Círculo Hermenéutico

Revista del Seminariu d'Estética y Semiótica (S. E. Y S.). Nº8.

RUEDAS MEDICINALES COMO OBSERVATORIOS DEL CAMBIO CLIMÁTICO

THOMAS HEYD

EL LENGUAJE COMO POIESIS, LA POIESIS COMO LENGUAJE

CESÁREO VILLORIA

Centenarios, arte, ecología
Lluís X. Álvarez

Los seminarios del S.E.Y S. del año 2009
Raquel Juan Pérez

"Endoskeleton", o el espacio estético como juego
Asier Pérez Riobello

Filosofía de mi 'blog' , mundo, lenguaje, pensamiento
Sara Ortega Álvarez-Casal

La vida auténtica y el método filosófico: Spinoza y Ortega
Juan Pedro Canteras y Jesús Colino

Círculo Hermenéutico

Maquetación y Diseño: Leaders Comunicación

Dep. Legal: AS-4343/00

Centenarios, arte, ecología

Lluís X. Álvarez
Director del S.E.YS. - Círculo Hermenéutico, Catedrático acreditado de Estética y Teoría de las Artes.

Este número 8 de la revista-boletín de nuestra asociación contiene las secciones de siempre –el resumen de los Seminarios del año, los ensayos de fondo y la sección abierta a trabajos de filosofía y arte de nuestros estudiantes de la Universidad de Oviedo-. El ensayo de Cesáreo Villoria sobre temas de la estética de Heidegger constituye su conferencia de esta temporada para el S.E.Y S., dada el 5 de mayo. En cuanto al ensayo de Thomas Heyd, muy representativo de su estética de la naturaleza, apareció anteriormente en **Ecología y Paisaje, Miradas desde Canarias**, volumen colectivo editado por la Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia (2009). Agradecemos a Sergio Toledo Prats, coordinador del libro, la oportunidad de reproducir aquí el texto de Heyd. Las ilustraciones de Guillermo Menéndez de Llano –obra gráfica de técnica digital, como suele- conmemoran esta vez el centenario del músico Isaac Albéniz (1860-1909). Ciento cincuenta años después del nacimiento de Albéniz su figura se ha agrandado no solo como eximio pianista y compositor para el instrumento sino también como músico polifacético para el teatro en óperas y zarzuelas, concebidas en el entramado de la escena europea con un neto sentido del espectáculo urbano y de su pionera difusión mediática. Por otra parte nuestra página, www.circulohermeneutico.com, ha abierto un nuevo depósito que recoge las columnas publicadas por mí desde 2002 en el espacio dominical Mar de fondo del diario "La Voz de Asturias". Espero responder así al deseo de muchas personas lectoras y amigas. ■

S.E.Y.S. SEMINARIU D'ESTÉTICA Y SEMIÓTICA
APTU. 1766 UVIÉU/OVIEDO

Director: Lluís X. Álvarez.
Coordinador: Luis Feás Costilla. Secretaria: Alicia Miyares Fernández. Vocales: Cesáreo Villoria, Asunción Herrera Guevara, Teresa Honrubia, Guillermo Menéndez de Llano, Jean-Claude Lévêque, Máximo Martín Serrano, Roxana Popelka, Joaquín Suárez, Xurde Sierra, Pilar Fernández, Noemí Sanz Merino, Xandru Fernández, Thomas Heyd, Juan Otero, Ramsés Fernández, Faustino López Pérez e Isabel Álvarez Yagüe.
e-mail: lluisalvarez@uniovi.es www.circulohermeneutico.com

Ilustraciones: Guillermo Menéndez de Llano. Patrocina: CAJASTUR.

Los seminarios del S.E.Y S. del año 2009

• RAQUEL JUAN PÉREZ, Licenciada en Filosofía

Era el último miércoles de febrero de 2009, comenzaba no sólo el nuevo cuatrimestre sino también el ciclo de los seminarios del S.E.YS. Los estudiantes aguardábamos impacientes en la entrada del salón de actos de filosofía y… al fin la puerta se abrió. Como cada año Lluis Álvarez (profesor de Estética) nos invitaba a presenciar la primera de las conferencias: **Ciencias y valores en el mundo de hoy**, era el título bajo el cual Armando Menéndez del Viso nos acercó a una de las nociones más utilizadas en nuestros días: los valores.

Tal y como expone Menéndez, la noción de valores es utilizada actualmente "en alocuciones políticas, en discursos religiosos, artículos científicos o ensayos filosóficos". Sin embargo, nos encontramos ante un término que aunque utilizado comúnmente está mal definido. De ahí que la pretensión de Menéndez en esta primera conferencia es por un lado, la de mostrar las dificultades que emergen ante el uso de los valores como base de la interpretación científica y tecnológica y por último, ofrecer una serie de alternativas ante este mal uso.

Podemos decir que las dificultades comienzan cuando los usos de la época contemporánea de 'valores' rompen con la idea tradicional de valor, puesto que en su uso contemporáneo la noción de valor, no tiene un único sentido sino múltiples. Podemos reducir esta multitud de sentidos a dos: el posesivo y el entitativo. Por su parte el sentido posesivo es el más antiguo, se aplica a la economía y se caracteriza porque aparece acompañado del verbo tener: las cosas tienen un valor. En lo que al sentido entitativo se refiere, surge a finales del siglo XIX con la economía marginalista y su ámbito de aplicación es el de la filosofía, particularmente el ético. Normalmente aparece en plural de la mano del verbo ser: las cosas son valores. Ahora bien, la problemática recae en el segundo de los usos, en el entitativo, puesto que –tal y como dice Menéndez- "tiende a convertir el valor en sustancia, a reificarlo, y por tanto impide cualquier ponderación cuando se esgrime en una discusión ética: si las cosas son valores, entonces, ante la proclamación de algo como un valor, lo único que cabe es adherirse o rechazarla". A este respecto la evidencia de la que disponemos no es otra que los propios estudios científicos, esto es: si examinamos los estudios de las ciencias de las últimas décadas no cabe duda que la utilización de valores en este segundo sentido no nos ayuda a esclarecer la imagen de las disciplinas tecnocientíficas. Sin embargo cabe una brizna de esperanza arraigada por una parte en el retorno a la noción de valor en su sentido posesivo y en eliminar la distancia que separa ciencia y valores por otro. Gracias a esta solución no sólo quedarían solventadas las dificultades que aparecen al utilizar los valores como ejes en las interpretaciones científicas y tecnológicas, sino que además quedarían sentadas las bases para la participación pública en materia tecnocientífica.

La tarde del 4 de Marzo se dividió en dos. Tuvo lugar la presentación del nuevo número de la revista del **Círculo Hermenéutico (CH)** a cargo de Noelia Bueno Gómez, Fernando Barreiro Fernández y José Vega. En calidad de representante de Cajastur, José Vega Martínez ensalzó la utilidad de las conferencias del Seminario de Estética y Semiótica. Por su parte, Bueno y Barrei-

ro (ambos Licenciados en la Facultad de Filosofía) fueros los encargados de la presentación del séptimo número de la mencionada revista.

Posteriormente y ya en la segunda parte de la tarde el ponente Ramsés Fernández nos ilustró en **Prejuicios y Derechos Lingüísticos en Asturias**. Tal y como era de esperar la utilización de los conceptos de prejuicios y derechos no son gratuitos. De ahí que la conferencia tuvo como eje central la dificultad a la hora de enfrentarnos a los prejuicios.

Las tres primeras ideas preconcebidas contra las que Fernández batalló fueron: el prejuicio cognitivo, el emocional y el conativo. El primero suele atribuirse (equivocadamente) a la pobreza de vocabulario de algunos lenguajes, el segundo tiene como fundamento el desprecio hacia alguna lengua y el último está centrado en la prohibición, persecución o incluso en el desinterés hacia una lengua. Una vez desmentidos los prejuicios culturales y geopolíticos, Ramsés centra su atención en el caso concreto del asturiano.

Vimos así que el asturiano en tanto lengua, cuenta con una serie de normas gramaticales y ortográficas. Cuenta además con una serie de dialectos –otro rasgo que nos indica que estamos ante una lengua- o variedades locales como el asturiano occidental u oriental. Ahora bien, una vez que ha quedado claro que estamos ante una lengua ¿qué podemos hacer para que no desaparezca? La solución viene de la mano de la oficialización de la misma en el territorio donde reside la comunidad de hablantes, de ahí que para evitar que el asturiano desaparezca tenemos que partir de la importancia de la normalización y de la normativización. Llegaríamos así a la creación de una lengua estándar que podríamos encuadrar dentro del valor cultural del Principado.

La tercera de las conferencias fue llevada a cabo bajo el título **Concierto de evocación sonora**, a cargo de Eduardo García Salueña. Ese 11 de marzo asistimos a la división entre el terreno teórico y el terreno de la praxis. En primer lugar pudimos cultivar nuestra mente gracias a las explicaciones del conferenciante acerca de los conceptos: concierto y evocación sonora. El primero de los términos podemos entenderlo valiéndonos de la definición de Zamacois: "entendido como composición dividida en movimientos como una lucha entre el instrumento solista y la orquesta". Mientras que lo que consideramos evocación sonora está caracterizado por la **R.A.E** con dos sentidos, a saber: la vertiente esotérica relacionada con la divinidad donde la 'evocación sonora' sería la llamada a los espíritus y un segundo sentido, consistente en la evocación como recuerdo o atracción de algo a la imaginación. Este segundo sentido es el que se sigue en la conferencia. Ahora bien, para ver el peso de su obra, tenemos que considerar –tal y como él dice- los estilos musicales que se han tenido como referencia; para el último trabajo de **Senogul** estos son: la teoría de los afectos (de origen barroco) que explica la importancia del uso significativo, la música programática caracterizada por ser música con argumento y la música concreta, generada mediante el uso de instrumentos que no son musicales.

Tras esta introducción nos vimos sumergidos en el terreno de la praxis. Se plantearon así dos audiciones, y como colofón de esta tercera de las conferencias García destacó la importancia basal de la tríada que forman: creación-interpretación-recepción. Cabe distinguir que hay tres niveles que atañen a la recepción y a la interpretación en tanto que ligadas a la evocación sonora: la evocación sensible, que intenta reflejar estados emocionales a través de la música, la evocación mundana, en la que a través de la escucha de diferentes elementos pensamos en distintas localizaciones geográficas y la evocación contemplativa, que sería el punto de equilibrio entre la escucha activa y la escucha paciente.

Salvador Pániker, **Estrategias para sostenerse en pie en la era de la incertidumbre**. Ese era el título con el que nos esperaba Faustino López Pérez en la cuarta de las conferencias del **S.E.Y S.** La conferencia de López nos sirvió no sólo de guía a través de las obras de Pániker sino como una nueva manera de afrontar la vida. Para entrar en harina, la frase que apareció con el proyector nos dejó entrever la grandeza del autor ante el que estábamos: "La juventud del ser humano no se mide por los años que tiene sino por la curiosidad que almacena". Esta frase que ilustra la importancia de la curiosidad intelectual como terapia para la supervivencia y nos acerca a la idea de la mirada virgen, se da la mano con otras del estilo como:"Lo que nos une a los hombres, al pronto, es algo muy simple,

el hecho de estar vivos". Tras estas ideas que aparecen en **Conversaciones en Cataluña** y en **Conversaciones en Madrid** respectivamente, la conferencia evolucionó con el análisis de **Aproximación al origen I**, (1982), **Ensayos retrospectivos**, (1987), **Filosofía y mística**,(1992), sus cuatro libros de memorias, y su última obra: **Asimetrías** (2008).

De la obra del 82 cabe destacar que el problema del pluralismo vendría solventado gracias a una nueva terapia: una síntesis entre la cultura occidental y la oriental. Es característica la visión del hombre como un animal huérfano que no cree en dioses ni en una jerarquía de valores y que necesita demasiadas cosas para vivir sintiéndose cómodo. El equilibrio se daría mediante la pretensión de recuperar la vida que alguna vez todos hemos sentido y acercarnos así al origen perdido mediante la capacidad creadora, mística, que hará posible esa reconciliación.

En **Ensayos retrospectivos** la importancia radica en la creatividad con la que cuenta el ser humano para adaptarse y sobrevivir en las épocas de incertidumbre.

De su última obra podemos destacar ideas como la de que vivimos en un tiempo de asimetrías y cada persona puede hacer aquello que quiere, esto es: hacemos las cosas por las ganas que tenemos de hacerlas. "Hay que estar plenamente vivos antes de morir".

El día 25 de marzo Cesáreo Villoria nos acercó al **Problema de las categorías en Estética**. En un primer momento, Villoria hizo alusión a la discusión histórica sobre qué son las categorías, cuántas son y cuál es su función.

La intención de Villoria en este seminario no es otra que la de ofrecernos una visión tentativa del estudio categorial enmarcado en la estética. La motivación que mueve al autor es la complejidad que hoy por hoy encontramos en el fenómeno que denominamos arte y que necesita ser esclarecido. Tal y como él dice: "el arte en general y el arte moderno en particular es un fenómeno complejo que necesita no sólo de nuevas perspectivas sino también de nuevas claves".

Desde este punto de vista el arte moderno supone una ruptura con la tradición, el arte se descubre a sí mismo, en su propia naturaleza por lo que las categorías se subvierten. La tarea será la de encauzar esa subversión entre lo que es el arte tradicional y lo que es el arte moderno. Podemos decir que la tarea que Villoria lleva a cabo pasa por tres momentos: los problemas en torno a las categorías, las categorías en general y sus dificultades y finalmente, las categorías propiamente estéticas.

La cuestión intuitiva que a todos nos surge es la pregunta, ¿qué son las categorías? Lo más acertado es acudir al esquema de las categorías fundamentales. Y de ahí que el criterio a seguir será el que distingue lo que podemos decir del objeto, de su aspecto de creación y de su aspecto de recepción. Vemos de este modo que cualidades como la belleza o lo sublime, cuyo aspecto de creación corresponde a la forma, aparecen en su recepción por medio de la conmoción, el estremecimiento, etc. Pero posteriormente se introduce un elemento distorsionante en el esquema categorial -la verdad- y también una nueva categoría - lo feo.

La actividad artística del siglo XX está asentada en un terreno movedizo y la determinación de las categorías no ha calado porque –tal y como expone Villoria- son representaciones que dan lugar a sentimientos. Además, la aparición de lo grotesco hace que la estética entre en crisis, lo que se trata ahora es de fijar nuestro punto de apoyo en la idea de construcción e ir girando las ideas entorno a ella porque es la idea de construcción la que justifica el arte.

Teniendo en cuenta estas y otras ideas la tabla de las categorías esenciales que Villoria propone para el arte se basa en tres grandes autores -Heidegger, Gadamer y Adorno.

Ahora bien, ¿cómo conjugar las categorías estéticas con las nuevas? El problema de las categorías estéticas radica en que hemos llegado a un juego informe de conceptos. Hemos considerado tres ejes objetivos pero ello no nos garantiza un ajuste entre los tres niveles de análisis. Lo que es más, esta concepción armónica sólo podemos verla si consideramos la belleza y lo sublime en el sentido tradicional. Además, hablar de la verdad en el arte implica conocimiento, autocomprensión (según Gadamer) y la mímesis y el juego son categorías asociadas a la construcción. De este modo las categorías de la forma, lo bello y lo sublime dejan de tener un papel importante y parece que los sentimientos y las emociones quedan en un segundo plano.

La conclusión que obtenemos

en torno a la tabla de las categorías es que la sistemática depende de la concepción del arte y que éste tiene una dimensión artefactual. Las categorías han de estar al mismo nivel –y no unas supeditadas a otras- porque el arte tiene su propia historia dinámica. La única problemática se plantea en las categorías límites. Podemos decir así que sería un error proponer una tabla de categorías puras sobre el arte.

Y así, casi sin darnos cuenta llegamos a la sexta de las conferencias del ciclo del **S.E.YS**. titulada "**Doscientos años con Poe**", en ella vimos que la importancia que Poe ha tenido a lo largo de la historia ha sido notable, de hecho, podemos ver autores que han caído bajo su influjo como Becker, Pardo Bazán, Dostoievski, o autores de nuestro presente como Stephen King.

Debemos recordar que Poe fue el fundador del género detectivesco y policíaco y además, avanzó las claves del relato de terror fantástico e incluso podríamos decir que lo que hoy conocemos como ciencia ficción. A modo de ejemplo dice José Luis Campal que **La Cucaracha dorada** es la primera obra de piratas, **Gato Negro**, es la primera de terror, **El misterio de Marie Rogêt** sería la primera novela detectivesca, género del que Poe es padre y fundador y que luego seguirán autores como C. Doyle.

Como nota importante de sus aportaciones podemos decir que aplica la matemática tanto a sus obras poéticas como a las escritas en prosa. Dice que "un buen autor tiene ya en vista su última frase mientras escribe la primera".

Antes que narrador, Poe se consideró a sí mismo poeta. La importancia y contribución de la poesía de Poe es que hace ensayos en los que trata cuestiones como qué es la poesía o como el ensayo que dedica al estudio de **El Cuervo**. En este ensayo en el que hace verdaderamente filosofía de la composición, es donde dice que la poesía tiene rigor matemático, así por ejemplo **El Cuervo** tiene 108 versos porque dice que es hasta donde el lector puede prestar atención. Otro de los rasgos que él cuida en sus obras es la novedad; de ahí que el tipo de combinación estrófica que aparece en E**l Cuervo** no se había utilizado hasta entonces. Además el conocido estribillo "never more" no es aleatorio sino que es medido con sumo cuidado porque es el sonido de las letras 'r' y 'o' el medio que utiliza para transmitir el tono perfecto.

Como cierre de esta conferencia cabe mencionar que hoy en día nadie cuestiona la importancia de Poe; su triunfo fue el acierto de los ambientes góticos, tétricos, donde tal y como dice Campal se ven reflejados los autores que buscan en ese ambiente un lugar.

