» (Kleist, citado en Marí, 1998: 218).

A diferencia de Schiller (1962) para quien la gracia es «expresión de un alma bella» (p. 66), es decir algo positivamente encontrable en lo humano, para Kleist la gracia como tal es algo que debe ser recuperado, pues nos hallamos en una época de inocencia perdida. Si la gracia es testimonio inmediato de la vitalidad, lo mecánico representa el desplazamiento de la naturaleza a la técnica. De ahí la polaridad que Kleist (citado en Marí, 1998) construye entre el joven y el oso: mientras el primero trastoca su «alma bella» por mor de la consciencia de sí (la pérdida irremediable de la espontaneidad del movimiento de su cuerpo), el animal *inconsciente* resulta agraciado por cuanto en él todo es mecánico: «La seriedad del oso me sacaba de mis casillas, se sucedían estocadas y fintas, me empapaba de sudor: ¡todo en vano!» (p. 219).

El elogio de lo inconsciente se torna así crítica de la razón y el conocimiento: «Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana» (Kleist, citado en Marí, 1998: 220). Para volver al estado de gracia, el conocimiento humano debe haber alcanzado las cotas espirituales más altas, debe haber atravesado el infinito, «de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios» (Kleist, citado en Marí, 1998: 220). Sólo así es posible recuperar el estado de inocencia perdida.

Esa idea de lo inconsciente como manera de resistir el embate de una sociedad racionalista y pragmática en extremo, se configura ejemplarmente en su último drama: *El príncipe de Homburgo*, escrita en los últimos años de su vida (1810-1811). Kleist echa mano de un tema patriótico: la victoria de Fehrbellin sobre los suecos.

El Príncipe de Homburgo, Federico Arturo, vive en estado de ensoñación permanente y sólo desea conseguir junto con la gloria, los favores de la protagonista femenina, Natalia de Orange. En ese estado de duermevela no entiende bien las órdenes militares para la batalla, desobedeciéndolas más por omisión que por voluntad. Pese a esto, logra una victoria para Brandemburgo. Sin embargo, muy a su pesar, no es gloria lo que cosecha, sino la condena de las autoridades por desacato.

Una total discrepancia entre lo esperado y lo logrado es el resultado de su estado de somnolencia y por dicho estado, deberá pagar con su vida. Tal es la asimetría entre la expectativa de gloria y el resultado de su desatino, que el Príncipe se transforma paulatinamente en una figura temerosa, al punto que le pide a Natalia que interceda, haciéndolo de igual forma él mismo con La electora: «¡Madre, es tan bello el mundo creado por Dios! No permitas, te lo suplico, que baje prematuramente al reino de las sombras» (Kleist, 1972: 40). El temor a la muerte convierte al Príncipe en un cobarde.

Finalmente, Federico Guillermo deja en manos del propio Príncipe de Homburgo la decisión de su condena, dándole con esto la posibilidad de redimirse y recobrar el honor perdido aceptando la condena que le ha sido impuesta. Autosuperándose, Federico Arturo recobra para sí la dignidad extraviada, y en un momento de autoafirmación vital exclama: «¡Valiente y digno, así ha de conducirse el que es magnánimo!» (Kleist, 1972: 49). Y más adelante agrega: «¡Ahora eres toda mía inmortalidad!» (p. 62).

Ejemplarmente el Príncipe representa ese paso a través de lo inconsciente/conciente por el infinito para recobrar el estado de inocencia perdido: Homburgo supera el horror de la muerte y acepta abrazar la inmortalidad. Esta conciencia dolorosa, aterradora, le hace fuerte en momentos en que el mundo parece hundirse a sus pies, en los instantes fugaces en que la nada le asecha más intensamente.

El final de la obra sugiere aún más la idea del estado de ensoñación del que el Príncipe de Homburgo pareciera no salir: no sólo consigue el perdón del Elector, sino también la mano de su amada mujer, Natalia. Tal es la confusión entre el plano onírico y el real que el héroe pregunta (y se pregunta, cabría agregar): «¿No es esto un sueño?» (Kleist, 1972: 63), a lo que el coronel Kottwitz responde: «Un sueño ¿y qué?» (p. 63).

