

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Tractatus logico-phenomenologicus*

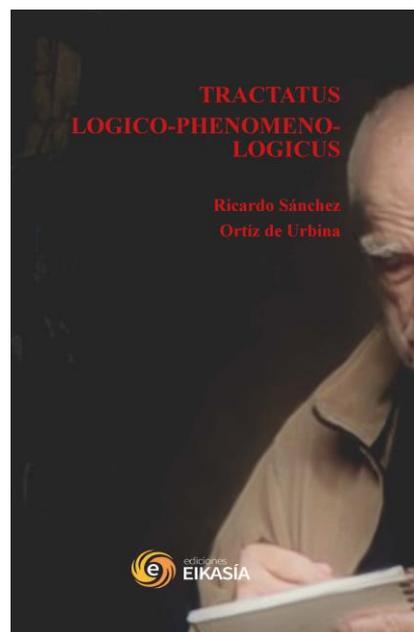
Oviedo, Eikasía, 2024, 123 pp.

Silverio Sánchez Corredera¹

El *Tractatus logico-phenomenologicus* de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina viene a cerrar sistemáticamente —aún más— su anterior trilogía: *Estromatología* (2014), *Orden oculto* (2021) y *Por amor al Arte* (2024).

Wittgenstein (1889-1951) escribió muy joven —tenía 29 años— un *Tractatus logico-philosophicus*, poco más de cien páginas que supusieron una revolución en la filosofía de los años 20. Se gestó en el fragor de la Primera Guerra Mundial y en el escenario vienés de aquella rebelión cultural que traía el psicoanálisis de Freud, la insurrección musical de Schönberg y el simbolismo modernista pictórico de Klimt.

Ahora, en octubre de 2024, sale a la luz el *Tractatus logico-phenomenologicus* de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, que entra en diálogo directo con el libro del autor austríaco, para desvelar las claves del error de aquel excesivo escepticismo filosófico que abanderó —escepticismo, pie de barro, que buscaba apoyo en su otro pie: el logicismo positivista—, y que entra en diálogo con ese *positivismo escéptico* por la necesidad de desencallar esos reduccionismos y de presentar una filosofía sustantiva y constructiva. El mismo Wittgenstein intuyó en su segunda etapa que así había de hacerse. Con los «juegos del lenguaje» a los que apela, se señalaba que el conocimiento lingüístico parte siempre de ciertas reglas de juego previas, incluidas en el *hard pack* fenomenológico de la *fábrica* humana, diremos ahora.



¹ Una reseña similar sobre este libro, ahora ampliada, ha sido publicada en: Silverio Sánchez Corredera, «Urbina, una revolucionaria concepción de la realidad», en *Cultura*, suplemento de *La Nueva España*, n.º 1493, jueves 21 de noviembre de 2024, página 3.

El lector de este nuevo *tractatus* puede descubrir, entonces, cómo el ser humano pone las reglas de juego en la relación entre la Naturaleza, el conocimiento eidético y el animal intencional que somos. Y estas reglas nacen, no desde un anclaje psicológico ni sociológico ni logicista, sino *estromatológico* —término nuevo presentado en *Estromatología*—. Y se puede descubrir de qué manera el Lenguaje tiene una función esencialísima en la constitución del conocimiento ordinario y de las ciencias, pero cómo esta función viene determinada por algo que le es previo —y es condición de posibilidad— pues necesita estar soportada en el *sentido*, el cual a su vez se configura empujado por la dimensión *artística*. Entiéndase por *Arte* lo que hacen los artistas pero también lo que hace el receptor (de música, de películas, etc.) y lo que hace cualquiera (sin título de artista) cuando sabe bailar o sabe hacer fotos o cuando en general se halla situado en una actividad afectiva que desde el diseño (el diseño de uno mismo, con la vestimenta, por ejemplo), pasando por cualquiera de los múltiples fenómenos artísticos, se dirige a una especie de extremo gravitacional superior de lo humano compartido por toda la especie: la experiencia estética.

De esta manera, el enfoque *filosófico-analítico* del segundo Wittgenstein lo retoma ahora el filósofo español en una *filosofía fenomenológica* en marcha y le sirve para cerrar su sistema *estromatológico*. Desde la tensión de ideas que un siglo largo nos aporta, y en la senda de lo que roturó Husserl (no solo él), Urbina, tras la trilogía de *Estromatología*, *Orden oculto* y *Por amor al Arte*, en este nuevo *Tractatus* aplica un plano panorámico —valga esta analogía cinematográfica— donde la ontología (resuelta estromatológicamente) y las teorías, tanto de las ciencias como del arte, descubren el juego de sus diferencias y, a la vez, se muestra la conjunción de las tres dimensiones de lo real —Naturaleza, Eidética y, en el centro, el Ser humano intencional— en un sistema estructural consistente.