Tal y como dijo Baudelaire en 1856, "La poesía de Poe era honda y quejumbrosa, dura y correcta como un joya de cristal".

El 22 de Abril, el ponente que nos aguardaba para ese día era Omar Ramos con su Estética de lo nuevo. La conferencia comenzó con la alusión a Boris Groys en tanto que autor de la obra que da título a la conferencia.

La idea primigenia que destaca Ramos es que si la estética es el origen del arte y estudia sus sensaciones y cualidades, la estética de lo nuevo es una aproximación sobre aquello que es valioso por su capacidad de innovar, de introducir nuevos mensajes a lo establecido. Toda variación en el arte supone una de las dos conclusiones que pueden darse: o bien una depresión o bien la praxis social y artística de la nueva época.

Lo que se resaltó en esta

conferencia es precisamente el problema de lo nuevo, pero ¿qué es lo nuevo? La idea es tal que en el momento en que llegue algo nuevo no habrá nada mas nuevo después. En la actualidad, a un pensador o a un artista se le exige que haga cosas nuevas a diferencia de lo que ocurría en otras épocas que lo que se le exigía era que se atuviera a la tradición. Se comprende así que las bibliotecas y los museos son rechazados por muchos autores en nuestros días, de ahí que la muerte del museo es reinterpretada como una vuelta a la vida.

Lo nuevo sería la adaptación a las reglas que va marcando nuestra cultura. Pero el arte está ligado a lo tradicional y desde el mismo instante en que el arte debe representar el mundo tal y como es. Sin embargo el arte intenta liberarse de las ideas tradicionales y convertirse así en algo vivo, de esta huida surge el intento de incorporar el arte a la vida.

Podemos llegar así a la definición de lo nuevo; la combinación entre lo que es diferente y lo que es reciente. Kierkegaard dirá que lo nuevo es una diferencia sin diferencia, una diferencia más allá de la diferencia, esto es: una diferencia que no somos capaces de reconocer porque no está dada en ningún código estructural previo.

Pero ¿cómo puede entonces manifestarse lo nuevo? El museo sería la realidad en sí, finita, donde nosotros podemos ver lo nuevo porque somos finitos, lo que es infinito es el exterior del museo, lo que hay fuera. De ahí que para restaurar el sentido moderno de lo real infinito tenemos que sustituir lo nuevo "antiguo" por lo nuevo "nuevo" y sólo en los museos somos capaces de producir nuevas diferencias que no existen en la realidad, es decir; para producir lo diferente necesitamos la no-realidad. Es así como el arte parece vivo sólo desde el archivo histórico de manera que el ready-made o el video-arte conllevarían la muerte del museo. (Esta idea se puede ver en que se tenía a los museos como lugares de reunión de cosas especiales y maravillosas). Pero por otra parte, la originalidad y la autenticidad son socavadas en el museo, puesto que la preocupación del artista es la de formar parte de la institución y no tanto la de que su obra sea original.

Sin embargo, lejos de deslegitimar a los museos podemos decir que sin ellos el arte se desintegra y perderá la oportunidad de enseñar lo normal, lo cotidiano como algo nuevo y verdaderamente vivo.

La nota de esperanza viene de la idea de que lo nuevo aún es posible porque el museo aún está ahí. La relación del museo con lo exterior no es temporal sino espacial.

Sólo queda decir que la importancia del museo radica en que éste verifica lo que ya se hizo y es valioso, de ahí que su función sea la de determinar qué es nuevo y qué no lo es.

La octava de las charlas tuvo como invitada a Ascensión Andrés Miguel quién nos ilustró en el campo de **La belleza sincrética**.

El sincretismo es concebido como experiencia que hace que lo nuevo vaya acoplándose en lo que ya existe. Estaríamos ante una belleza que por así decir tiene novedad.

Para explicar mejor la belleza sincrética, Andrés expuso su charla valiéndose de una serie de diapositivas como: la Alhambra y de la Mezquita, un freso mejicano sobre la Conquista, obra de Diego Rivera, imágenes de la Iglesia de Actopán (en México), cruces de atrio, *capillas posas*…comprendimos así que uno de los edificios sincréticos más representativos en nuestra península sería la Alhambra de Granada, donde lo bello viene dado de la unión de las diferentes formas. Un ejemplo de lo que sería una verdadera ciudad sincrética sería la antigua Constantinopla, donde vemos la unión de formas judías, ortodoxas y cristianas.

El sincretismo cultural – tal y como dice Andrés- viene caracterizado por la transculturación y por el mestizaje entre distintas culturas, por lo que habrá rasgos tanto positivos como negativos.

A modo de ejemplo, la ponente se centró en el caso de la Mezquita de Córdoba donde podemos ver el sincretismo en las diferentes columnas (granito y marfil), se van utilizando elementos que ya existían (de origen visigótico) y se van acomodando otros elementos nuevos. De este modo la evolución de la Mezquita queda reflejada en su estructura: vemos así un templo romano en honor a Juno, una iglesia visigoda, elementos característicos del periodo hispano-musulmán, la catedral, etc. De ahí que podamos explicar la existencia de una cruz con la representación de Jesucristo enmarcada en un arco árabe (en la Capilla Villaviciosa). Algo parecido ocurre en la Iglesia de Actopán, donde las pinturas siguen una

tipología en la que el indígena muestra sus creencias, pero sus dioses aparecen mezclados, se pueden ver dioses indígenas y dioses cristianos.

Podemos decir también que el sincretismo nace como arte de la resistencia, esto es: la resistencia de la cultura a la absorción de la nueva imperante, la imposibilidad de ver al otro como en realidad es.

Cristina Ferrández inauguró el mes de mayo, ella fue la encargada de la novena charla que llevaba por título **Estética, Creación y Territorio**.

En este charla, Ferrández nos transmitió une serie de visiones de una nueva forma de arte: transformaciones de paisajes que son artísticas. Estas transformaciones comienzan en los años 60 y la importancia de las obras es dónde se ubican, para qué, y si tienen efectos temporales o por el contrario son efímeros.

La diferencia esencial que podemos señalar entre el **Land art** (las transformaciones artísticas de los paisajes) y el arte en los museos es que ahora el arte se dirige a lugares inhóspitos, por lo que el espectador disfruta de manera distinta y el objeto de venta queda apartado, puesto que la finalidad de este nuevo tipo de arte es el disfrute de lo artístico.

Podemos citar a Richard Long como ejemplo de artista que aboga por este nuevo arte. Una de sus obras consiste en alinear piedras que encuentra hacia algún punto cardinal o hacia la cumbre de una montaña, con ello, lo que consigue es una reminiscencia a los antiguos, a los hombres prehistóricos.

La nota crítica que se pone de manifiesto desde este tipo de arte es que nuestro modelo de desarrollo se vale de la utilización del territorio de manera voraz y luego lo abandona. De ahí surgen autores que se toman la obra ya no de manera objetual sino como un quehacer (por ejemplo hay autores que se dedican a la restauración de la naturaleza devastada por la mano del hombre; podemos mencionar que una de estas tareas podría consisten en plantar flores). De ahí que el **Land art** es también una crítica a esa mala utilización de la naturaleza. A modo de ejemplo de este arte como crítica Ferrández nos ilustró con una serie de imágenes, quizá la más característica fue una obra artística en la que el autor cubrió un talud con asfalto: el color que predomina –por desgracia- en nuestra vida.

Cabe destacar que la labor de estos artistas se centra en que es arte hecho en el territorio y para el territorio.

Para finalizar sólo quedaría hacer referencia a la importancia de hacer **Land art** en tanto que labor regenerativa de un territorio. De modo que el arte lo es para el disfrute del ciudadano. Otro ejemplo de labores llevadas a cabo por Ferrández, recordado consistió en regenerar la desembocadura de un río en Holanda, creando carriles y zonas de paseo para el disfrute de la comunidad. De ahí que la importante tarea que llevan a cabo estos artistas tenga como base tres características: la expectación, la admiración y la conservación.

La décima de las conferencias contó con la participación de Thomas Heyd, quien nos habló de **Cultura y cambio climático**.

Lo que conocemos como cambio climático –dice Heyd- no es algo nuevo sino que a lo largo de la historia geológica de la tierra ha ocurrido ya varias veces. Vemos así por ejemplo que se han sucedido periodos cálidos y periodos gélidos en la historia. Por ejemplo es significativo el cambio climático que tuvo lugar en la Edad Media porque duró solamente unos 300 años. Así, en torno al año 800 la temperatura aumentó notablemente y se mantuvo hasta el 1200 más o menos.

La idea que cabe ser destacada no es sólo que ya ha habido más cambios climáticos sino que hemos sobrevivido a ellos. La cuestión ahora es ¿cómo vivir con estos cambios? Para ejemplificar la situación actual Heyd nos remite a Canadá, donde en las regiones frías en invierno hay alrededor de unos 10ºC más de lo que había normalmente, esto es, la temperatura ha aumentado de forma considerable en poco espacio de tiempo. Situación que hace más difícil la caza y la vida para algunos animales como los osos polares.

En el convenio post-Kioto, se definen las primeras políticas para los próximos 50-70 años y los datos de la evolución del clima en el planeta han tomado la vía más extrema. El modelo más drástico dibujado por los expertos es suave comparado con la situación real del planeta. La idea que se ha dibujado es que la temperatura no debería superar los 2ºC comparada con la temperatura que había antes de la Revolución Industrial, ahora bien, estamos en un aumento de 0,2ºC anuales. Los problemas a considerar no son sólo los predecibles –como el mayor riesgo de huracanes- sino que además puede darse lo que los expertos denominan

sorpresas climáticas, en tanto que el clima no es un sistema lineal, por lo que no estamos en equilibrio. Por ejemplo, si se descongela Groenlandia, la corriente del golfo de México que nos mantiene en nuestro clima templado desaparecería haciendo que en nuestro caso concreto, España adquiriría el clima que encontramos hoy en el desierto del Sahara –zona que en su día contaba con vegetación pero se desertizó con la aparición de aire cálido y seco que no llevaba humedad-.

La interpretación que Heyd mantiene es que tenemos por un lado la información, el trabajo científico, y por otro debemos introducir nuevos métodos, nuevas políticas, nuevos programas de gestión, etc. Lo realmente preocupante es que el término medio entre la naturaleza y la política es precisamente el ser humano y aunque contamos con diferentes formas de ver el mundo al final no se hace nada para solucionar el problema.

La pregunta de Heyd es: ¿cómo entender el cambio climático de manera que la gente lo asuma como un problema solucionable? Lo fundamental es entender bien la cultura existente para ver si se puede solucionar el problema del cambio climático.

De este modo debemos ver las responsabilidades desde el punto de vista de la justicia y desde el punto de vista de la ética. La cuestión de la justicia se refiere a lo que cada uno como individuo debe hacer, y a lo que debe hacerse desde el gobierno. Lo bueno sería hacer efectiva la acción y por tanto debe haber una interacción en la responsabilidad por parte de cada uno de los implicados: gobierno y sociedad.

Lo más importante es llegar a las condiciones para que se sienten las bases para la cooperación, puesto que la adaptación y la mitigación en el problema del cambio climático requieren una transformación cultural.

El día 20 de mayo tuvo lugar la penúltima de las conferencias a cargo de María Concepción Urdampilleta. El título de la conferencia -**Modou-Modou,inmigrantes senegaleses en Asturias**, dejaba entrever la implicación con el otro de la ponente.

Urdampilleta comenzó haciendo referencia al nombre 'Modou', que además de ser un nombre común en Senegal, es una expresión típica que utilizan los senegaleses para referirse a ellos mismos, para decir: "soy inmigrante".

Acto seguido asistimos a la toma de contacto con Senegal; su situación geográfica, su extensión, su religión (la musulmana) y su idioma (el Wolof). Pero es un país complejo que cuenta con diferentes etnias, como los Wolofs, que es la mayoritaria, los Serers, Toucouleurs, Diolas…

Ahora bien, lo que Urdampilleta resalta en esta conferencia es la inmigración. Podemos decir que la inmigración en Senegal comenzó en un primer momento a cauda de las sequías que asolaban el país. De ahí que las migraciones se centraron en países como Gabón o Costa de Marfil. En los años sesenta Francia necesitaba mano de obra y la buscó entre los habitantes de sus colonias. Sin embargo con la crisis del 68-69 se endureció la entrada de inmigrantes en Francia, país que comenzó a denegar los visados de los senegaleses. Comienza así la inmigración irregular. A finales de los años setenta y principios de los ochenta, España pasaba por un buen momento económico por lo que comenzamos a ser receptores de esta inmigración. La población senegalesa se asentó en un primer momento en Cataluña y se extendió luego a Madrid y las capitales costeras del Levante. Más tarde se distribuyen por el resto de España y llegan así a Asturias. Por ello podemos hablar de los primeros inmigrantes de Senegal en Gijón en los ochenta. La vida de estos nuevos habitantes comienza en pensiones y sólo después se ven los pisos de alquiler habitados por estos trabajadores. Estos primeros inmigrantes son hombres Wolofs y se dedican a la venta ambulante.

En la actualidad podemos decir que España ha experimentado un crecimiento económico en estos últimos diez años, por lo que las cifras sobre inmigración han aumentado también de manera notable. Sin embargo no podemos hablar de una invasión de inmigrantes africanos tal y como pretenden hacernos ver los medios de comunicación. Lo que es más, tal y como resalta Urdampilleta desde 2005 se empadronan casi todos (aunque nuevos problemas con los visados están haciendo que se vuelva a una situación irregular).

Los primeros inmigrantes venían con visados para trabajar en España en los meses de verano, y luego volvían a su país con su familia. Sin embargo, llegó un momento en el que se encontraron con difi-

cultades para volver, la situación se endureció y surgió el fenómeno de las *pateras* y también las mafias. España firma un acuerdo con Marruecos, Mauritania y Senegal entre otros por el cual habrá control policial tanto marítimo como aéreo de las personas que salen del país. Se construye la valla en la Frontera S.I.V.E. (Sistema Integrado de Vigilancia Exterior) y es por esto por lo que los inmigrantes tienen que buscar otra forma de salir; los *cayucos* (sobre los cuales, a diferencia de lo que ocurre con las pateras no podemos hablar de fenómeno de mafias). Pero entonces, ¿por qué vienen? Los inmigrantes son lo que podemos llamar la seguridad social de sus familias, esto es: en su país las consultas médicas no son gratuitas y tampoco existen lo que aquí conocemos como prestaciones por paro, enfermedad o por jubilación. La idea de fondo es: "sino trabajas, entonces no hay dinero".

Los problemas con los que se encuentran son el clima, el idioma, la comida en los bares, las complicaciones a la hora de buscar vivienda, la falta de trabajo y los papeles (ya que sin sus visados en regla no tienen derecho a nada, hasta hace poco ni a la sanidad).

Los trabajos que desempeñan los que son regulares suelen ser en el sector de la construcción, en mecánica y la venta ambulante en bares y mercadillos. Por su parte los inmigrantes irregulares suelen dedicarse a la venta ambulante (los varones) y a la limpieza doméstica las mujeres. Sin embargo la relación con su país es muy fuerte y ansían el momento de regresar a su tierra –el eterno síndrome de Ulises- con algo de dinero para montar un pequeño negocio.

Como punto final sólo queda decir que la importancia de la conferencia de Urdampilleta radica en la toma de conciencia de cada individuo para acabar con los problemas de la intolerancia y el desprecio.

El ciclo de las conferencias del S.E.Y S 2008-2009 tuvo como cierre a Ignacio Moriyón. Bajo el título **Un camino de 10000 Km empieza con un simple paso**, Moriyón nos acercó también al otro, pero en este caso a los maestros asiáticos. Tal y como expuso el maestro de Tai-Chi, la sabiduría china concibe el mundo de las artes y del cuerpo de manera diferente a la nuestra.

Para los orientales el Kung-fu es la maestría que dan el tiempo y la perseverancia en un camino que nos obliga a mantenernos de acuerdo con una norma. La maestría que llaman Kung-Fu la tiene la persona que sabe lo que hace y que además posee conocimientos que van más allá del profesional. Un ejemplo de una persona con Kung-Fu sería un médico que te puede ayudar con lo que sería la medicina espiritual: que empatiza con el paciente. Podríamos decir que lo que los chinos llaman el Kung-Fu es lo que nosotros conocemos como la *arete*.

La idea que los orientales tienen a cerca del cuerpo es diferente de nuestra concepción. Lo importante –dice Moriyón- es que cualquier experiencia la vivimos y sentimos a través del cuerpo, por lo que las experiencias de la vida sólo pueden darse desde el individuo que siente. Nuestro cuerpo sería algo así como una enciclopedia que nos enseña en todo momento aquello por lo que nos movemos, por el disfrute. Se entiende así que el sexo, la comida… son ejemplos del disfrute corporal. La necesidad de buscar este disfrute corporal radica en que no siempre es suficiente con la felicidad intelectual.

Son los chinos quienes han abierto caminos para llegar a tener conocimiento del universo a través del cuerpo. Precisamente en esto es en lo que se basan las artes marciales. El cuerpo es un mecanismo de percepción y si consigo aumentar mi capacidad de percepción lo que consigo es ampliar mis límites. Tenemos que encontrar nuestra motivación para ampliar los límites, y por lo general encontramos esta motivación en las necesidades que tenemos y en que sufrimos. Con todo lo que a fin de cuentas podemos decir es que la filosofía o el pensamiento oriental está asentado en la vida cotidiana, en lo personal e intransferible.

Y así, bajo el mágico influjo de la filosofía oriental se cierran las puertas del ciclo de conferencias del S.E.Y S por este año. ¿Qué nos deparan las siguientes jornadas? ¿Nos acercaremos a nuevas cuestiones que atañen a la sociedad como el cambio climático o la inmigración? ¿Conoceremos a autores importantes, no sólo clásicos como Poe, o actuales como Pániker o Groys? ¿O por el contrario seguiremos viendo las diferentes maneras de actuar en la vida a través de la estética? Lo que es seguro es que las próximas jornadas nos acercarán a horizontes desconocidos y tal y como dice el refrán: El saber no ocupa lugar y destruye la ignorancia. ■

Ruedas medicinales como observatorios del cambio climático

• THOMAS HEYD. Departamento de Filosofía, Universidad de Victoria, Canadá.