Si en esta última obra Kleist logra que su héroe venza las fuerzas de la oscuridad, reafirmando precisamente por éstas el sujeto moral, no sucede lo mismo con lo que se podría denominar la antípoda de Homburgo, a saber: Michael Kohlhaas. De nombre homónimo, la extensa narración titulada *El vendedor de caballos*, es la historia de un tratante de caballos que de ser respetado como ciudadano ejemplar pasó a ser el ejemplo vivo de la desmesura (mal que el propio Kleist padeció en carne propia).

Nuevamente Kleist (1972) juega con los niveles de realidad: el relato se basa en una historia real de un tal Hans Kohlhausen, de quien dice, convirtiéndolo en el mítico Michael Kohlhaas, que «la posteridad habría honrado su memoria si su excesivo sentido de la justicia no lo hubiera convertido en salteador y asesino» (p. 35). El tema central de la narración es la justicia. En este sentido, *Michael Kohlhaas* adquiere un sentido fundamental pues allí Kleist escenificaría la condición central del sujeto moderno, para quien el «mundo se ha salido de sus parámetros [...]; el sujeto abandonado a sí mismo, reacciona a su vez ante lo desmedido con la propia desmesura» (Pérez, en Kleist, 1999: 70).

El origen del conflicto de Kohlhaas se encuentra en el abuso de poder: un noble (Wenzel von Tronka) le impide pasar al vendedor de caballos con éstos por sus tierras, exigiéndole como condición una alta suma de dinero. Kohlhaas, apegado estrictamente a lo justo, considera esto una arbitrariedad, e insiste en sus reclamaciones. Von Tronka, no sólo hace caso omiso a dichas reclamaciones sino que retiene un par de caballos del vendedor y los hace trabajar en labores de campo al punto de explotarlos hasta dejarlos extremadamente famélicos.

El vendedor de caballos recurre una y otra vez a distintas instancias legales para que sea resarcido en atención a los méritos de su causa. Vano será el intento de Kohlhaas de obtener justicia en un mundo injusto. Pues la justicia que él reclama, no

puede ser satisfecha en la sociedad de su tiempo, y toda lucha que en pos de la justicia haga el ciudadano común, chocará irremediabilmente con los privilegios de ciertos grupos sociales. Por ello decide tomar la justicia en sus manos, y le pide a su mujer la libertad de poder hacerlo: «Pues bien —le dijo Kohlhaas— si como yo sientes que para mantener mi negocio tengo que lograr que se me haga justicia, ¡concédeme también la libertad que necesito para lograrlo!» (Pérez, en Kleist, 1999: 58). Aún más, en una exclamación que debía escandalizar a Europa entera sostiene: «*Que jamás me perdone Dios si llego a perdonar a Wenzel von Tronka...*» (p. 60).

Enceguecido por su sed de justicia —de la misma forma en que Homburgo es «ciego» para la realidad real—, el vendedor de caballos se pone al margen de la ley y a sangre y fuego va consumando su venganza, al punto que se le considera «enemigo de la cristiandad». Cual Thomas Müntzer de la burguesía, Kohlhaas lidera una rebelión que pone en jaque al Estado mismo. Y de la misma forma que lo hiciera con el teólogo de las revueltas campesinas, Lutero lo condena y lo trata de blasfemo: «La espada que empuñas —tenlo en cuenta— tiene sed de venganza y muerte; eres un rebelde y no un soldado de Dios» (Pérez, en Kleist, 1999: 75), dice el Reformador.

En nombre de la justicia, de *su* justicia, Kohlhaas incendia ciudades, pueblos y arrasa con el orden imperial. Intentando romper el privilegio de clase, reivindica el derecho de la nobleza a ajusticiar por cuenta propia. Su empresa, paradójica por donde se la mire, está destinada al fracaso, por más que sea resarcido hacia el final de su vida, curiosamente en el momento en que debe enfrentar al verdugo por los crímenes cometidos en nombre de la justicia. Hombre excesivo, el vendedor de caballos acaba convirtiéndose de esta forma en su propia antítesis: ya no es el justo, sino el asesino y el salteador. Es un Job moderno que deviene en el anti-Job por excelencia.