El *Tractatus* de Sánchez Ortiz de Urbina se suma, así pues, al conjunto de su obra anterior, a modo de una bóveda de crucería o de síntesis suprema, síntesis que es un ordenamiento de todas las partes del sistema, pero que, además, nos sorprende con una novedad que convierte a esta filosofía en aún más revolucionaria de lo que ya era, me refiero a lo que podríamos catalogar como la *teoría de las tres elipses*. *Elipse* porque el ser humano no tiene un centro sino dos (multiplicado por tres).

La primera elipse nos muestra al animal humano desgajado de la naturaleza y escindido en dos (Arte-Lenguaje), la segunda elipse nos lleva al funcionamiento de la naturaleza humana *revertida*: se retrocede desde el lenguaje hacia el sentido, en un recorrido en sentido contrario, cuando hacemos nuestro lo que otros han hecho, es decir, cuando nuestra experiencia estética contacta de hecho con la experiencia de los otros (Producción-Recepción). Y, por último, esas dos elipses exigen una tercera (Naturaleza-Eidética, articulada por el campo intencional) que, al evidenciarla, permite dar coherencia a todo el sistema. En ella, el ser humano puede redescubrir cómo está unido a la naturaleza (e integrado en ella) y cómo se relaciona con el *mundo de las ideas* (eidética que llega a ser independiente de su artífice) y cómo estas tres elipses se anudan y se refuerzan recíprocamente. Y, de este modo, el escepticismo radical en el que antes se caía queda en entredicho y desechado.

Pero todo esto es demasiado complejo y abstruso. Interesa lo útil y lo práctico. Se comprende esta actitud, pero es que la realidad es ella misma así de enmarañada. Queda elegir si uno quiere *saber* o solo *creer*.

No quiero acabar esta reseña sin mencionar lo que estimo una revolucionaria contribución que contiene este *Tractatus*, me refiero a las tesis referidas a las tres elipses. Cito el texto en extenso (*Tractatus*: 95-99) —también recogido en el artículo: «Influencia del materialismo filosófico de Gustavo Bueno sobre la estromatología de Urbina. Un contraste entre ambos sistemas filosóficos»—, porque creo que merece la pena darlo a conocer:

Vamos a distinguir 3 tipos de elipses:

- [1.] Una pequeña en el sentido de las agujas del reloj (anábasis impropia y catábasis propia).
- [2.] Otra elipse, también pequeña, pero invertida en su sentido (catábasis impropia y anábasis propia).
- [3.] Y otra elipse grande, también en sentido contrario a las agujas del reloj, como la anterior.

Primera elipse

Es la elipse por la que se concilian las dos mitades del campo intencional. Lo hacemos mediante dos *nexos*: un nexo superior, por el que se pasa de la estética al sentido; y un nexo inferior, por el que se pasa del objeto intencional al objeto diseñado.

Pero es una conciliación vulnerable, porque queda abierta la salida de la mitad izquierda a la *trascendencia*, y la salida de la mitad derecha a la *ciscendencia*. Esta situación vulnerable es paliada por la segunda elipse, que funciona como un *seguro* de la primera.

Segunda elipse

Esta segunda elipse, invertida en su sentido, está ligada a una cuestión bien conocida: la distinción del arte, desde su *producción*, y del arte desde su *recepción*.

Sabemos que el artista *productor* empieza en el nivel inferior de los objetos diseñados y asciende, cerrando la obra de arte en el nivel medio, cuando tiene una experiencia estética en el nivel superior.

En cambio, el *receptor* comienza arriba, donde obtiene una experiencia estética; y baja, reconociendo la obra de arte, para lo que debe disponer de una cierta *competencia*.

En la producción, el artista procede, para cada obra de arte, de un conjunto discreto de objetos diseñados, y repite esa operación para cada obra de arte que emprenda. El productor resuelve el caos ascendente (identidad de lo posible en el nivel medio) mediante un *atractor* que nunca es genérico.

[...]

Pues bien, la recepción del arte invierte el sentido de la producción en la misma vertical impropia. La recepción es entonces una *catábasis impropia*.

Hay, pues, una segunda elipse invertida. Entonces va a resultar que, en la recepción, la producción ha quedado irremediable y enigmáticamente desaparecida (atrás y para siempre).

En tal caso, podemos afirmar sorprendentemente que: *toda re-producción es una recepción*.

Si el productor re-produce su propia obra de arte, entonces ya es necesariamente receptor.

[...]