Resumen

Las planicies de Norteamérica están marcadas por la impronta del uso de los humanos a través de los tiempos. Sobre esos mismos espacios se extiende una red invisible de significados anclada en estructuras de cantos rodados construídas por los indígenas antaño. En este ensayo propongo que estas manifestaciones dan evidencia de sensibilidad estética, pues cabe argumentar que estas estructuras representan un tipo de arte de la tierra. Además se pueden entender como un tipo de heterotopía. Como tales, nos abren una perspectiva fresca sobre los paisajes circundantes que, tras milenios de estabilidad y de dar sustento a humanos y no humanos, están a punto de entrar en una fase inestable que puede poner en duda incluso la supervivencia de la ciudades allí emplazadas. Propongo que estas estructuras de cantos rodados, llamadas ruedas medicinales, pueden servir de observatorios a la transformación del paisaje por el cambio climático que se avecina a pasos acelerados. Como tales, estos sitios ponen en cuestión e interrogan a todos los demás lugares.

Prefacio: para saber más sobre el tema

Este artículo forma parte de una investigación más extensa sobre la dimensión cultural de nuestra relación con el medio ambiente natural que trato con más amplitud en Encountering Nature: Toward an Environmental Culture (Aldershot: Ashgate, 2007). Véase también el volumen ilustrado sobre estética y arte rupestre, Heyd y Clegg, Aesthetics and Rock Art (2005).

Son pocos los habitantes no indígenas de la región que se han dado cuenta de que sobre las planicies inmensas de Norteamérica se extiende una red invisible de significados anclada en estructuras indígenas de cantos rodados. Estas estructuras frecuentemente son de una antigüedad milenaria y nos pueden producir gran curiosidad sobre su origen, función y significado. Comienzo este ensayo con un análisis de lo que son los paisajes, seguido por una descripción de estas estructuras, generalmente denominadas "ruedas medicinales", basada en los estudios de arqueología. Sigo con la propuesta de que, vistas en relación con la acción del ser humano moderno, estas estructuras pueden ser consideradas como un tipo de arte del país (*land art* o *earthworks*).[1] Propongo, además, que, percibidas desde su ubicación dentro del paisaje de las planicies, estas estructuras de cantos rodados indígenas tienen la función de heterotopías,[2] es decir, de sitios que ponen en cuestión e interrogan a todos los demás lugares. En fín, mi conclusión es que la perspectiva que nos proporcionan las ruedas medicinales puede llevarnos a una reflexión en profundidad sobre la acción de los seres humanos sobre estas tierras, y sobre el impacto que esas acciones van a tener incluso a escala planetaria.

James Young Medicine Wheel Picture1.

Los paisajes

Los que estamos involucrados en estética filosófica, historia del arte y paisajismo tenemos la tendencia a comprender los paisajes a partir de la pintura paisajística tal como se desarrolló en la pintura europea del siglo XV y que llegó a ser emblemática en los Países Bajos en el siglo XVI (por ejemplo, por las obras de Pieter Brueghel, 1525-1569).[3] Este género en la pintura acabó teniendo un impacto en la lengua inglesa. El término "*landscape*" en inglés proviene de la palabra neerlandesa "*landschap*", que originalmente se refiere a un área de terreno cultivado. A partir del siglo XVII la palabra "*landscape*" entra en el vocabulario inglés, tomando su base en la pintura paisajística de tales áreas cultivadas, extendiéndose después desde la pintura a los espacios reales, vistos desde un punto en el espacio que típicamente los encuadra de manera pictórica. En español el término "paisaje" similarmente se define como área con ciertos rasgos que tienen un aspecto visual.

El paisaje por lo tanto conlleva la idea de un área del espacio que está presente a la vista, que ofrece ciertos atractivos, que se puede apreciar de manera parecida a las pinturas paisajísticas como algo encuadrado. En cierto sentido el paisaje se concibe como algo que está aislado del entorno más amplio que lo rodea, de lo que está más allá del horizonte y más allá de la atmósfera visible, y también de lo que está dentro del río, de la mar o de la tierra. Cuando miramos el mar, la tierra y el cielo como paisaje los vemos como meras superficies. Aunque la pintura paisajística a veces nos muestre los efectos de algún fenómeno metereológico, tales como la nieve o el verdor abundante debido a frencuentes lluvias, nuestra impresión de lo que consideramos un paisaje generalmente es de algo que no cambia, algo estable, y que a lo sumo nos presenta el efecto de un fenómeno cíclico, tal como las estaciones con sus nieves invernales. Lo que dentro del cuadro paisajístico parece condición estable realmente es un mero momento en una realidad dinámica, o sea, un momento de una historia que puede involucrar a personas, animales, plantas y lugares en un proceso de transformación más o menos rápida. Puede ser un momento de una historia ficticia, de un cuento, o de acontecimientos reales, pero lo que percibimos como paisaje lo percibimos como completo y acabado, aun si en realidad el momento retratado sigue, y antecede, a momentos que, por necesidad, le son diferentes.

La manera como nos adentramos en la pintura paisajística nos proporciona un modelo de cómo nos acercamos a los espacios reales que apreciamos como paisajes, sean éstos áreas montañosas, de costa o de campo. Aunque aceptemos que en realidad estos espacios están abiertos a lo que se halla fuera del campo de visión, fenomenológicamente los percibimos como encuadrados, delimitados típicamente por marcadores tales como la silueta de una cordillera, la depresión de un valle que se extiende hasta el horizonte, o por las torres de una iglesia, los minaretes de una mezquita o las "*stupas*" de un templo budista. Los paisajes reales son unidades de espacio visible que nos presentan un momento de la historia de los que habitan o transitan en un área particular, pero, a diferencia de los paisajes pintados, los reales nos permiten el cambio de perspectiva así como la actuación sobre, e inter-acción con, los elementos presentes en ese espacio.

En tiempos modernos los paisajes reales también se estudian desde las perspectivas científicas de la ecología, la biología y la geografía, y en su combinación en la ecología del paisaje. Las diversas disciplinas tienen distintos enfoques, tomando en cuenta más, o la función de las unidades que conforman un ecosistema, o su estructuración espacial, o su inter-acción y efecto en los ecosistemas. En la combinación de disciplinas que conforma la ecología del paisaje estas perspectivas tienen su aplicación práctica en la evaluación del impacto ambiental de intervenciones urbanísticas e industriales, y en la planificación territorial. En todo caso, dentro de estas diversas disciplinas de ciencias naturales y sociales el término "paisaje" sigue suponiendo un cierto encuadramiento o aislamiento de un espacio circunscrito (aun si éste últimamente estuviera abierto a influencias exteriores) y una cierta estabilidad de procesos que tienen lugar dentro de ese espacio. Éstas son suposiciones que hacen razonable distinguir los paisajes como unidades de estudio y de planificación más o menos discretas.

En lo que sigue voy a hablar de las ruedas medicinales como estructuras de importancia cultural que marcan los paisajes de las grandes planicies de praderas situadas

en el noroeste de Norteamérica . Estas planicies fueron generadas por procesos de vasto poder provenientes, sin embargo, desde más allá del encuadramiento que suponen los horizontes visibles de ese paisaje. Propongo que estas estructuras que han sido observatorios de paisajes caracterizados por su *estabilidad* a través de los milenios, en un futuro muy cercano paradójicamente pueden servirnos como observatorios de un nuevo escenario de *inestabilidad* extrema y poco controlable debido al cambio climático. Son espacios que por miles de años vieron las manadas de bisontes transitar tranquilamente por ellos, pero hoy en día se caracterizan por la agricultura mecanizada y la industria de ganado vacuno intensiva. También son el escenario de exploración y explotación de petróleo y de gas natural, ya que estos paisajes efectivamente están situados encima de una de las últimas grandes reservas de hidrocarburos del mundo. Las actividades petroquímicas son las que están generando grandes ganancias para compañías multinacionales, y están proporcionando una importante capacidad de consumo a las poblaciones ubicadas en esta región, por lo que la tendencia de la política de recursos naturales en Canadá es la de favorecer la extracción de estos recursos a un ritmo cada vez más acelerado, aun cuando su combustión vaya a contribuir al cambio climático que a su vez va a conllevar la transformación del planeta con un alcance tal como no ha existido por miles de años, y tal vez por cientos de miles de años.

Seismic.

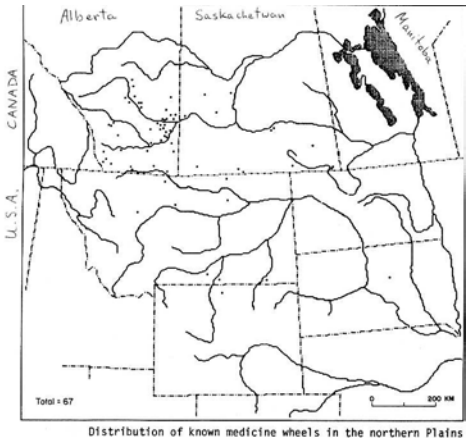
Las ruedas medicinales

"Rueda medicinal" (*medicine wheel*) es el nombre que desde el siglo XIX se le ha aplicado de manera general a estructuras de cantos rodados que son relativamente similares a una estructura en particular llamada Bighorn Wheel situada en Medicine Mountain, Wyoming. Se distinguen de los anillos de tipis (*tipi rings*) por ser estructuras circulares de piedra más grandes y más complejas.

Los cantos rodados de los que depende la construcción de estas estructuras provienen de la última glaciación, que acabó hace aproximadamente 10.000 años, su distribución en el noroeste de Norteamérica depende de la presencia de este tipo de piedra. Por lo tanto la mayor parte de ellas se encuentra en las provincias canadienses de Alberta y Saskatchewan, y en menor proporción en el estado de Montana y en la parte norte del estado de Wyoming, en los Estados Unidos. (Véase el mapa adjunto.)

Las ruedas medicinales a menudo se hallan situadas en colinas dominando la llanura. Es probable que la mayor parte sean el resultado de la acción cumulativa de generaciones de personas que fueron añadiendo piedras según hacían uso de estas estructuras. Es decir que se puede suponer que la mayoría han adquirido su actual configuración como resultado de añadidos durante largos períodos de tiempo, aunque también hay ruedas medicinales de origen muy reciente. Como ejemplo de una estructura que tiene mucha antiguedad se puede citar la rueda de Majorville, cuya instalación original parece datar de cinco mil años atrás.

Es importante tener en cuenta que llamar "ruedas" a estas estructuras puede llevarnos a confusión si se supone que sus constructores originales hubieran querido crear imágenes de ruedas, ya que la rueda probablemente era desconocida en las Américas antes de la llegada de los europeos.[4] Además, las ruedas medicinales generalmente no son completamente circulares, y en lugar de la simetría radial predomina la bilateral (una característica común entre los vertebrados, que los amerindios de las planicies ya habían notado).



Medwheels map.

Después de un detallado estudio de estas estructuras el arqueólogo John H. Brumley ha propuesto la siguiente definición:

"*Todas las ruedas medicina-*

les constan de una combinación de al menos dos de los tres siguientes componentes principales: a) Un mojón de piedras de tamaño variable prominente y central. b) Un anillo o varios anillos concéntricos que generalmente tienen forma circular. c) Dos o más hileras de piedra a modo de radios que surgen de un punto central, de un cúmulo de piedras, o de los márgenes de un anillo."[5]

Hay una gran diversidad de formas entre las sesenta y siete estructuras examinadas por Brumley. Aunque por lo general no se describen en estos términos, las ruedas medicinales a menudo tienen considerable interés estético. Una de las ruedas tiene forma de tortuga, algunas parecen representar neuronas, y otras nos pueden recordar a erizos de mar. De manera parecida a pinturas no figurativas, factores como el ritmo en la distribución de los radios y las relaciones espaciales entre los diversos elementos contribuyen al efecto estético. (Véanse las imágenes adjuntas.)

La determinación del significado de estas estructuras para sus constructores y usuarios originales por parte de los arqueólogos constituye una tarea fascinante, aunque difícil. En tiempos históricos, por ejemplo, algunas tribus de amerindios construyeron ruedas medicinales como monumentos conmemorativos o como indicadores de la presencia de tumbas de personajes importantes, como por ejemplo la rueda medicinal de Sky-matsis (su nombre significa Acero de Fuego, y también se le llamaba Steel), un guerrero de la tribu Blood, construída en 1940.[6] Según fuentes indígenas también se sabe que la rueda medicinal de Big Horn pudo haber sido usada en ritos chamánicos o visionarios.[7] Sin embargo, la larga edad de algunas de estas estructuras, y el hecho de que existe una considerable incertidumbre sobre la identidad de los habitantes de cada zona en las diversas épocas históricas y prehistóricas, durante las cuales hubo muchos movimientos migratorios por la zona,[8] plantean muchos interrogantes sobre la determinación del significado original de la mayoría de estas estructuras.

Las ideas propuestas respecto a su significado original abarcan desde la suposición de que las ruedas sirvieron como "calendarios astronómicos de la edad de piedra" hasta la hipótesis de que tenían un papel en la "danza de la sed" (también llamada "danza del sol") que servía para atraer las lluvias del verano.[9] Naturalmente también es posible que cada rueda haya tenido funciones múltiples, dado que distintos pueblos con culturas diversas participaron en su construcción y uso.[10]

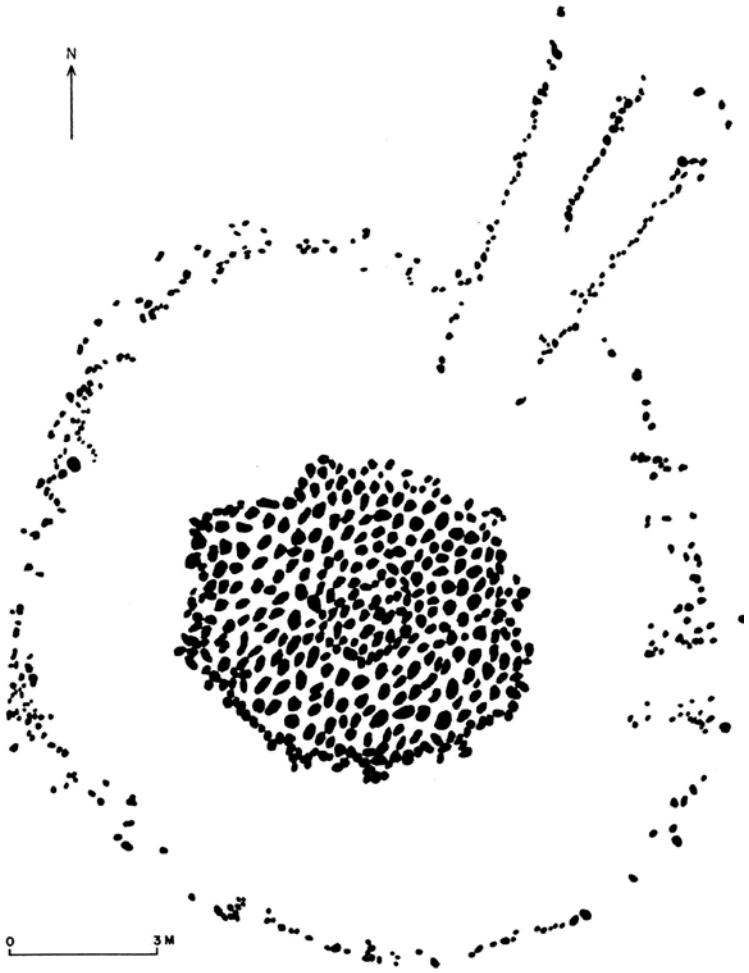
La imagen conjunta creada, por una parte, por el testimonio de los habitantes indígenas contemporáneos respecto al significado de estas estructuras para ellos, y, por otra, por las investigaciones arqueológicas concernientes a sus funciones originarias, ciertamente nos permiten reconocer que estas instalaciones son entidades de importancia cultural y que están imbuídas con finalidades específicas. Queda así eliminado el prejuicio etnocéntrico de que las planicies del norte de Norteamérica eran desiertos culturales antes de la llegada de los europeos, o sea antes de la impronta que les darían los rancheros y los agricultores blancos, y posteriormente las industrias de gas natural y petróleo de la era contemporánea, con sus prácticas a menudo ecológicamente destructivas.

Aun así, ni los relatos de los indígenas actuales, miembros de las Primeras Naciones de Canadá, ni las conclusiones de los arqueólogos bastan para indicarnos la importancia en el paisaje que estos sitios pueden tener para los habitantes *no indígenas* que viven en la región actualmente. Además, sin una reflexión seria sobre el valor contemporáneo de estas estructuras existe el riesgo de que, en la concepción de los que representan la cultura blanca dominante, estos lugares parezcan sólo curiosidades misteriosas. Propongo que una forma de contrarrestar este riesgo es tratar estas estructuras como *arte*.

Es fundamental en todo caso mostrar respeto inter-cultural, que consiste en reconocer que estas estructuras tienen sus significados particulares para los pueblos autóctonos o indígenas de hoy día que habitan en esta región. Mi propósito aquí sin embargo es enfocar nuestra mirada en el papel que estas estructuras puedan jugar en la cultura dominante no indígena, justamente por provenir de culturas bien distintas.