3.- Para terminar

Las reflexiones contenidas en los diferentes trabajos de Kleist no invitan, obligan al lector a tomar posición. En sus cartas (desencantadas, melancólicas, desmesuradas), en sus tragedias (viscerales, crueles, irónicas), en su comedia (absurda, hilarante, performativa), en sus narraciones (complejas, filosóficas, moralizantes), nos ha legado Kleist una forma —equivocada o no— de habérselas con el mundo, de pensar aquello que por inercia seguimos nombrando de ese modo.

Y obligan a tomar posición porque la radicalidad de sus consecuencias sólo es medible por el eco de su recepción, que no por nada sigue siendo más débil que fuerte. Al respecto, no deja de ser ilustrativo que el gran crítico de la cultura, Nietzsche (2001), sugiera que fue precisamente la cultura alemana la que sofocó a Kleist, y que éste no resistió el hostil clima espiritual de aquélla. Por otro lado, en alguna parte señala Adorno que Kleist vislumbró como ningún otro las implicancias de la filosofía kantiana, y que este trascendental hecho ha pasado por alto.

Pero, ¿no se debería ponderar por un lado, una obra marcada por el exceso con, por otro, la vida de un hombre que pecó precisamente de un excesivo anhelo: el destronar a Goethe del Olimpo de las letras? ¿Por qué no atribuir la excesiva melancolía y desencanto escéptico de sus obras a los vaivenes e inestabilidad existencial que caracterizo la vida de Kleist? ¿Hasta qué punto es lícito separar la literatura del literato? ¿En qué medida su atracción casi patológica por la muerte no tiñó sus propios escritos con su sangre que por mano propia quería derramar, y que finalmente derramó?

Dice de sí mismo en una de sus últimas cartas: «no admito que se considere nulo y sin efecto el mérito, aunque modesto, que reclamo con pleno derecho para mi

persona. Me parece intolerable que me consideren un miembro enteramente inútil de la sociedad, indigno del menor aprecio» (Kleist, citado en Tournier, 1996: 101). La fragilidad del mundo, el mundo quebradizo, no fue para él un asunto teórico. No fue un tema o un problema filosófico, que admite disputas y controversias. Simplemente, el mundo, para él, no fue.

Porque el mundo que a Kleist le tocó vivir fue el mundo pragmático e inmanente propio de una modernidad que a caballo parecía negar toda trascendencia. Mundo irredento, caído. El otro mundo, el mundo de la ensoñación, el de la magia, el de la locura, el de la «promesa de felicidad» lo plasmó en esos textos enmarañados, enigmáticos, contradictorios. Para él, el mundo que vertió en su literatura resultaba más verdadero que el mundo que le tocó vivir. Y esa conciencia, como su Hamburgo, no podía sino arrojarlo a un estado de semiconsciencia, de éxtasis melancólico; estado cuasi religioso.

Es esa intratable tristeza de y ante el mundo, lo que le lleva a tomar la terrible decisión final: «Ella [Henriette Vogel] ha comprendido que mi tristeza es un mal superior, algo profundamente arraigado, incurable, y ha decidido morir conmigo, aun cuando reúna cualidades para hacerme dichoso en este mundo» (Kleist, citado en Tournier, 1996: 85). Es más, para él, era más importante que su pareja quisiera morir que vivir con él.

Dice el parte de su autopsia: «Conforme a los principios de la filología, cabe deducir que el difunto poseía un temperamento del tipo *Sanguino Cholericus en Summo Gradu*, y debió sufrir algunos ataques de hipocondría grave [...]. Si a esas excentricidades de su temperamento añadimos su acentuada propensión a las efusiones religiosas, podemos deducir razonablemente que el difunto no se encontraba en un estado mental normal».² Quizá sea este texto necrológico, una muestra fehaciente del mundo imposible en el que vivió; texto curioso en donde la ciencia positiva — estandarte y emblema de toda modernidad — nos parece a nosotros, tardomodernos, algo mítico; tan mítica como la propia figura y muerte del sujeto/objeto del que habla.