Esta segunda elipse (catábasis impropia y anábasis propia) invierte el sentido de la primera elipse; se mueve en el sentido inverso de las agujas del reloj. Con lo cual, en el nivel inferior derecho, sutura la posibilidad de que el lenguaje se disuelva en la *Ciscendencia* y, en el nivel superior izquierdo, sutura también la posibilidad de que el arte vuele a la *Trascendencia*.

Por lo tanto, esta segunda elipse es el *seguro* de la primera elipse.

La segunda elipse se basa pues en la recepción. Con la recepción, esta segunda elipse impide que el campo intencional se muera. Es, por lo tanto, un seguro, un «reaseguro» de la primera elipse, mucho más ingenua.

Con la segunda elipse, el arte deja de ser *mudo*, y es recibido por nuevos sujetos que se disponen a revivirlo.

En esta segunda elipse, el recorrido de la primera elipse se invierte (catábasis impropia). Las dos elipses ascienden y descienden por el mismo carril impropio.

La única exigencia para que ocurra esta catábasis de la recepción es que el receptor disponga de la competencia suficiente previa para que pueda reconocer la obra de arte.

Vemos, a continuación, que la tercera elipse no es más que una ampliación de la segunda, imitando el sentido de su recorrido.

Lo que indica que la segunda elipse es central; ocupa un lugar importante entre las otras dos elipses, que serán sus extremos. De ahí, su función básica de «asegurar».

Tercera elipse

Es la elipse más amplia, que recorre el mismo sentido que la segunda. La segunda elipse se iniciaba en el nivel superior y discurría hacia abajo, según la recepción catabásica.

Esta tercera elipse también desciende. Es el despliegue de la naturaleza que sigue bajando hasta el punto de la *epokhê*: suspensión del decurso natural.

El despliegue de la naturaleza no se anula; solo se suspende y se invierte. Continúa horizontalmente dibujando el límite inferior del campo intencional. Lo que era ciego ahora es humano; es el campo intencional del hombre, animal intencional.

Epokhê viene del griego *epekhô* (*episkhô*) que significa «aplicar la atención», «dirigir», «hacer frente suspendiendo», «esperar», «contener el aliento».

A su vez, este verbo es un compuesto del verbo fundamental *ekhô*, que, con el prefijo, indica «tender», «extender», «ocupar», «pararse» (ver: [Pierre] Chantraine, p. 392).

Por lo tanto, esta tercera elipse abarca las tres dimensiones de la realidad: naturaleza, intencionalidad y eidética.

Ha bajado, como decimos, por el despliegue natural (primera dimensión) hasta la suspensión (*epokhê*) de la naturaleza. Continúa por la línea de *epokhê* en el límite inferior del campo intencional; sigue hasta la dimensión eidética; y asciende desde la eidético-matemática actual hasta la eidético-matemática originaria, continuando de derecha a izquierda, por la línea de la humanidad, hasta cerrar la elipse en algún punto del despliegue natural.

La tercera elipse es así la ampliación de la segunda, con el mismo sentido (sentido inverso al de las agujas del reloj): elipse ampliada en dos extremos, natural y eidético.

Se confirma, por lo tanto, el papel *central* que juega la segunda elipse, en su catábasis impropia, a propósito del arte como recepción.

Ha sido pues la sección izquierda del campo intencional, donde se sitúa el arte como conocimiento impropio, donde ha tenido lugar este cambio que ha propiciado el desarrollo de todas las elipses, a partir de la elipse segunda.

Como ha quedado de manifiesto en esta obra y en las tres anteriores que le anteceden, comprobamos que la *intermediación* y la *centralidad* constituyen una función esencial en la estromatología. Urbina aclara en la página 117 de este *Tractatus* que hay tres centralidades relevantes. «El campo intencional es central entre la naturaleza ciega y la eidética inhumana». Se resuelve, así, la centralidad entre las tres dimensiones de lo real. Pero también, en el interior del campo intencional, en sentido vertical el «ego

del nivel medio es también central» para mediar entre las fantasías perceptivas descendentes y las fantasías perceptivas ascendentes (entre el lenguaje y el arte). Y hay una tercera centralidad: «Y, finalmente, en el sentido horizontal, ese nivel medio donde está la identidad de lo *transposable* es también central. Es el nivel donde los atractores salen del caos».

Esta centralidad, en estas tres variantes, se refiere a la centralidad con la que internamente el campo intencional se organiza. Y, ahora, con las tesis de las tres elipses, asistimos a la centralidad del campo intencional en su conjunto respecto de las otras dos dimensiones de la realidad: la naturaleza y la eidética. Por ello, asistimos a una intensificación y profundización en el sistema de la estromatología, y en ese sentido el campo de lo real en su conjunto aparece definitivamente recorrido.