El arte de los cantos rodados

La cuestión de si se debe aplicar el apelativo de "arte" a manifestaciones culturales de grupos humanos que no pertenecen a las sociedades modernas con lazos directos con la cultura europea es un tema



Medwheel 6.

bastante complicado (véase *Aesthetics and Rock Art*, 2005), pero sí hay razones bastante coherentes para tratar las ruedas medicinales como arte. Por ejemplo, podemos comparar estas estructuras con las pinturas y los grabados en roca indígenas (o sea, las pictografías y los petroglifos que existen en casi todas partes del mundo). Comúnmente se aplica el apelativo de "arte rupestre" a estas manifestaciones aun cuando los arqueólogos por lo general prefieren no implicarse en su interpretación.[11] En un caso típico, en un estudio sobre pictografías de Sudáfrica, J.F. Thackeray advierte que no bastan los datos arqueológicos para su interpretación y sugiere que se deben tener en cuenta criterios lingüísticos y datos etnográficos, pero, aun así, el autor se refiere a estas manifestaciones como "el logro artístico de los [pueblos] San",[12] (énfasis añadido)

La cuestión de si es apropiado o no el tratar ciertas manifestaciones prehistóricas como "arte" se vuelve tema de examen pocas veces, pero hay excepciones. Paul Taçon, por ejemplo, se pregunta si es legítimo tratar ciertas herramientas prehistóricas de piedra como "arte". Taçon apunta en este caso que la dificultad para decidir si estas herramientas son arte es el resultado, al menos en parte, de la falta de "una definición de arte con validez transcultural y exenta de prejuicios".[13] Aun sin suponer que haya desarrollado los criterios definitivos que justifiquen la aplicación del apelativo "arte" para con una herramienta u otra, Taçon llega a la conclusión de que "muchos tipos de herramientas producidas en los pasados 6000 años en el oeste de Arnhem Land [Australia]" deberían ser consideradas como arte porque estos utensilios "representan valores estéticos y también valores simbólicos que influyeron en su manufactura".[14]

La discusión en filosofía estética sobre la definición del arte es extensa, y las opciones de entre los posibles criterios son muchas.[15] Algunos ponen como requisito que, para ser arte, un objeto ha de ser creado con una intención artística; otros exigen toda una tradición de producción artística; y hay aún otros que consideran que, para que a un objeto legítimamente se le pueda llamar "arte" tiene que haber un "mundo del arte" que esté dispuesto a recibir como arte objetos o manifestaciones en el momento de su creación. En todo caso, si tuviéramos clara una definición del arte bien fundada podríamos tomar una decisión definitiva sobre si las ruedas medicinales son arte o no.

Ya que hoy en día sigue el debate sobre los criterios que definen el arte, la resolución de esa cuestión nos llevaría demasiado lejos del tópico de este ensayo. Propongo posponer una decisión final sobre la definición de arte y sólo proponer que, teniendo en cuenta

la calidad estética y el potencial simbólico inherente a las ruedas medicinales, hay tanta razón para considerar estas estructuras como "arte de cantos rodados" como la hay para llamar a las pictografías y a los petroglifos ejemplos de "arte rupestre". Como veremos en seguida, las ruedas medicinales además comparten similitudes importantes con unas obras artísticas que caben dentro de la categoría "obras de la tierra" (*earthworks*) o "arte del país" (*land art*). Este es otro hecho persuasivo para incorporar las ruedas medicinales a la categoría de "arte".

En la década de los años 1970 los artistas estadounidenses Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, y el inglés Richard Long, hicieron obras artísticas que se parecen a las ruedas medicinales en varios aspectos. Las obras *Five Displacements*, *Double Negative* y *Complex One* de Heizer, el *Lightning Field* de Walter de Maria, por ejemplo, así como las obras *Spiral Jetty* y *Amarillo Ramp* de Smithson, están todas localizadas en lugares remotos, relativamente inaccesibles. De forma similar a las ruedas medicinales, estas obras introducen unas marcas en el paisaje que convierten el país y el firmamento circundante en un grandioso escenario. Aun así, hay diferencias notables entre estas obras. Algunas de ellas se parecen mucho más a las ruedas medicinales que otras. Como se ha apuntado en el campo de la historia del arte, obras de la tierra como las creadas por Heizer o Smithson se deberían considerar más bien como expresiones del minimalismo o del arte conceptual. Esta interpretación tiene apoyo en las declaraciones de Heizer, quien, cuando se le preguntó cuál fue el papel del paisaje en su decisión de mudarse de su estudio de Nueva York al desierto de Nevada, respondió: "No tengo interés en el paisaje en lo que se refiere al arte... El arte paisajístico americano es una cosa, pero mi trabajo no tiene nada que ver con eso sino con los materiales. Yo me fui a ese lugar por los materiales".[16] Esta perspectiva de tratar el espacio del desierto como mero material, sin importancia en sí para con sus obras, se evidencia por ejemplo en su monumental obra de la tierra *Complex One*, la cual tiene un cierto parecido con las pirámides mayas de Centroamérica. Esta obra incorpora lo que Heizer llama una "plaza" localizada en una depresión que ha hecho excavar a propósito para impedir la vista a las montañas de alrededor.

Muy contrastante con el arte de Heizer, el arte del país (*land art*) del inglés Richard Long busca la integración con el lugar en que se halla situado. Sus primeras obras fueron un tipo de "*performance*" consistente en caminatas programadas por varias partes de la región en que se encontraba entonces. A veces su programación de caminatas requería que anduviera en línea recta de un punto en el espacio geográfico a otro, aunque tuviera que atravesar montes y arroyos; otras veces el plan era andar por todas las carreteras que se encuentran dentro de un perímetro determinado. Además de hacer caminatas programadas en un momento dado Long comenzó a construir círculos e hileras en lugares remotos con piedras que encontraba allí. Long explica que "estas obras están hechas del lugar, son una reordenación del lugar y al cabo de un determinado tiempo serán re-absorbidas por el lugar".[17]

De manera similar a las obras de Heizer las obras de Long dependen de materiales locales; pero, a diferencia de las obras de Heizer, el arte de país de Long se crea en dependencia de las características del lugar en que se ubican. Long no se esmera por separar sus obras del resto del lugar, en contraste con Heizer, que construyó obstáculos a la visión libre del paisaje; al contrario, se puede decir que Long construye sus obras con la ayuda del lugar, y su propósito es integrarlas en el lugar. En este aspecto, las obras de Long tienen una fuerte semejanza con las ruedas medicinales, que también están hechas de los materiales del lugar y parecen haber sido situadas con cuidado para que queden integradas y armonizadas con el entorno.

Hasta este punto mi argumento ha tenido como fin mostrar que es razonable considerar las ruedas medicinales como arte. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que ha habido críticas muy severas, por parte de las instituciones artísticas del mundo moderno, de la decisión de designar como "arte" objetos provenientes de los pueblos indígenas o nativos. Por ejemplo, en referencia a la exhibición titulada *Primitivism in Twentieth Century Art*, organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, se arguyó que la categorización de objetos indígenas como arte realmente conlleva una forma

de dominación de las culturas occidentales sobre las culturas de los pueblos autóctonos. Esta dominación se produce por medio de un proceso de descontextualización que "transforma los objetos culturales en formas privadas de contenido significativo para que puedan ser recontextualizadas por otra cultura".[18] Este proceso de incorporar las manifestaciones no occidentales en las instituciones modernas es una cara de un proceso bifacial arbitrario de clasificación, como nos lo apunta el antropólogo James Clifford. Dice que "desde 1900 los objetos de culturas no europeo-americanas generalmente han sido clasificados" en dos categorías supuestamente excluyentes entre sí, "o como Arte Primitivo, o como especímenes etnográficos".[19] El problema que percibe Clifford es que ambas formas de "salvamento cultural" fragmentan la integridad cultural de los objetos indígenas de culturas no europeas.

El problema en cuestión se podría suscribir al debate que se denominó "La comprensión de las sociedades primitivas" ("*Understanding a Primitive Society*") originalmente planteado en la década de los sesenta por Peter Winch y Alasdair MacIntyre.[20] La cuestión que se discutía es cómo ha de proceder un antropólogo si quiere hacer comprensibles ciertos conceptos de una cultura ajena a la suya en términos de su propia cultura. Básicamente éste es un problema de "traducción", ya que es probable que existan muchos conceptos en las culturas ajenas que no tengan un equivalente directo en la cultura del antropólogo. Es entonces cuando algún tipo de operación de "salvamento" parece inevitable.

Ahora bien, si, además de los conceptos, también consideramos los objetos culturales como manifestaciones que requieren de "traducción", es comprensible que sea tentadora la interpretación de tales objetos disyuntivamente "o como arte primitivo o como especímenes etnográficos". Tal clasificación disyuntiva fácilmente puede resultar en una operación con rasgos etnocéntricos si se basa en categorías propias de la cultura que recibe los objetos y las manifestaciones. Sin embargo, una vez que se haya reconocido que estos objetos pertenecen a culturas que tienen su propia integridad, se hace necesario que busquemos un enfoque no etnocéntrico. Para solucionar este importante problema Clifford sugiere que se puede llegar a un enfoque no etnocéntrico si se le da el mismo peso al significado que tales objetos tienen en su cultura original que al significado que tienen en la cultura en la que son ajenos y están siendo recibidos.

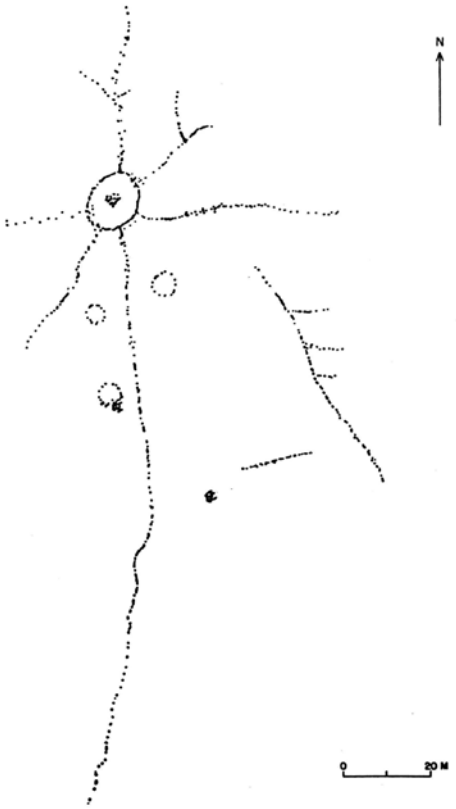
Aplicando esta estrategia a las ruedas medicinales, la sugerencia de Clifford nos motiva a buscar, por una parte, el significado indígena original así como el significado que le pueden dar los nativos contemporáneos; y, por otra parte, el significado que estas estructuras puedan tener en la sociedad contemporánea no autóctona. En lo que concierne a su significado contemporáneo no-indígena, un primer esbozo pudiera tener en cuenta la integración ejemplar de estas estructuras en el medio ambiente natural, que contrasta notablemente con la mayoría de las intervenciones en el paisaje de nuestras sociedades industrializadas, generalmente orientadas a la explotación incontrolada de la tierra.

También se puede argumentar que la apreciación contemporánea no-aborigen de estas estructuras es mayor en cuanto se entienden como arte. Como ya observamos antes, reconocer estas estructuras como arte puede contravenir a la tendencia desvirtuada que considera las ruedas medicinales meramente como curiosos misterios. Por otro lado puede socavar la tentación de clasificarlas de modo estéril como objetos de investigaciones arqueológicas meramente empíricas.

Además de tratar las ruedas medicinales como arte también se las puede considerar como sitios que, por sus particulares características y por su función de observatorios virtuales del paisaje circundante, transforman el espacio que las rodea. En lo que sigue vamos a enfocar esta cuestión desde la perspectiva de un texto del filósofo francés Michel Foucault en el que se pronunció sobre la relación entre el espacio y los lugares.[21]

Las heterotopías

La corografía, geografía descriptiva iniciada por el griego Estrabón (63 a.C. a 24 d.C.) y por el romano de orígenes ibéricos Pomponio Mela (siglo I era cristiana), es una manera interesante de estudiar nuestras tierras aun hoy en día.[22] La corografía estudia las características de los lugares que los convierten en sitios distintivos, no intercambiables para sus habitantes, ya que es una geografía que tiene en cuenta la *subjetividad* de la noción del



Medwheel 7.

territorio que tienen sus habitantes. Hoy en día casi la totalidad de la Tierra ha sido medida y cartografiada.

De hecho podemos suponer que Foucault contribuye a la corografía teórica cuando subraya que los lugares son más que puntos en el espacio. Él apunta que los lugares se constituyen como sitios distintivos en el espacio en cuanto que fenomenológicamente representan "una serie de relaciones ... que no se pueden reducir y superponer entre sí en absoluto" (porque tienen una particularidad irreducible).[23]

El análisis de Foucault destaca que la noción propia de lo que es el *lugar*, en contraste con un punto abstracto en un espacio cualquiera, se está perdiendo en unas sociedades que activamente dan su apoyo a la proliferación de establecimientos tales como los restaurantes de comida rápida, las gasolineras de cadenas petrolíferas y los grandes centros de compras, que tienen una apariencia idéntica por doquier (da igual si estamos en Victoria, Canadá; Lima, Perú; o en La Laguna, España). El concepto de lugar como espacio distintivo también se está perdiendo como resultado de que nuestras sociedades se están (des-)orientando cada vez más con imágenes que provienen de cualquier lugar del mundo, y que se reproducen en todas partes por medio de la ubicua pantalla de televisión y el monitor del ordenador. Sin embargo Foucault supone que aun así:

"Quizás nuestra vida todavía está gobernada por un cierto número de opuestos que permanecen inviolables, que nuestras instituciones y prácticas aún no se han atrevido a derrumbar. Estas son oposiciones que consideramos como hechos simples: por ejemplo, [la oposición] entre el espacio privado y el espacio público, entre el espacio familiar y el espacio social, entre el espacio cultural y el espacio útil, entre el espacio de ocio y el espacio de trabajo."[24]

En su texto Foucault describe un tipo de lugar que puede esclarecer el significado contemporáneo de las ruedas medicinales. Foucault nos cuenta que hay algunos lugares que se asemejan a los que tradicionalmente se han llamado "utopías". A estos lugares los llama "heterotopías" en tanto que las heterotopías "son lugares que existen en nuestra realidad pero representan a la sociedad de manera perfeccionada, o viceversa". Por consiguiente las heterotopías equivaldrían a "contra-sitios, un tipo de utopía puesta en vigor con efectividad".[25]

Las heterotopías "tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros sitios, pero de tal manera que ponen en duda, neutralizan o invierten la serie de relaciones que designan o reflejan". El siguiente ejemplo puede servir para ilustrar su punto de vista:

"El espejo funciona como heterotopía en este aspecto: vuelve absolutamente real y conectado con el espacio que lo rodea el lugar que ocupo en el momento en que me miro en el espejo, y también lo vuelve absolutamente irreal, ya que para ser percibido ha de pasar por ese punto virtual que está allá [más allá del espejo]."[26]

Foucault propone como ejem-

plos de heterotopías "las heterotopías de crisis". Las heterotopías de crisis, tal como existen en las sociedades tradicionales, son "lugares privilegiados o sagrados o prohibidos, reservados para individuos adolescentes, mujeres embarazadas, ancianos, etc…, que están en un estado de crisis respecto a la sociedad y el ambiente humano en el que viven".[27] Las "heterotopías crisis" son lugares que hacen referencia a la condición normal y, simultáneamente, ponen en duda esa normalidad, asignando un lugar a lo extraordinario.

Sin entrar aquí en más detalles, hay que resaltar que desde la perspectiva de Foucault las heterotopías "*tienen una función con relación a todo el espacio restante … . O su papel es crear un espacio ilusorio que demuestra que todos los espacios reales, todos los sitios dentro de los cuales la vida humana está dividida, son también ilusorios, o, al contrario, su finalidad consiste en crear otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien organizado, como en [contraposición] el nuestro es descuidado, mal construido y enredado.*"[28]

Según Foucault, en las sociedades influenciadas por las culturas occidentales, el cine, los jardines, los museos, las bibliotecas y los cuarteles funcionan como heterotopías. El cine, por ejemplo, crea ilusiones que ponen en duda nuestras categorizaciones del espacio real. Los museos y jardines crean espacios reales que en su orden "perfecto" de las cosas causan dislocaciones en nuestra percepción del espacio ordinario. En resumen, las heterotopías son lugares de trastorno y reenfoque; su existencia desencaja o disloca las categorizaciones regulares del espacio en que vivimos.

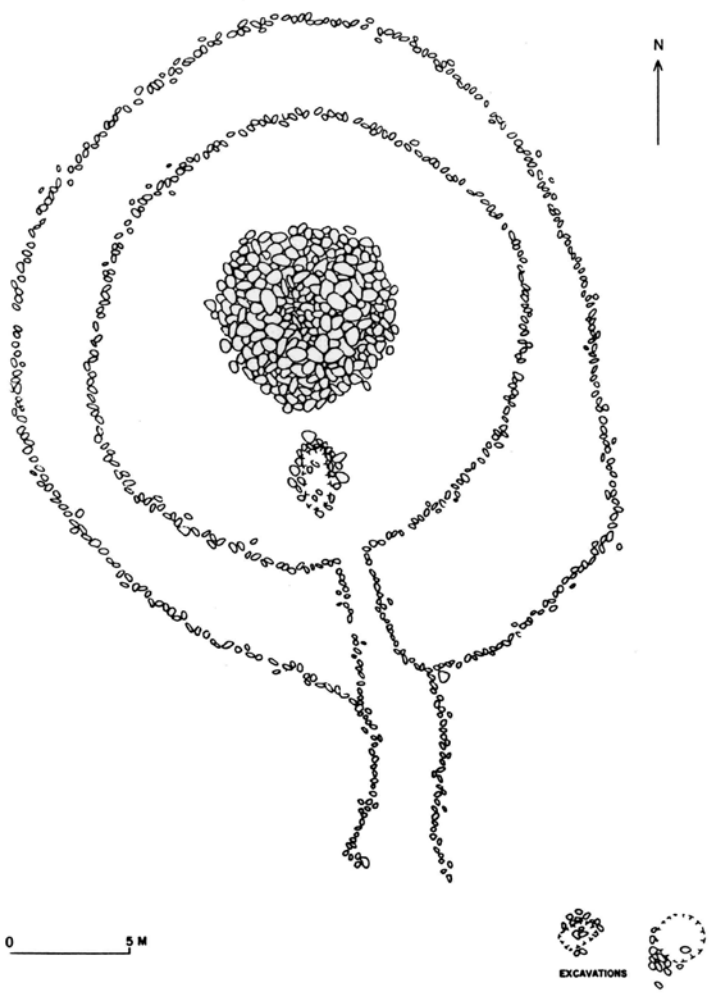
Según esta descripción también sería apropiado suponer que ciertas obras de arte funcionan como heterotopías. Por ejemplo, las pinturas cubistas, como el famoso cuadro *Demoiselles d´Avignon* de Pablo Picasso, crean ilusiones que ponen en cuestión nuestra comprensión del espacio real en términos de imágenes bien ordenadas, percibidas de manera frontal. Alternativamente, las plazas rigurosamente planificadas de las ciudades del Renacimiento italiano son espacios reales que con su diseño perfecto nos hacen ser conscientes de los espacios desordenados y mal construidos en los que la mayoría vivimos.