² Extracto del informe de la autopsia practicada a Kleist por el doctor Felgentreu, médico legista, el 22 de noviembre de 1811, a requerimiento del real comisario de policía Meyer, (Tournier, 1996 : 101).

4.- Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la Estética*, trad. J. Reuter. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*, trad. R. Sánchez. Madrid
- De Man, Paul (1998). *La ideología estética*, trad. M. Asensi y M. Richart. Madrid: Cátedra.
- De Paz, A. (2003). *La revolución romántica*, trad. M. García. Madrid: Tecnos/Alianza, p. 146.
- Feijóo, J. (1990). «Estudio introductorio», en Schiller, Fr. *Kallias. Sobre la educación estética del hombre*, trad. J. Feijóo. Barcelona: Anthropos.
- Gadamer, H.-G. (2001). *Verdad y método*, vol. 1, trad. A. Agud y R. de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- Givone, S. (1990). *Historia de la Estética*, trad. M. García, Madrid: Tecnos.
- Henckmann, W. y Lotter, K., eds., (2001). *Diccionario de Estética*, trad. D. Gamper y B. Sáez, Barcelona: Crítica.
- Kant, I. (1997). «Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?» en *Filosofía de la historia*, trad. E. Imaz. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kleist, H. v. (1972). *El príncipe de Homburgo*, trad. D. Cepeda. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Kleist, H. v. (2008). *Michael Kohlhaas. El vendedor de caballos*, trad. A. Pagni. Buenos Aires: Corregidor.
- Kleist, H. v. *El Cántaro roto. Una comedia*, trad. P. Oyarzún. Documento de trabajo. Doctorado en Filosofía m/ Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2009).
- Kleist, H. v. Carta a Wilhelmine von Zenge (22.11.1801), trad. P. Oyarzún, Documento de trabajo. Doctorado en Filosofía m/ Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2011).
- Lukács, G. (2002). *El alma y las formas*, trad. M. Sacristán. Madrid: Editora Nacional.
- Marí, A. (1998). *El entusiasmo y la quietud «Prólogo»*, trad. A. Marí. Barcelona. Tusquets.
- Nietzsche, F. (2001). *Schopenhauer como educador*, trad. J. Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Oyarzún, P. (2009). *La letra volada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Pérez, A. «Introducción», en Kleist, H. v. (1999). *Narraciones*, trad. A. Pérez. Madrid: Cátedra, p. 70.
- Schiller, Fr. (1962). *De la gracia y la dignidad*, trad. J. Probs.

Propuesta editorial

La *Revista de Humanidades de Valparaíso* (RHV) es editada por el Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Valparaíso desde el año 2013. Su periodicidad de publicación es semestral y está destinada a la divulgación de trabajos inéditos, propios del ámbito de las humanidades: la filosofía, las artes y la literatura.

Los trabajos que se envíen a la RHV deben ser inéditos y que no hayan sido remitidos simultáneamente para su publicación a otra revista impresa o electrónica.

Los trabajos se someterán al arbitraje de dos pares externos bajo la modalidad “doble ciego”, velando de este modo la plena confidencialidad tanto de los evaluadores como de los autores de los trabajos enviados. En caso de dictámenes opuestas de los árbitros (uno a favor y otro en contra de publicar el trabajo), los editores someterán el trabajo al dictamen definitivo de un miembro del Consejo Editorial.

La RHV recibe trabajos en castellano, portugués, francés e inglés.

Los trabajos pueden ser enviados en cualquier época del año y serán publicados por orden de aceptación y de acuerdo al número de artículos previsto para la publicación de cada número.

Los derechos de los trabajos publicados pertenecen a sus autores.

Los autores que publiquen en RHV recibirán un ejemplar de la revista.

Preparación del manuscrito

Formato: los trabajos deben estar escritos en letra Times New Roman 10, espaciado simple o sencillo, hoja tamaño carta, con un máximo de 25 páginas en total. Si el trabajo presentado es más extenso, los editores se reservan el derecho de aceptarlo o no para someterlo al proceso de arbitraje. Los trabajos deben incluir un resumen (*abstract*) en castellano e inglés.