Propongo que, por su capacidad de poner en cuestión el espacio intervencionista de nuestras sociedades contemporáneas, en gran medida expoliadoras de la tierra, las ruedas medicinales también funcionan como heterotopías. En los términos de Foucault, las ruedas medicinales son "lugares fuera de todos los lugares", pues se resisten a nuestros esfuerzos de interpretación. Mirando las ruedas medicinales nos damos cuenta de forma nueva de nuestro entorno. Devuelven nuestra mirada a las praderas antaño cubiertas de hierbas autóctonas y ahora transformadas en dehesas desnaturalizadas y sobreexplotadas, y nos hacen conscientes de los ríos y sus vertientes, que fueron espacio vital de una gran variedad de especies de peces y vegetación ribereña, y que hoy se hallan inundados y convertidos en gigantescas represas de agua.

Conclusión

Para finalizar propongo que volvamos al contexto de los paisajes que encuadran los sitios donde están emplazadas las ruedas medicinales, y nos demos cuenta de un hecho un tanto paradójico. Ya observamos que las ruedas medicinales suelen estar situadas en colinas, que dan perspectiva al viajero que transita por espacios generalmente caracterizados por planicies allanadas y fertilizadas además por los depósitos de tierra traídos por los glaciares milenarios, y que están construidas con cantos rodados que fueron depositados en estas praderas por esos mismos glaciares. Aunque desde la perspectiva de tiempo geológico no sea gran cosa, desde la perspectiva de historia humana se puede afirmar que los nativos de Norteamérica construyeron este tipo de estructuras hace muchísimo tiempo, ya que algunas de ellas que sobrevivieron a los estragos de la intemperie y la agricultura moderna se remontan hasta cinco mil años atrás. Se puede suponer por lo tanto que deben haber servido de recuerdo milenario de la estabilidad de la tierra y de los procesos cíclicos de regeneración que le dan vida a todos los seres que la ocupan. Hoy sabemos que estas planicies, que albergan uno de los depósitos de hidrocarburos más grandes del mundo, en muy poco tiempo van a ser transformadas por un cambio climático de drásticas consecuencias.

Por lo pronto se puede esperar que posiblemente en menos de cincuenta años los pequeños glaciares en cadena de sierras al oeste (las Montañas Rocosas), que quedan de la



Medwheel 8.

última glaciación y que alimentan los ríos que cruzan las praderas, van a desaparecer, y por tanto el nivel del agua en los ríos va a bajar significativamente. Además, se ha descubierto que nuevamente, debido a la subida de las temperaturas estacionales, en primavera el suelo deja de estar congelado antes de la llegada de las lluvias, de modo que cuando llueve el agua se infiltra directamente en el subsuelo y deja de contribuir en manera tan sustancial (como fuera antes) al aprovisionamiento de ríos y lagos. En fin, las grandes ciudades, como Calgary y Edmonton, con poblaciones crecientes y sed de agua insaciable, que han aparecido en las planicies de Norteamérica en los últimos treinta años, van a estar sometidas a muy fuertes retos en su capacidad de mantener su forma de vida urbana. Su sustentabilidad va a estar en duda dentro de poco tiempo, y poca gente se ha dado cuenta de esto hasta ahora.

Todo esto no es un tema sobre el que generalmente se reflexione mucho porque los habitantes de esta región suelen encontrarse encerrados dentro de sus ciudades, y cuando salen suelen seguir encerrados dentro de vehículos que los transporta entre las urbes, bajando únicamente en gasolineras, lugares de comida rápida o establecimientos para hacer deporte prescritos por el consumismo, como el esquí de montaña. Situándonos en las ruedas medicinales, a sabiendas de los cambios climáticos por venir, se da cuenta de lo paradójico que es mirar el paisaje desde esos lugares, pues se puede suponer que estos puntos en el espacio antaño daban a un escenario de estabilidad, pero ahora van a dar vista a escenarios de cambios cada vez más radicales. Podemos, pues, describir estas estructuras, construídas con piedras traídas y molidas por los glaciares del último gran cambio climático hace 12.000 años, como observatorios para el nuevo cambio climático que se avecina a una velocidad cada vez más acelerada. Si tenemos suerte, la percepción de la fragilidad del medio ambiente natural vislumbrada desde lugares como éstos nos dará un choque tal que lleguemos a dar un frenazo a los procesos que impulsan la aceleración del cambio de clima.

En conclusión, doy eco a las palabras de Foucault que, en tanto que estructuras como éstas se han construído en armonía con el lugar y la tierra que las integran, en contraste con la mayoría de las intervenciones en el paisaje típicas de nuestras sociedades contemporáneas, las ruedas medicinales constituyen "un tipo de utopía hecha realidad".[29] ■

Dr. Thomás Heyd
Department of Philosophy
University of Victoria
Victoria, Colombia Británica
V8W 3P4, Canadá
heydt@uvic.ca

Referencias

Robert Bednarik, "Rock Art as a Cultural Determinant", *Survey: Bolletino del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica di Pinerolo*, Nos. 7-8 (1991-1992), 11-20.

John H. Brumley, *Medicine Wheels on the Northern Plains: A Summary and Appraisal* (Archaeological Survey of Alberta, Manuscript Series No. 12, 1988).

James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern", en *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Harvard University Press, 1988).

Stephen Davies, *Definitions of Art* (Cornell University Press, 1991).

Richard G. Forbis, "The Direct Historical Approach in the Prairie Provinces of Canada", *Great Plains Journal*, Vol. 3, No. 1 (1963), 9-16.

Michel Foucault, "of other spaces", *diacritics* (primavera 1986), 22-27.

Michael Heizer y Julia Brown, "Interview", en Julia Brown (editora), *Michael Heizer: Sculpture in Reverse* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1984), pg.11.

Thomas Heyd, "Northern Plains Boulder Structures: Art and Foucauldian Heterotopias", en Éric Darier (editor), *Foucault and the Environment* (Routledge, 1998).

– "Rock Art Aesthetics: Trace on Rock, Mark of Spirit, Window on Land," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No.4 (Fall 1999), 451-58.

– "Rock Art and the Aesthetic Appreciation of Natural Landscapes," *News95 ternational Rock Art Congress Proceedings* (Pinerolo, Italy: Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica, 1999).

– Redactado conjuntamente con John Clegg, *Aesthetics and Rock Art* (Aldershot, UK, y Burlington, USA: Ashgate Publishing, March 2005).

– Redactado conjuntamente con John Clegg, *III Symposium Aesthetics and Rock Art* en Luiz Oosterbeek (ed. General), *Proceedings of the XV World Congress (Lisbon, 4-9 September 2006) UISPP (Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques)* (por aparecer 2008).

George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (New Haven & London: Yale University Press, 1991).

Richard Long, "Words After the Fact" (1982) citadas por R.H. Fuchs, *Richard Long* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1986), pg. 236.

Martin P.R. Magne y Michael Klassen, "A Multivariate Study of Rock Art Anthropomorphs at Writing-On-Stone, Southern Alberta", *American Antiquity*, Vol. 56, No. 3 (1991), 389-418.

Alasdair MacIntyre, "Is Understanding Religion Compatible with Believing?" y "The Idea of a Social Science", y Peter Winch, "Understanding a Primitive Society", en Bryan R. Wilson (editor), *Rationality* (Billing & Sons, 1970/1984).

Pomponius Mela, *Chorographie*, traducido por A. Silberman (Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1988).

J.F. Thakeray, "On Concepts Expressed in Southern African Rock Art", *Antiquity*, Vol. 64 (1990), 139-44.

Paul S.C. Taçon, "The Power of Stone: Symbolic Aspects of Stone Use and Tool Development in Western Arnhem Land, Australia", *Antiquity*, Vol. 65 (1991), 192-207.

Christopher Tilley, *Material Culture and the Text: the Art of Ambiguity* (London & New York: Routledge, 1991).

Joseph Traugott, "Native American Artists and the Postmodern Cultural Divide", *Art Journal*, Vol. 51, No. 3 (otoño 1992), 36-43, pg. 42.

Michael Wilson, "Sun Dances, Thirst Dances, and Medicine Wheels: A Search for Alternative Hypotheses", en Michael Wilson, Kathie L. Road y Kenneth J. Hardy (editores), *Megaliths to Medicine Wheels: Boulder Structures in Archaeology, Proceedings of the Eleventh Annual Chacmool Conference* (University of Calgary Archaeological Association, 1981), 333-370, pg. 346.

Lista de las ilustraciones con subtítulos

Foto "James Young Wheel picture 1"

Foto de la rueda medicinal de Majorville, tomada por James Young, 12 de julio 2004. Con permiso de James Young.

Foto "Seismic"

Foto la destrucción de las planicies de Alberta causada por la prospección por gas natural y petróleo. Con permiso de la Alberta Wilderness Association.

"Medweels map"

Mapa "Distribución de las ruedas medicinales conocidas en la región de las Praderas de Norteamérica"

Mapa de la región de las Praderas del Norte de Norteamérica, con ubicaciones de ruedas medicinales. Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá.

"Medwheel 6"

Plano-mapa de la rueda medicinal de Hughton, subgrupo 2

Mapa de la rueda medicinal de Hughton. Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá.

"Medwheel 7"

Plano-mapa de Eb0m-1, rueda medicinal del subgrupo 7, localizado en Many Islands Lake

Reproducción fotográfica de la rueda medicinal de Eb0m-1, Many Islands Lake, producida por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá.

"Medwheel 8"

Plano-mapa de EaPe-1, rueda medicinal del subgrupo 2, localizado en Sundial Hill

Mapa de la rueda medicinal de Sundial Hill. Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá.

Notas

1 La idea de que las estructuras de este tipo puedan tener estatus de arte es un tema que he desarrollado en profundidad en el libro *Aesthetics and Rock Art* (Thomas Heyd y John Clegg (eds.), *Aesthetics and Rock Art* (Aldershot: Ashgate, 2005)).

2 El término proviene de Michel Foucault, "of other spaces", *diacritics* (primavera 1986), 22-27.

3 Es notable que el arte paisajista ya existe en China desde el siglo V, gracias a la influencia budista en la cultura china.

4 Véase por ejemplo Michael Wilson, "Sun Dances, Thirst Dances, and Medicine Wheels: A Search for Alternative Hypotheses", en Michael Wilson, Kathie L. Road y Kenneth J. Hardy (editores), *Megaliths to Medicine Wheels: Boulder Structures in Archaeology, Proceedings of the Eleventh Annual Chacmool Conference* (University of Calgary Archaeological Association, 1981), 333-370, pg. 346.

5 John H. Brumley, *Medicine Wheels on the Northern Plains: A Summary and Appraisal* (Archaeological Survey of Alberta, Manuscript Series No. 12, 1988), pg. 3.

6 Véase Hugh A Dempsey, "Stone 'Medicine Wheels' – Memorials to Blackfoot War Chiefs", *Journal of the Washington Academy of Sciences*, Vol. 46, No. 6 (junio 1956), 177-82.

7 Véase Wilson, pgs. 337-38.

8 Véase, por ejemplo, Richard G. Forbis, "The Direct Historical Approach in the Prairie Provinces of Canada", *Great Plains Journal*, Vol. 3, No. 1 (1963), 9-16.

9 Encuéntrese un recuento de las opciones interpretativas en Wilson.

10 Véase Wilson, pg. 336, y también Robert Bednarik, "Rock Art as a Cultural Determinant", *Survey: Bollettino del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica di Pinerolo*, Nos. 7-8 (1991-1992), 11-20, pg. 14.

11 Véase Heyd y Clegg, *Aesthetics and Rock Art*, pero también Christopher Tilley, *Material Culture and the Text: the Art of Ambiguity* (London & New York: Routledge, 1991); y George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (New Haven & London: Yale University Press, 1991). Es típica la advertencia de Martin P. R. Magne y Michael Klassen (Martin P.R. Magne y Michael Klassen, "A Multivariate Study of Rock Art Anthropomorphs at Writing-On-Stone, Southern Alberta", *American Antiquity*, Vol. 56, No. 3 (1991), 389-418) respecto al sitio de arte rupestre de Writing-On-Stone, localizado en la zona sur de la región de las planicies en la provincia canadiense de Alberta cerca de sitios con ruedas medicinales, de que la interpretación de las pictografías y los petroglifos es muy discutible y hay que realizarla con mucha precaución.

12 J.F. Thakeray, "On Concepts Expressed in Southern African Rock Art", *Antiquity*, Vol. 64 (1990), 139-44, pg. 139.

13 Paul S.C. Taçon, "The Power of Stone: Symbolic Aspects of Stone Use and Tool Development in Western Arnhem Land, Australia", *Antiquity*, Vol. 65 (1991), 192-207, pg. 192.

14 Taçon, pg. 194.

15 Véase por ejemplo Stephen Davies, *Definitions of Art* (Cornell University Press, 1991).

16 Michael Heizer and Julia Brown, "Interview", en Julia Brown (editora), *Michael Heizer: Sculpture in Reverse* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1984), pg.11.

17 Richard Long, "Words After the Fact" (1982) citado por R.H. Fuchs, *Richard Long* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1986), pg. 236.

18 Joseph Traugott, "Native American Artists and the Postmodern Cultural Divide", *Art Journal*, Vol. 51, No. 3 (otoño 1992), 36-43, pg. 42.

19 James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern", en *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Harvard University Press, 1988), pg. 198.

20 Véase Alasdair MacIntyre, "Is Understanding Religion Compatible with Believing?" y "The Idea of a Social Science", y Peter Winch, "Understanding a Primitive Society", en Bryan R. Wilson (editor), *Rationality* (Billing & Sons, 1970/1984).

21 Véase Foucault, arriba.

22 Véase Pomponius Mela, *Chorographie*, traducido por A. Silberman (Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1988).

23 Foucault, pg. 23,

24 Foucault, pg. 23. Hay que remarcar que este texto de Foucault proviene del año 1967. Puede ser que no fuese tan optimista si escribiera en el presente, que va transformándose cada vez más por la preponderancia de valores comerciales en un ámbito global.

25 Foucault, pg. 24.

26 Foucault, pg. 24.

27 Foucault, pg. 24.

28 Foucault, pg. 27.

29 Estoy endeudado con la redactora Carmen Rodríguez Cameselle, quien me ha hecho correcciones muy útiles que han mejorado mucho la expresión de las ideas aquí expuestas. También les doy las gracias a Carolina Marzari, Moraia Grau y María Sempere, por su respectiva ayuda generosa en la preparación y crítica de versiones anteriores de este texto. Este ensayo está basado en mi artículo "Northern Plains Boulder Structures: Art and Foucauldian Heterotopias" (1998). Véase también Heyd y Clegg, Aesthetics and Rock Art (2005) así como Heyd y Clegg, III Symposium Aesthetics and Rock Art (por aparecer 2008). ■

EL LENGUAJE COMO POIESIS, LA POIESIS COMO LENGUAJE

El caso Heidegger.

• CESÁREO VILLORIA, profesor de Filosofía, (IES)

Uno de los asuntos más controvertidos en la teoría estética actual sería definir el marco y método de la teoría. Entendemos por tal el modo de abordar el arte desde la teoría. Ha habido modelos ya al respecto, si bien casi siempre supeditados a una determinada concepción filosófica. Quizá el más ambicioso de todos es el de la *Estética* de Hegel. Más recientemente, a pesar de ser obra póstuma, encontraríamos a la *Teoría estética* de Adorno. Pero hay otros, como son estos que se derivan de la concepción hermenéutica del arte, que abordan el arte desde una singular perspectiva: el arte se nos da de un modo o de otro en el lenguaje. En el caso de Heidegger esto quiere decir que el arte -siempre que se entienda como *poiesis*[1]- no es algo accidental al lenguaje, sino esencial. Pero el lenguaje mismo se configura como poeisis cuando transciende lo ya dicho o sabido del lenguaje lexicalizado. Es esto lo que justificaría el retruécano que aparece como título de esta conferencia.

En la trayectoria filosófica de Heidegger se han querido ver distintas fases que corresponden a distintas interpretaciones de su pensamiento. Se han resumido en dos momentos distintos aquella que se genera a partir de Ser y tiempo y una segunda a partir de la llamada Kehre. En la primera se realiza una operación consistente en poner de manifiesto el ser del Dasein. La operación llamada también análisis existenciario del Dasein había abocado a un callejón sin salida en la cuestión del ser. En la segunda etapa la aportación de Heidegger se dirige a presentar la historia como historia de la metafísica occidental y esta como historia del ser. De la fecundidad de estas dos propuestas, surge por un lado el existencialismo y por otro en buena medida la filosofía francesa contemporánea[2]. Ahora bien, se podía hablar de un tercer periodo, como lo hace Vattimo, en el que aparece un escenario nuevo en el que se conjugan ser, evento y lenguaje[3]. De este modo, podríamos hablar de la relevancia del lenguaje como momento decisivo de este tercer periodo. Es en este contexto en el que ha aparecido la investigación de Lafont Lenguaje y apertura de mundo[4]. La interpretación de la obra de Heidegger se hace aquí desde los presupuestos del giro lingüístico. Se descubre en Heidegger un pensamiento ya desde Ser y tiempo que gira en torno al lenguaje, entendido este como apertura de mundo. La autora muestra cómo en esta obra el asunto del lenguaje adquiere especial relevancia, relevancia que no perderá en lo sucesivo, sino que por el contrario se acrecentará hasta convertirse en eje de su pensamiento. Sin embargo, su planteamiento del problema del lenguaje en Heidegger es parcial en la medida en que no sale del contexto de la discusión sobre el lenguaje como estructura constituida. ***Nuestra tesis apunta en un dirección distinta, aquella que concibe el lenguaje como poiesis y esta como lenguaje***. En este sentido es preciso decir que la concepción del arte de Heidegger no es una circunstancia azarosa en su pensamiento como han interpretado algunos de sus comentadores; por el contrario es esencial a su trayectoria filosófica[5]. Se descubre así que es el arte un espacio en

1 "Lo poético penetra con su esencia todo arte, todo hacer salir lo que esencia al entrar en lo bello," Heidegger, *Conferencias y artículos*, versión esp. de E Barjau, Barcelona, E del Serbal, 1994, 36.

2 Las obras de referencia en relación con el caso son las de Ferry y Renaut, *Le pensée 68*, Paris, Gallimard, 1988 y la de Dominique Janicaud, *Heidegger en France*, Paris, Hachette, 2001.

3 Vattimo, G., (1985), *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1995, 94.

4 Lafont, C. *Lenguaje y apertura de mundo,* Madrid, Alianza Editorial, 1997.

5 Nos advierte Heidegger en Apéndice del *Origen de la obra de arte*: "la reflexión sobre que pueda ser el arte esta determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el ser" en Heidegger, Madrid, Alianza Universidad, 1995, *Los caminos del Bosque,* 73.

el que se despliega la *torsión* del pensamiento, allí donde se hace posible la posibilidad de pensar lo aún no pensado. Pero el propio concepto de arte se halla ligado al concepto de lenguaje como espacio privilegiado de la apertura de mundo.

I EL LENGUAJE COMO POIESIS

La cuestión del lenguaje en Ser y tiempo

La cuestión del lenguaje aparece en Ser y Tiempo como subsidiaria de otras como la del comprender y del encontrarse. Habría que decir que la caracterización que hace del lenguaje es fenomenológica, es decir, concibe el lenguaje en sus formas originarias como logos y como proposición entendida como Aussage, etc. El mismo nos lo advierte en §34

> "La gramática buscó su fundamento en la lógica de este logos. Más esta se fundamenta en la ontología de lo ante los ojos. El repertorio básico de las categorías de la significación transmitido a la subsiguiente ciencia del lenguaje y aún hoy radicalmente decisivo se orienta por el habla como proposición. Si por el contrario se toma este fenómeno en la fundamental originariedad y amplitud de un existenciario se sigue la necesidad de de cimentar de nuevo la ciencia del lenguaje sobre fundamentos más originales ontológicamente"[6].

En efecto, el modo como aborda el lenguaje aquí hace referencia a un comprender que es interpretar el mundo en forma de *ver en torno*. Este se expresa en la proposición que es un derivado de la interpretación. A la proposición le atribuye las características de *indicación*, *predicación* y *comunicación* que ya había establecido Husserl en la *Investigacion I* como propia del signo.

Cuando quiere referirse al lenguaje lo entiende como *habla*, como el hablar. El habla está al mismo nivel de originariedad que el *encontrarse* y el *comprender*. Pero ¿qué es lo característico del habla?

> "Hablar es articular significativamente la comprensibilidad del ser en el mundo al que es inherente el ser-con y que se mantiene en cada caso en un modo determinado del ser uno con otro curándose de"[7]. A la hora de determinar las características del habla nos remite al referirse a algo, se habla sobre algo, al oír, al escuchar, se produce la comunicación, el ser uno con otro, estando en expectativa, etc. la forma en que cristaliza esto en forma de significatividad es lenguaje "el lenguaje puede despedazarse en palabras como cosas ante los ojos"[8].

Lo que es evidente en todo caso es que el habla es una estructura del comprender y del encontrarse mediante la cual articula el *Dasein* su modo de estar en el mundo. Esto transparece de modo adecuado a través de la idea de verdad.

La verdad y lenguaje. La cuestión de la verdad en Ser y Tiempo

Heidegger comienza el capítulo invocando la autoridad de Aristóteles que afirmaba que la filosofía es ciencia de la verdad, para a continuación preguntarse si el concepto de verdad esta asociado exclusivamente a la proposición. A lo que responde que no, en tanto la verdad está antes asociada a la cosa "verdad significa lo mismo que cosa que lo que se muestra en si mismo"[9]. Se deja ver en ello ya ese concepto de verdad como aletheia, como desvelamiento de la cosa. Si ello fuera así se admitiría algo así como una verdad antepredicativa. En realidad lo original de la doctrina de la verdad de Heidegger en este momento es la afirmación doble, según la cual el concepto de verdad tradicional es un concepto derivado de algo más originario y la segunda que la verdad en sí misma es desvelamiento, apertura (*Erschlossenheit*).

En el examen que hace del concepto tradicional de verdad Heidegger descubre que en definitiva la apofansis lo es del ente; en ella el ente se desvela: "el proferir una proposición es un ser relativo a la cosa al ente mismo"[10]. En la indagación del concepto de verdad como concordancia encuentra Heidegger que el concepto es derivado, Lo que él descubre en la verdad considerada fenomenológicamente es la manifestación de la cosa, el desvelamiento de la cosa, el mostrar la cosa en su ser, de ahí que haya asociado la verdad al ser. En definitiva a pesar de la crítica la verdad como concordancia descubre en ella Heidegger algo esencial. Pero el origen mismo de la verdad está en el estado de abierto del *Dasein*. Lo que quiere decir esto es que los hombres se hallan ya en un estado de *aper-*

6 Heidegger, M., (1927), *Ser y tiempo*, versión de J. Gaos, México, FCE, 1991, 154.

7 *Ibid.* 180.

8 *Ibidem.*

9 *Ibid* . 234.

10 *Ibid.* 239.

tura al mundo en la cual trasparecen los entes. De manera que el *Dasein* da en un estado de abierto en el que se incluye estar abierto a los entes, que se fundamenta en el estado de yecto del mismo y que proyecta sobre el mundo. Este estado en el que proyecta el *Dasein* alcanza a la verdad de la existencia. A qué se refiera aquí Heidegger, no parece claro. Aparentemente se refiere a la existencia en su verdad más original, aquella que se relaciona con el estado de yecto, de abierto y de proyecto.

Es fácil ver ya que la verdad es una forma de apropiación del ente en el que este se desvela, se esta desvelando siempre, pues la verdad no se da de una vez. Este es el sentido cabal de la verdad como *Erschlossenheit*. Pero entonces la verdad hace referencia ante todo al *Dasein* que es la propia condición de posibilidad de la verdad: no existen verdades eternas porque para eso el Dasein habría de serlo ya. Este análisis fenomenológico le lleva a identificar el estado de abierto con el habla: al estado de abierto le es esencial el habla[11]. En esta operación recoge la cuestión de la verdad del ente en forma de articulación de sentido que le confiere el habla y por ende el lenguaje. El lenguaje articula la verdad del ente, lo hace transparente, es decir a través del lenguaje el mundo cobra sentido, pero es de notar aquí que el sentido viene de ese *descubrimiento* del ente.

La constitución de sentido como encuentro entre el significado ya dado y la percepción del ente

La discusión en torno al aquello que se da en la percepción viene del Husserl de las *Investigaciones lógicas*. Independientemente de que el Husserl de la época no diferencie entre sentido y significado[12] (lo hace notar Derrida, pero es un tópico manejado ya en tiempos de las *Investigaciones* de Husserl), se deja ver en lo afirmado que entre la percepción y el juicio de percepción existe una indeterminación. La misma percepción puede provocar un juicio u otro y la misma enunciación no corresponde a una determinada percepción. Si esto es así, forzoso es preguntarse por el papel de los juicios de percepción. Pues bien, apenas les deja Husserl a los juicios la función de aparecer como deícticos que nos señalan una situación dada, porque la significación de lo enunciado está dada anteriormente: "La percepción realiza la posibilidad de que se despliegue la mención de esto, con referencia determinada al objeto. Pero ella misma no constituye la significación ni siquiera en parte"[13]. En semejante sentido se expresa más adelante:

> "Si hemos de conceder crédito a estas consideraciones no habrá que distinguir solamente entre percepción y la significación del enunciado de percepción, sino habrá que decir que ninguna parte de esta significación reside en la percepción misma"[14].

Esto nos indicaría que el enunciado de percepción está dado previamente y que la percepción propiamente dicha no añade nada a la significación; se limitaría a indicar un mero señalamiento espacio-temporal que ni siquiera Husserl menciona en estos términos. Por otro lado el significado que se trasmite en el juicio de percepción se consigue, nos dice Husserl, por generalización: "que la significación reside justamente en algo común que tienen en sí todos los actos de percepción correspondientes a un solo objeto"[15].

Ahora bien, la percepción responde a un presupuesto de acto de cumplimiento, de acto de cumplimiento de una expresión, o dicho en otros términos, en la medida en que todo acto es intencional, la percepción lo es de aquel acto cognoscitivo perceptivo, lo cual es tanto como decir: la percepción no representaría al objeto (percibido) sino a un acto con una intención determinada. En cuanto que la percepción es un acto de cumplimiento esta solo puede concebirse como percepción ideal, no real; en cuanto que la percepción es real solo puede entenderse como lo que Husserl llama "escorzo de la percepción": toda percepción real nos daría lados del objeto. Ahora bien, si la percepción es un acto de cumplimiento, cómo podríamos diferenciar la imagen de la percepción, puesto que la imagen también es otro acto de cumplimiento y una imagen, como sucede con las eidéticas, puede tener las características de la percepción. Husserl reconoce la diferencia entre el presentar de la percepción y el re-presentar de la imagen, pero la presencia de la percepción no es un verdadero estar presente, sino solo aparecer como presente. Con lo cual alimentamos el carácter ideal de la percepción; por el contrario, la

11 *Ibid.* 244.

12 Husserl, E ., *Investigaciones lógicas I*, 345.

13 *Ibidem.*

14 *Ibid.*, 244.

15 *Ibid.*, 336.

percepción real siempre se da, por así decirlo, en ese no-darse completamente. De manera que la teoría de la percepción de Husserl se aleja de una descripción real de la percepción, para hacerlo de las condiciones de posibilidad de la misma, en la medida en que una percepción ciertamente no nos presenta el objeto de modo completo. En suma, en la percepción encontramos la presencia, la inmediatez, la realidad. Pero en la medida en que la percepción es acto de cumplimiento de una expresión, de cumplimiento intencional, Husserl se ve forzado a aceptar la doble distinción entre *percepción sensible* y *percepción categorial*: "podemos caracterizar los objetos sensibles o reales como objetos del grado inferior de toda intuición posible y los categoriales o ideales como objetos de los grados superiores"[16]. La percepción real desempeñaría por lo tanto funciones distintas en el conocimiento, como son la de realidad, la de presencia, etc., pero no la de aportación de significado. Esta ya se ha dado de antemano en la operación de la determinación de lo común. Cabría entonces, al menos en este caso de forma oblicua, preguntar cómo se ha determinado la significación de lo percibido como común.

En la misma dirección del palnteamiento de Husserl se sitúa el pensamiento de Heidegger. Así afirma:

> "Es algo fáctico que nuestras percepciones más simples están ya *expresadas* incluso *interpretadas*. En realidad, no vemos tanto primariamente los objetos y las cosas sino que hablamos sobre ellos, más exactamente no hablamos sobre aquello que vemos, sino al contrario vemos lo que se habla sobre las cosas. Esa peculiaridad del mundo y de su posible interpretación mediante la expresabilidad, mediante el ya-haber-sido- hablado-y-re-hablado es la que tiene que hacerse patente básicamente al tratar la cuestión de la estructura de la percepción categorial"[17].

Aquí el aparato conceptual de Husserl se ha reducido a las percepciones y al lenguaje; pero el lenguaje aparece como ese instrumento conceptual con el que "vemos" las percepciones. El lenguaje es el a priori con el que interpretamos las percepciones. En este sentido, las percepciones están dadas ya en el lenguaje. En Husserl todavía se reconoce cierta autonomía a la percepción sensible; aquí, sin embargo, esa autonomía se ha disuelto: todo lo que puede decirse de las percepciones categoriales estaría dado ya en lo hablado y re-hablado: percibir es interpretar lo percibido y para ello debemos tener ya dada la interpretación de lo que percibimos, debemos tener el significado de la percepción.

Esta misma idea aparece modulada en otros textos posteriores, especialmente en *Ser y tiempo*. Aquí el lenguaje, genéricamente considerado, es sustituido por un *existencial*, la *comprensión-interpretación*. Heidegger de este modo vuelve a la disciplina fenomenológica y considera la interpretación y el juicio desde esa perspectiva:

> "Toda simple visión antepredicativa de lo a la mano ya es en sí misma comprensora interpretante. ¿Pero no es la carencia de este "en cuanto" lo que constituye la simplicidad de la pura percepción? El ver que tiene lugar en esta visión es siempre comprensor-interpretante.. La articulación de lo comprendido en el acercamiento interpretante del ente en la forma de "algo en cuanto algo" previa al enunciado temático acerca de él. No es en este donde surge por vez primera el "en cuanto", sino que en él tan solo se expresa"[18].

Y esta misma concepción permanecerá en la obra final del autor. Así en *Conferencias y Artículos* se refiere al percibir:

> "Lo que el pensar percibe como percibir es lo presenteen su presencia. De ello toma el pensar la medida para su esencia como percibir: en consecuencia el pensar es aquella presentación de lo presente, la cual nos aporta lo presente en su presencia y con ello lo pone ante nosotros para que estemos ante lo presente y dentro de los límites de él podamos resistir ese estar. En tanto que presentación el pensar aporta lo presente llevándolo a la relación que tiene con nosotros, lo restablece refiriéndolo a nosotros. La presentación es por ello representación"[19].

En este pasaje, sin embargo, parece que se postula algo diferente. En principio el percibir lo asocia al pensar -a partir de una interpretación del *noein* griego- para luego entender

16 *Ibid.*, 469.

17 Heidegger, M., *Gesamtausgabe*, Frankfurt, V. Klostermann, 1979, tomo 20, 75.

18 Heidegger, *Ser y tiempo*, 32 (104). También parecidas consideraciones se hacen en *Introducción a la metafísica,* Buenos Aires, Nova, 1980, 203 ss.

19 Heidegger, M. , *Conferencias y artículos,* 124.

este como un presentar. Ahora bien, el presentar en tanto es un apropiarse de lo presentado es un re-presentar. El presentar es una apropiación de lo representado. Al mismo tiempo se da a entender en el texto que el percibir determina el pensar; de ahí la relación que se da entre el ser y el ente sea que aquel haya sido entendido como presencia. Esto contrasta con lo anteriormente afirmado. Esta paradoja es inherente al pensamiento de Heidegger. El ser como presencia es la historia del ser en el pensamiento occidental. Pero el ser siempre trabaja desde los presupuestos de lo trascendente al ente, es decir el ser es un a priori respecto del ente en tanto que libre, y eso es precisamente lo que hace posible que podamos pensar desde el ser lo no pensado aún. En este contexto desempeñará un papel decisivo el lenguaje – la casa del ser- como *poiesis*. Un poco más adelante volveremos sobre este punto. Pero en todo caso se ve que la superación de la metafísica a partir de la pregunta por el ser está asociado al lenguaje entendido como *poiesis*. En medio debemos examinar el famoso *giro* (Kehre) que da la filosofía de Heidegger a partir de la *Carta sobre el Humanismo*.

El lenguaje en la *Carta sobre el humanismo*

En este largo artículo se conjugan de modo armónico tres aspectos distintos del pensamiento de Heidegger: el discurso sobre la metafísica como olvido del ser, el del ser mismo más allá de la metafísica, como verdad del ser y finalmente el de de la relación de este y el lenguaje en tanto es casa del ser.

En relación con el primer punto no cabe extenderse demasiado aquí. Solamente se puede observar que la crítica a la metafísica occidental conlleva un modo de proceder filosófico en cierto modo inédito y que tendrá consecuencias sobre el fondo de lo que aquí se quiere examinar[20]. En relación con el segundo punto lo que se puede decir sobre el lenguaje se puede decir sobre el ser y su verdad. Nuestro interés se centrará en lo que dice del lenguaje y en la relación de este con el ser y su verdad. Procederemos de modo inverso.

Si verdad es aquello que se abre, es apertura, entonces aquello que se expresa en esa apertura es el ser, o dicho de otra manera, ser y verdad son lo mismo. Pero el lenguaje se afirma aquí "es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes de esa morada"[21]. La pregunta que se oculta en todo este aparente juego de palabras es la pregunta por la naturaleza del lenguaje mismo. Pero si quisiéramos responderla se no exigiría una cierta parsimonia:

> "El lenguaje no es en su esencia la expresión de un organismo ni tampoco la expresión de un ser vivo. Por eso no lo podemos pensar a partir de su carácter de signo y tal vez ni siquiera a partir de su carácter de significado. Lenguaje es advenimiento del ser mismo que *aclara* y *oculta*"[22].