La estructura y orden del trabajo debe respetarse rigurosamente y es el siguiente: desde la primera página del trabajo debe constar: el título centrado y en mayúsculas; nombre y apellido del autor, consignando filiación institucional y correo electrónico, todo ello alineado a la derecha; resumen en castellano, centrado; palabras clave, 5 en total; *abstract* y *key words* (ídem anterior); introducción; desarrollo del trabajo (capítulos y subcapítulos); conclusión y bibliografía.

Si el trabajo lleva imágenes, éstas deben adjuntarse además en un archivo independiente en formato JPG. Si las imágenes no son lo suficientemente nítidas, los editores se reservan el derecho de no incluirlas en la edición.

Referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas se tienen que insertar en el texto indicando entre paréntesis solo el apellido del autor, año de publicación y la(s) página(s). Ejemplo:

(Frege, 1879: 44); (Heidegger, 1939: 31-45)

Si es más de un trabajo en la misma cita: (Frege, 1879; 1901).

Si el autor posee más de una publicación por año, se diferencian con letras minúsculas de acuerdo a su orden de aparición. Ejemplo

(Frege, 1879a; 1879b); (Frege, 1879b: 34)

Cuando el libro citado posee más de un autor

Dos autores: (Frege y Dedekind, 1879: 44); Tres autores: (Frege, Dedekind y Peano, 1879: 44); Más de tres: (Frege et al., 2006)

La bibliografía debe venir al final del artículo en orden alfabético, repitiendo los apellidos cuando sea el caso de varios libros de un mismo autor y seguidos por el año de publicación que corresponde a la referencia bibliográfica que se indicó en el artículo. Los textos de un mismo autor deben ordenarse de acuerdo a su orden de aparición. Ejemplos:

Libros y autores: Apellido(s), Nombre(s) (año): *Título libro*. Lugar: Editorial.

Un autor: Carnap, Rudolf (1947): *Meaning and Necessity*. Chicago: Chicago University Press.

Dos autores: Redmond, Juan y Fontaine, Matthieu (2011): *How to Play Dialogues. An Introduction to Dialogical Logic*. London: College Publications.

Tres autores: Lorenzen, Paul; Lorenz, Kuno y Rahman, Shahid (1978): *Dialogische Logik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Libro con editor(es). Ejemplo:

Verdugo, Carlos, ed. (2013): *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Clarendon Press.

Capítulos en libros. Ejemplo:

Apellido(s), Nombre(s) (año): "Título del capítulo". En Nombre Apellido (ed.), *Título libro*. Lugar: Editorial.

Un autor: Carnap, Rudolf (1947): "Sinn und Bedeutung". En John Smith (ed.), *Meaning and Necessity*. Chicago: Chicago University Press.

Dos autores: Redmond, Juan y Fontaine, Matthieu (2011): "Rules of Dialogical logic". En Shahid Rahman (ed.), *How to be a Dialogician*. London: College Publications.

Artículos en revistas. Ejemplo:

Apellido(s), Nombre(s) (año): "Título del artículo" en *Nombre Revista*, año, N°. Lugar: Editorial.

Un autor: Carnap, Rudolf (1947): "Sinn und Bedeutung" en *Journal of Philosophy*, Año 3, N°2. Londres: King's College University Press.

Dos autores: Carnap, Rudolf y Frege, Gottlob (1901): "Der Gedanke" en *Journal of Philosophy*, Año 2, N°4. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Referencias en internet. Ejemplo:

Valladares, Diego (2011): "Modelos y Ficciones" en *Revista de Epistemología*. Consulta 12 de enero de 1965: www.revistadeepistemologia-oit.org/sdf/17.htm

Notas a pie de página:

Las notas a pie de página solo se aceptarán en la medida que aporten a la comprensión del texto.

La Revista de Humanidades de Valparaíso (RHV) es editada por el Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Valparaíso desde el año 2013. Su periodicidad de publicación es semestral y está destinada a la divulgación de trabajos inéditos propios del ámbito de las humanidades (la filosofía, las artes y la literatura).