De modo que aquí se nos advierte del verdadero sentido del lenguaje, no su carácter de signo, ni tampoco incluso del significado, sino que aquello que *aclara* y *oculta*, dicho en otro términos, es lo que desvela, da sentido, mejor dicho, trae el sentido. Diríamos que perdura aquella investigación de *Ser y Tiempo*. Pero en este caso, se eliminan los aditamentos de la teoría del lenguaje para referirse al resultado desnudo: el lenguaje abre mundo, crea sentido. Pero además es el advenimiento del ser. Este, como dijera Gadamer, es el mismo lenguaje en cuanto constituido en cuanto sentido, ya cristalizado. Ahora bien, la idea de verdad como apertura-de-mundo, como iluminación de lo a la vista determina aquí de tal modo la concepción del lenguaje hasta el punto que deja en segundo plano los elementos estructurales del lenguaje. Pero no queda ahí la cuestión; por el contrario, la aspiración de tal concepción del lenguaje esta asociada al destino de la superación de la metafísica y a la tarea del pensar más allá de la metafísica. La cuestión se plantea en estos términos: si se hace preciso superar la metafísica debemos pensar más allá de su lenguaje:

> "no se produce nunca cambio sin que lo anuncien los heraldos. Pero ¿cómo pueden acercarse heraldos sin que se despeje el acaecimiento propio, este acaecimiento que llamándola, usándola y necesitándola ojee, es decir, aviste la esencia del hombre y en este avistar ponga a los mortales en camino del construir que piensa, que poetiza?"[23].

La cuestión es entonces cómo superar la metafísica sin salir de

20 Aquí se inaugura, si no se ha hecho antes, un modo de filosofar bastante diferente al de la ontología fenomenológica, aunque conservando en buena medida rasgos de aquella.

21 Heidegger, M., *Carta sobre el humanismo* en *Hitos*, versión esp. De Cortés y Leite, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 259.

22 *Ibid*. 164.

23 Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, 69 de 1954.

ella. Acaso sólo a través del lenguaje poético.

Poéticamente habitó el hombre

En *Conferencias y Artículos* en el capitulo que lleva el titulo "¿Qué significa pensar?" se aborda a nuestro juicio la cuestión del significado del lenguaje como *poiesis* y no directamente, pues aquí no se homologa el pensamiento a la poesía sino de modo indirecto, es decir, planteando aquello que es digno de ser pensado. Lo digno de ser pensado es un resultado de una operación de recuerdo (Andenken) y de proyección más allá del recuerdo:

> "Memoria como coaligada conmemoración de lo que esta por-pensar es la fuente del poetizar. Según esto la esencia de la poesía descansa en el pensar. Esto es lo que nos dice el mito, es decir, la leyenda. Su decir es lo más antiguo, no porque según el cómputo del tiempo es el primero, sino porque su esencia es desde siempre y para siempre lo más digno de ser pensado"[24].

En el desentrañamiento del recuerdo se desvela el futuro, pero el pasado -aquello que está en el origen- y el futuro como digno de ser pensado confluyen en el pensar que aquí aparece como poetizar. En esta clave es difícil hacerse cargo de lo que nos quiere decir Heidegger. Pero si entendemos que el lenguaje es apertura de mundo, propiamente hay sentido en el origen cuando alguien lo funda; de ahí esa referencia al origen. Pero de la memoria surge a la vez lo digno de ser pensado que es el poetizar. Ahora bien, ¿se ha

definido bien en qué consiste el poetizar? Creemos que el acercamiento al poetizar lo encontramos en el capitulo de esa misma obra"Poéticamente habita el hombre".

Esta misma pregunta se hace Heidegger a propósito del verso del poema de Hölderlin que dice "lleno de méritos habita poéticamente el hombre en esta tierra". La respuesta a la cuestión tiene que ver con la determinación de la esencia del lenguaje. El lenguaje no es mero instrumento de expresión; es otra cosa, es correspondencia o respuesta a una interpelación – porque el hombre no posee el lenguaje, sino el lenguaje lo posee a él. En esta correspondencia se genera el poetizar, en tanto el significado de las palabras no se da nunca de una manera definitiva. Por eso en lenguaje se realiza un despliegue del mismo en la correspondencia, en esto consiste el poetizar. Ahora bien, el pensar y el poetizar son lo mismo (*Das Selbe*), pero no lo igual (*Das Gleiche*). Lo mismo, nos dice Heidegger, admite la diferencia, lo igual une indiferenciadamente. El pensamiento y el lenguaje poético persiguen lo mismo. Con todo no hemos llegado a la esencia del poetizar. Para ello precisa Heidegger del poema completo de Hölderlin. El poema en cuestión nos traslada el modo de relación del hombre con la divinidad. Trataré de reescribir el poema interpretándolo. El poema describe el estado en el que el hombre no necesita a la divinidad, aquel en la que se mide infelizmente con ella. ¿Es Dios desconocido? Es revelable como el cielo, esto es lo que se cree: que este está hecho a la medida de los hombres. En el desamparo de querer ser como Dios habita el hombre en la tierra poéticamente. Tan oscuras como las sombras de la noche llenas de estrellas es el hombre como imagen de Dios. El poema termina preguntándose si hay alguna medida (Mass) sobre la tierra, a lo que se responde que no. El sentido del poema apenas se puede alumbrar en su estado de condensado. Pero de todo él a Heidegger le interesan dos versos y ahora particularmente el final. Porque ***la esencia del poetizar la encuentra Heidegger en dar medida.*** Dar medida es algo distinto de medir en el sentido geométrico del término. *Dar medida* es constituir sentido a partir en cierto modo de la nada, o si se quiere de la interpelación del lenguaje, esto es, es abrir espacio de sentido y por eso habita el hombre poéticamente. Pero el habitar puede ser propio e impropio. Solo es propio cuando el hombre poetiza verdaderamente midiéndose en cierto modo con Dios, en cuanto que crea sentido.

En la obra tardía los *Caminos del lenguaje* (De camino al lenguaje) reitera dichas aserciones cuando afirma:

> "mas si debemos buscar el hablar del habla en lo hablado, debemos encontrar un hablado puro en lugar de

24 *Ibid.* 120.

tomar indiscriminadamente un hablado cualquiera. Un hablado puro es aquel donde la perfección del hablar, propio de lo hablado, se configura como perfección iniciante. Lo hablado puro es el poema"[25].

No se trata aquí del pasado del hablar, del lenguaje que diríamos lexicalizado, sino de un lenguaje iniciante se dice aquí, del lenguaje en cuanto que crea sentido. Lo llama lo hablado puro y como perfección iniciante. Lo que aquí sin embargo se introduce es un excurso sobre la *diferencia* que merece ser considerado.

"Diferencia no es distinción ni relación. La diferencia es a lo sumo dimensión para mundo y cosa. Pero en este caso dimensión a su vez no significa ya un ámbito preexistente en el que pudiera establecerse cualquier cosa. La Diferencia es la dimensión en cuanto que mesura mundo y cosa llevándolos a lo que es propio solamente"[26]

Aquí parece hacérsenos el discurso sobre la diferencia: la diferencia no es relación ni distinción es dimensión a partir de la cual se configura mundo y cosa y esta diferencia se deposita en el lenguaje como *poiesis* o, mejor dicho, en el lenguaje como poesía se encuentra el discurso que abre sentido.

En este sentido se pronuncia también:

"poesía es en sentido estricto no es nunca un modo más elevado del habla cotidiana. Al contrario es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste"[27].

El lenguaje aquí se diferencia por el origen, en eso que llamaríamos lenguaje lexicalizado y en este que, como originario que es, es poesía. El lenguaje no es ajeno a la poesía y la poesía al lenguaje. El lenguaje poético no es nada extraño la lenguaje, sino que guarda su verdadera esencia.

II LA POIESIS COMO LENGUAJE

El problema de la obra de arte. La obra de arte como *poema*: *El origen de la obra de arte.*

Es de observar que aquí procedemos de modo inverso al orden en que fueron publicadas las obras. El que coloquemos esta obra como final de la frase del retruécano, no es cuestión de azar. Es que no menos sorprendente es el hecho de que esta obra fue el resultado de unas conferencias dictadas a mediados de los año 30, concretamente en los años 35 y 36. Posteriormente se publicaría formando parte de la obra *Holzwege* en el año 1956. El titulo de la obra sugiere que se trata de ensayos o tentativas. Sin embargo, sorprende que lo que encontramos en este ensayo sólo estuviera unos pocos años de la publicación de *Ser y Tiempo*, porque la problemática aquí vertida así como el estilo de pensamiento tendría que ver más con el pensamiento posterior que con el anterior. No obstante, el asunto sigue siendo el problema de la verdad como apertura que aquí se lleva a la obra de arte. El artículo es enrevesado. Nosotros lo interpretamos en forma de tentativas. Para ello se sigue una serie de vías que le van a conducir a la afirmación de la obra de arte como una forma de desocultamiento de la verdad. La primera de las vías se ocupa de determinar la cosa y la obra. La segunda de las vías tratará de mostrar la relación de la obra y la verdad; finalmente la tercera la relación de la verdad y el arte. Las tres vías que emprende son otras tantas para demostrar lo inviable de la concepción convencional del arte y aquella que es viable, que consiste en entenderlo como la verdad del ser. La obra de arte en cuanto creación revela el ser de la cosa como acontecimiento de la verdad.

En la primera indagación se busca el carácter de cosa de la obra. Las obras son cosas, pero algo más que cosas. La cosa es símbolo y alegoría, como sustancia y compuesta de materia y forma. La cosa como útil y la verdad de la cosa. El cuadro de van Gogh representa un par de botas de campesino. En las botas lo que se adivina es la utilidad de una cosa. Pero a la vez dice Heidegger se nos desoculta un ente, aparece la verdad del ente. La cuestión ahora reside en entender qué es esto de la verdad de una obra. De modo que nos remite a una segunda vía de indagación. Pero no se entienda aquí que hablamos de la verdad como copia de algo. No se trata de eso. Las obras de arte no son copia de nada.

Esta segunda indagación quiere mostrar la obra y la verdad. "en la obra esta en obra el acontecimiento de la verdad"[28]. "Alzándose en si misma la obra abre mundo"[29]. Ahora bien ¿qué es la verdad? La verdad

25 Heidegger, M, *De cámino al habla*, 15

26 *Ibid.* 23.

27 *Ibid.* 28

28 Heidegger, M., *Caminos del bosque*, 34

29 *Ibid.*, 36.

no es adecuación, afirmación que repite *ad nauseam* Heidegger. La verdad es *desocultamiento* del ente. ¿Como ocurre la verdad en tanto desocultamiento? El ente se abre en un claro a la vez que se oculta. Por lo demás "el desocultamiento de la verdad [nos advierte Heidegger] no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones"[30]. En el templo o en la obra de Van Gogh, nos dice Heidegger, acontece la verdad. ¿Pero qué hace a la obra ser obra? El hecho de que ha sido creada. Damos así eL paso a la tercera indagación.

La tercera indagación se ocupa de establecer la relación de la verdad y el arte. El crear es producir o traer delante. Pero nos advierte la pretensión que querer explicar el ser obra de la obra a partir de ella misma, es irrealizable.

El *traer-delante* que es la verdad se traslada a la figura (Gestalt). Así dice, "el ser creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura"[31]. Parece que esta indagación no nos dice demasiado. Finalmente la verdad del ente que se traslada en la creación lo es porque el arte es en definitiva poema[32]. (La palabra es la pone el propio Heidegger en cursiva). Esto quiere decir que las artes en algún modo son poemas. Esto le conduce a Heidegger en las últimas páginas del artículo a hacer una indagación sobre el lenguaje.

El lenguaje no es solo comunicación como se dice habitualmente, sino algo previo a la comunicación, es *desvela-*

miento de la cosa, del ente; ese desvelamiento es la verdad del ente: "En la medida en que el lenguaje nombra por primera vez a lo ente es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación. Este nombra a lo ente a su ser a partir del ser"[33]. El lenguaje no es solo nombrar en cuanto que da sentido a las cosas, sino que es la *fundación* del sentido. Por eso nos dice Heidegger que el lenguaje mismo es poema: *die Sprache selbst ist Dichtung in wesentlichen Sinne*[34]. La idea es arriesgada pero adecuada. En efecto, el lenguaje, en cuanto que nombra, da significado al ente, en cuanto que este significado se consagra en el curso de la historia; entonces entendemos el lenguaje y nos comunicamos con él. Pero en cuanto que de nuevo nombra el lenguaje es poema, es decir es fundación de sentido. La creación es fundación de sentido y por eso es poema. Pero la fundación nos dice Heidegger es en cierto sentido *donación* (regalo dice en alemán), es *fundamentación* y es *comienzo*. O si se quiere, el ente que es la obra de arte se desvela en su ser a partir de una acto fundacional que es el lenguaje entendido como poema en el que se da el ser de la cosa, es decir, se nos revela la cosa en su ser o en su verdad.

Ahora bien, dejando aparte la cuestión acerca de si en la postrera obra de Heidegger se sigue manteniendo el concepto de verdad como apertura, aquí se plantea una cuestión esencial para la teoría del arte y es que se concibe la obra de arte a partir del lenguaje, del lenguaje poético, pero lenguaje. Así nos dice:

> "Si todo arte es poema, de ahí se seguirá que la arquitectura, la escultura , la música deben ser atribuidas a la poesía. Esta parece una suposición completamente arbitraria. Y lo es mientras sigamos opinando que las citadas artes son variantes del arte del lenguaje, si es que podemos bautizar a l apoesía con este título que se presta a ser malentendido. Pero la poesía es uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad, esto es, del poetizar en el sentido amplio. Con todo la obra del lenguaje, el poema, ocupa un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes"[35].

Aquí de modo un tanto paradójico admite la posibilidad de interpretar la obra de arte en una clave meramente no lingüística y de una forma lingüística al privilegiar el poema. Esta ambigüedad no perdura en el tiempo, sino que por el contrario con el tiempo Heidegger privilegia la concepción lingüística de la obra de arte sobre cualquiera otra consideración. Solo

30 *Ibid.*, 45.

31 *Ibid.*, 55.

32 *Ibid.*, 62.

33 *Ibid.*, 63.

34 Heidegger, (1950), *Holzwege*, Frankfurt, V. Klostermann, 7 edición, 1994, 62.

35 *Ibid.* 63.

al final de su vida se acerca con un texto interesante al arte, *Die Kunst und der Raum* en el que se aborda el concepto de verdad en las artes plasticas: "*Die Plastik: die Verkörperung der Wahrheit des Seins in ihrem Orte stiftenden Werk*"[36]. Otra cosa es que el significado de verdad continúe siendo el mismo.

La cuestión entonces no es que se pueda interpretar que la obra de Heidegger abre la posibilidad de que el poema no sea entendido en una clave meramente lingüística, sino que incluso así el camino emprendido por Heidegger en el pensar caracterizado como filosofía del origen o pensar hermenéutico que privilegia el lenguaje como apertura de mundo, cierra la posibilidad para una comprensión no apofántica de la obra de arte. Se configura así como algo insuficiente para explicar las obras de arte en su singularidad. No queremos juzgar si de alguna de las partes de la obra de Heidegger pudiera extraerse una concepción más sujeta a la singularidad de las artes. Pero a nuestro juicio el camino emprendido por Heidegger, especialmente a partir de la *Kehre*, conduce a un estrechamiento de la concepción y de la experiencia del arte, así como de su lingüistización que no se ajusta a las exigencias de una teoría estética. Esto quizá se ha visto mejor en la obra de su seguidor más eximio, Gadamer, que convierte la obra de arte en el eje del discurso hermenéutico. Pues bien, cuando este trata de abordar la cuestión de la comprensión de la música este afirma lo siguiente:

> "El mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo una acepción de este *algo como*... El modo de ser de lo percibido "estéticamente" no es un estar dado. Allí donde se trata de una representación dotada de significado – así por ejemplo, en los productos de las artes plásticas – y en la medida en que estas obras no son abstractas e inobjetivas, su significado es claramente directivo en el proceso de lectura de su aspecto"[37].

Aparece pues la cuestión de la relación entre percepción y apofansis. Se constata una vez más lo que Heidegger y Husserl habían puesto de manifiesto, que la percepción es ya una interpretación desde algún supuesto. Eso le lleva Gadamer a suponer que incluso la experiencia de la música se siempre alguna forma de apofansis interpretante:

"Aunque la música absoluta sea como tal un puro conocimiento de formas, una especie de matemática sonora, y no existan contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene una referencia con lo significativo"[38].

De manera que al final en la concepción hermenéutica del arte se impone el ámbito de lo significativo lingüístico y no hay forma de sustraerse a ello. Pero la experiencia del arte transciende lo significativo lingüístico. Bastaría con atenerse a lo que ocurre en las diversas artes para considerar que el arte atiende a otras instancias que no son el mundo del significado. De modo que en este punto la doctrina hermenéutica del arte fracasa.

Por otro lado si hubiera algún espacio para la recuperación de la doctrina hermenéutica del arte acaso estaría en el énfasis que pone el primer Heidegger, este de influencia aún fenomenológica, en la idea de una cierta forma de verdad antepredicativa. Pero es este asunto que trasciende el marco de este artículo.

A modo de conclusión podemos decir que por lo expuesto se da en Heidegger un giro hacia lo que se puede llamar superación de la metafísica que es parejo de la superación del lenguaje lexicalizado y que se expresa muy bien en el título de este artículo. Cabe concluir pues lo siguiente:

Que, independientemente de lo que ocurra en alguno de sus artículos de los postreros de su vida en relación con la verdad, Heidegger entiende a la verdad como apertura de mundo. Que se puede interpretar también como *fundación*, *donación* y *origen*.

Que este concepto se vinculará en lo sucesivo, especialmente a partir del *Kehre*, al lenguaje en donde se depositará la apertura de mundo, es decir, la creación de sentido.

Que el arte se vincula a la poesía, al poema y en este sentido se le dará prioridad al discurso sobre cualquier otro presupuesto. Esto hace imposible la adecuada comprensión de las obras de arte en las que se trasciende el discurso. La doctrina hemenéutica del arte terminará siendo cautiva para bien y para mal de estos presupuestos. ■

4 de mayo de 2010.

36 Heidegger, M. *Die Kunst und der Raum*, St Gallen, Erker Verlag, 1969, 13. [La escultura: el tomar cuerpo de la verdad del ser en la obra en tanto que funda lugar].

37 Gadamer, H. G., (1975), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, 132 (subrayado nuestro).

38 *Ibidem*.

"Endoskeleton", o el espacio estético como juego

• ASIER PÉREZ RIOBELLO, licenciado en Filosofía. Becario de Investigación de la Facultad de Filosofía

I. Inicio. El espacio estético.

El ámbito de la estética, entendida como una reflexión sobre la sensibilidad y la experiencia del arte, se convierte en filosofía debilitada al rechazar el esencialismo de la modernidad. Puede reunir en sus estudios aquellas viejas categorías aristotélicas sobre el ser, pero tendrá que alejarse de todo rasgo metafísico que pudieran conservar en su comprensión filosófica. Quizá debido a que la estética, en tanto pretende alejarse de la metafísica, se centra en la experiencia inmediata de los objetos del arte, reivindica al mismo tiempo la pertinencia de un nuevo ámbito de reflexión: el mundo de la percepción, que es, en todo caso, el mundo de la acción donde concebimos y realizamos nuestros proyectos.

Heidegger, que continúa tras Nietzsche la tarea de debilitar la filosofía al convertirla en hermenéutica del ser, desdibujó en su primera etapa filosófica las viejas nociones de "sujeto" y "objeto" al centrar su investigación en el ente intra-mundano. Estas dos nociones se diluyen al reconocer que, en la práctica cotidiana, se trazan puentes entre el sujeto y el objeto. Así, el primero puede ser entendido como *dasein* (*ser-ahí*) y el segundo como ente-a-la-mano.

"El ente-a-la-mano tiene cada vez más una cercanía variable, que no se determina midiendo distancias. Esta cercanía se regula por el manejo y el uso en un cálculo circunspectivo. La circunspección del ocuparse determina lo que en esta forma es cercano considerando también la dirección en la que el útil es accesible en cada momento"[1]

Después, la hermenéutica de Heidegger no continuó ampliando su analítica de la existencia, sino que se centró en la relación entre el lenguaje y el ser. Continuaba de este modo con su reflexión ontológica y, además, se alejaba de la filosofía que le había influido sobremanera en su primera etapa: la fenomenología de Husserl. Los planteamientos posteriores de Gadamer, discípulo de Heidegger, tampoco profundizaron más en esta analítica del ámbito mundano, sino que se centraron en la metodología de las ciencias humanas.

Creo que esta analítica heideggeriana puede enriquecerse si se centra en otra noción filosófica clásica: el espacio[2]. Pero aquí hablaré del espacio estético, o mejor, de cómo, en determinadas ocasiones, el arte puede modular la idea clásica de espacio. El "método" que en esta reflexión estética se propone pretende refundir de nuevo la fenomenología y la hermenéutica (en su salida pragmática). No porque creamos como Adorno que el ser de Heidegger es una contracción de las esencias de Husserl, sino porque, al centrarnos en una obra de arte determinada que se describirá a continuación, creo que se pueden acercar de nuevo otras dos ideas conocidas por todos: esencia y acción.

Parece preciso, por lo tanto, debilitar la noción de esencia (tan importante para la fenomenología) tomando inspiración en una filosofía hermenéutica de la acción, pero sin abandonar la reflexión filosófica sobre las esencias. Por eso estas páginas pertenecerán al ámbito estético porque, y considero esto decisivo, pienso que el arte reinterpreta la idea de esencia aproximándola a la pragmática del sujeto vital.

1 Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2003. Pg. 128

2 Sloterdijk ya ha advertido que en todo Ser y tiempo hay una analítica latente del espacio. Considera que Heidegger no logró percatarse de esto definitivamente (pese a su estudio sobre la noción de espacio en Descartes). Ver Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas*, Siruela, Madrid, 2009, pg. 305

II. "Endoskeleton": el espacio estético como juego.

Cada vez que descubrimos un nuevo producto artístico, por desconocido que pueda ser, el mundo que nos rodea parece cobrar una dimensión totalmente nueva. La percepción del amor cambió después de Shakespeare y los molinos de viento parecen quedar incompletos si no van acompañados de la sombra del Quijote y Sancho. Parece que esto se aplica sobre todo a la literatura, acaso porque las novelas son en sí mismas un mundo (¿el mundo del escritor?) dentro de otro mundo (¿el nuestro?), pero en menor medida a la escultura.

Los atletas griegos esculpidos por Fidias, Mirón o Policleto son admirados por todo el mundo como el canon clásico de belleza, pero son opacos a la acción de los visitantes de los museos. Generarán un mundo nuevo, de eso no cabe duda, pero este mundo no será más que una modulación de nuestro ámbito cotidiano presupuesto. El "Doríforo", podría pensar alguien, será muy fuerte, pero en realidad Policleto no hacía más que hablar de la fortaleza. Y esos trozos de mármol esculpidos, con sus rostros graves (que reflejan, inertes, un mundo clásico igualmente inerte), no hacen más que ofrecernos con arrogancia el esplendor de Grecia. ¿Es esto siempre así? ¿Acaso la escultura, tan apegada a los materiales y volúmenes, está condenada a que la gente simplemente contemple sus productos?

Alon Meron creó hace ya algún tiempo una obra de arte que modula a su gusto con una facilidad asombrosa: "**Endoskeleton**". La obra en cuestión es una estructura móvil de madera y tamaño variable que marca un perímetro irregular, generalmente abierto. Dentro de ella, a modo de laberinto, una serie de pilares verticales preparan los lugares propuestos para colocar diversos artilugios: una televisión, una hamaca o una lámpara de lectura. El visitante está a invitado a entrar en la obra y a jugar con todo lo que le rodea; puede aproximar hacia sí los objetos o, por el contrario, alejarlos. Haga lo que haga, toda la estructura de la escultura variará al instante. Meron sólo ha dispuesto el material adecuado para que el visitante del museo escoja la forma que más le apetece. Una forma, por tanto, una con-figuración. Es un trabajo liviano y sugerente

El visitante no se limita simplemente a contemplar la obra sino que se convierte en parte activa de ella. No es un *ego cogito* que contempla el mundo que le rodea representándolo en su mente, es un *ego agens* (por decirlo en terminología del fenomenólogo Alfred Schutz). Pero la obra a la que se enfrenta el visitante es tan variable, que incluso su función puede cambiar. En lugar de una televisión, ¿por qué no vamos a poner, por ejemplo, un montón de libros o un electrodoméstico destrozado en mil pedazos? La ironía parece estar presente desde el primer momento, y la distancia del autor, que le cede la responsabilidad al visitante-actor, es total.

Así, podemos decir que "**Endoskeleton**" expresa la *praxis* o el *juego* con el espacio estético. Por lo tanto, esta obra es una con-figuración de representaciones. Pero es necesario entender, dentro del contexto que estamos presentando, que este juego del que hablamos no está pautado (aunque sí contiene los mínimos precisos para su ejecución: los huecos marcados para la colocación de los objetos). Nuevamente, nos acercamos a la hermenéutica, pues hablamos de juego en un sentido muy cercano al que le diera Heidegger en alguna de sus obras. Así lo advierte Vattimo:

"Juego significa en Heidegger exactamente lo opuesto a la sujeción a reglas: es ese margen de libertad (se dice en castellano que el volante de un coche tiene más o menos juego) que más que confirmar las reglas, las suspende; no en el sentido de que las invalide, sino en el de que las revela dependientes, en su carácter eventual, de acontecimientos, pero, por tanto, también de posibilidades"[3].

Estamos bien lejos, por lo tanto, de toda filosofía que pretenda encontrar al mundo desde la racionalidad teórica, ya sea proponiendo una arquitectónica, una lógica o un nuevo modelo de racionalidad teórica. Es preciso invertir los términos en la investigación: comenzar desde la acción mundana y, encontrar, allá donde sea posible (si finalmente resulta así) las verdades y las arquitectónicas.

III. Para una fenomenología pragmática.

Siendo consecuentes, sería absurdo negar que la motivación de estas páginas es proponer, entonces, una filosofía fenomenológica debilitada. Una fenomenología pragmá-

3 Vattimo, Gianni, *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 2002, pg. 186

tica. Aunque esta expresión no refleja nada más (y nada menos) que un programa filosófico a desarrollar, se pueden exponer sus líneas más generales.

Una *fenomenología pragmática* tendría que reintroducir lo trascendental (el *ápeiron*, en última instancia) dentro de la praxis cotidiana. Ésta se tendría que reintroducir, al mismo tiempo, dentro de un espacio que podría caracterizarse como una plataforma ontológica privilegiada, aunque no agote en absoluto eso que denominamos "realidad". Me estoy refiriendo al concepto de "mundo de la vida", que será caracterizado posteriormente.

Sin embargo, no se puede abandonar el tono fenomenológico de la investigación, por mucho que ésta se quiera modular o transformar. Pero teniendo en cuenta los cimientos pragmáticos de esta nueva filosofía, no parece adecuado proponer una arquitectónica cartesiana basada en niveles de experiencia de la conciencia (como hace, por ejemplo, Marc Richir), sino niveles de "mundos" dentro de los cuales acontezca la conciencia y el concepto. Así, podríamos hablar del mundo vital, del mundo de las ensoñaciones, el mundo del arte, el mundo de la ciencia, el mundo de la metafísica y el mundo de la religión. Todos estos mundos se fundamentarían en una determinada habilidad que, en última instancia, estaría recortada socialmente: la praxis, la imaginación, la sensibilidad, la técnica, la especulación y la fe respectivamente.

Estos mundos representan la franja fenoménica de la realidad, de modo que ya no hay objetos fenoménicos sino horizontes o contextos fenoménicos, todos ellos rodeados, si cabe hablar así, por contextos *nouménicos*: el ápeiron, expresado por la Naturaleza (lo animal) y la Historia (la totalidad de los eventos que han acontecido antes de mi nacimiento)

No es pertinente detenerse más en este programa filosófico aunque, dado que hemos hablado de un producto artístico, cabe recordar que el mundo del arte que se fundamenta en la sensibilidad, está caracterizado sobremanera por una con-figuración de representaciones. El arte nos habla, a través de sus objetos, de una realidad extraña y sugerente que motiva nuestros gustos y juicios estéticos. "Endoskeleton" puede ser muestra de ello.

IV. Pragmática y mundo estético.

La obra de Meron es un espacio reducido con un sentido práctico que le atañe esencialmente. Su sentido (acaso su significado) coincide con los objetivos para los que está diseñado. Es por ello que nos atrevemos a ver en este "Endoskeleton" características similares a lo que la fenomenología tardía denominó "mundo de la vida" (Lebenswelt). Quizá hayan sido, aparte de Husserl, autores como Scheler, Merleau-Ponty y, sobre todo, Alfred Schutz, los que han desarrollado más profundamente dicho concepto. Siguiendo al último de los autores citados, el "mundo de la vida" es ese territorio donde se desarrolla nuestra vida cotidiana y que presuponemos en todas nuestras determinaciones lingüísticas acerca de los objetos que nos rodean. Es un territorio donde, no el sujeto pensante (*ego cogito*) sino el sujeto activo (*ego agens*, en palabras de Schutz; yo *ejecutivo*, en palabras de Ortega) se socializa a partir de una serie de estructuras espaciales y temporales que, por un lado, construimos en nuestro día a día y, por otro lado, nos construyen a nosotros mismos:

"Este mundo, tal como es experimentado en mi actitud natural, constituye el escenario y también el objeto de mis acciones. Para llevar a cabo mis propósitos, debo dominarlo y modificarlo. Mis movimientos corporales –kinestésicos, locomotores y operativos– se insertan, por así decir, en el mundo, modificando o cambiando sus objetos y sus relaciones mutuas. Por otro lado, estos objetos ofrecen resistencia a mis actos, resistencia que debo superar o a la cual debo ceder. En este sentido, sería correcto afirmar que un motivo pragmático gobierna mi actitud natural en la vida cotidiana"[4].

Hablar de estas estructuras nos alejaría sobremanera de la reflexión que pretendo plasmar en estas páginas, pero no así profundizar en la forma de actuar de este sujeto activo del que hablamos. Éste, dentro de este mundo circundante que le rodea, se ve motivado a la acción. Ciertos objetos le convocan, le atañen; en definitiva, le interesan. Y con esos objetos es con los que construye el mundo diario. Los objetos pasan a ser instrumentos ("pragmata", como los llamaría Heidegger) y el mundo un gigantesco campo de acción. Es verdad que este mundo cotidiano, eminentemente práctico, tiene unos

4 Alfred Schutz, El problema de la realidad social, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 2003. Pg. 275.

límites. Éstos surgen cuando, ya se ha dicho, dentro de él emergen otros mundos construidos por la ciencia, la religión o los sueños, pero este contexto cotidiano está siempre presente en toda actividad humana (aunque su "textura ontológica" nos impide considerarlo como un ámbito trascendental). Podríamos decir que, siguiendo la fenomenología pragmática de la que hablamos, el "mundo de la vida" es el territorio ontológico fundamental de eso que denominamos *realidad*.

Volvamos a nuestra escultura. ¿No encontramos características similares en ella? ¿No encontramos, fundamentalmente, ese mismo rasgo pragmático presente en el mundo cotidiano en el que actuamos? Este ingenioso artefacto de Meron es, en realidad, un gigantesco juguete que emula la vida cotidiana dentro del museo, que es a la obra lo que la realidad al mundo vital: el conjunto de límites que lo trascienden. Conforma un espacio cualitativo de acción donde los objetos que se incluyen están, por así decirlo, a mi servicio. Son, haciendo referencia de nuevo a Heidegger, entes-a-la-mano.

V. Final. Sobre la experiencia (estética).

Creo que una de las maneras más correctas de estetizar la experiencia es convertirla en pragmática. Sin embargo, esto parece alejarnos de la realidad del arte sobremanera, máxime si tenemos en cuenta que, al visitar un museo, parece tener más vigencia la contemplación que la acción. Pero, ¿es esto realmente así?

Cuando contemplo un cuadro de Sorolla en el que un niño se baña alegremente en la orilla de una playa del Levante, soy consciente de que ese niño no soy yo pero, acaso inconscientemente, comparo nuestras respectivas "vidas" y concluyo que yo era más dinámico que el muchacho delicadamente pintado, que él está más bronceado de lo que yo lo estuve jamás o que he tenido la suerte de haber visitado una playa similar a la que aparece en el cuadro. Quizá "Endoskeleton", al estar expuesta como una escultura móvil dentro de un museo no pretenda sino hacer explícita esas deducciones que hacen referencia a la práctica cotidiana de los visitantes del museo.

Éstos caminan con lentitud, sus ojos se deslizan apagadamente a lo largo de los lienzos de los autores, sus manos descansan inertes en los bolsillos. Pero en su interior habita un verdadero torbellino de acción. Incluso la contemplación pura es actividad. El arte de Meron nos hace tomar conciencia de que, lo que somos, está ligado a lo que hacemos. Y lo que hacemos, a lo que podemos hacer. En virtud de que el *ámbito estético*, tal y como se ha definido aquí (como *juego*) es pura acción imposible de definir o delimitar definitivamente, el *ego agens* tiene infinitas posibilidades.

Se vuelve, a través del arte, en algo infinito. Como al niño que, al mirar su mundo del juego le embarga la alegría de la aventura, el sujeto estético, a través del arte, siente la alegría de la vida y cómo ésta le libera. ■

Bibliografía.

- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2003
- James, William, *Pragmatismo*, Folio, Barcelona, 2002
- Schutz, Alfred, *El problema de la realidad social*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003
- Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas*, Siruela, Madrid, 2009
- Vattimo, Gianni, *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 2002.

FILOSOFÍA DE MI *BLOG*, mundo, lenguaje, pensamiento

• SARA ORTEGA ÁLVAREZ-CASAL, licenciada en Filosofía

La significatividad de los modos de hablar, de escribir, de actuar o de sentir posibles están limitados por un sistema de pensamiento[1] concreto. Y digo ésto, porque el lenguaje como juego de símbolos con los que se articula y expresa el pensamiento, está estructurado en su mayor medida sistémicamente. El estudio del imaginario simbólico nos permite llegar a esas estructuras que subyacen cualquier discurso posible y que están formando y posibilitando cualquiera nuevo. Esto implica que la capacidad para adscribir sentido a lo que es, lo que es en sentido amplio, como mundo, como lo que resulta significativo, está limitada por la confrontación o adecuación o regulación entre la experiencia de la vida y una imagen particular de la realidad que funciona como horizonte realizativo. Este proyecto en el tiempo supone un afán de correspondencia entre lo que se es y lo que se debería ser, posiblemente tras unos arquetipos[2] comunes -comunes por intersubjetivos- a los que se tiende y que están formateando el conjunto de relaciones estructurales y estructurantes posibles. Estos arquetipos funcionan como una forma de clasificar elementos de la realidad. Ya en Platón la diaéresis es una operación que permite delimitar, definir y precisar. Un proceso de racionalización que permite adscribir elementos dentro de tipologías definidas con anterioridad.

Una imagen del mundo providencial e inalcanzable, pero que está configurando nuestra manera de concebir, de entender, de apercibir, de sentir. Un mundo, entre los posibles, que se constituye y configura precisamente a través de esta forma de penetración en la realidad. Hay manifestaciones culturales que son dadoras de mitología y que funcionan como conformadoras del imaginario, aunque el imaginario no es sólo mitológico. Estas estructuras, que son las formas del pensamiento posible mismo, están expresadas en los múltiples lenguajes de los que es capaz en una sociedad dada. La mitología, que se puede abordar de forma lingüística como relato (discurso, también imagen), está por encima de los sujetos particulares y es dadora de significados. Está contribuyendo a la formación de figuras bajo las que los acontecimientos, los objetos o los sujetos mismos, cobran un significado -o múltiples significados- concreto. Es decir, configura los arquetipos de los que hablábamos y bajo los que valoramos aspectos de la realidad. Ésto constituirá nuestra concepción del mundo.

Una posición filosófica no es más que una manera programática y regulativa de afrontar y ordenar la realidad. Las filosofías son específicas de un contexto histórico-cultural concreto y están determinadas por factores sociales, por tanto, tienen un aire epocal. Por su carácter crítico, son capaces de cuestionar otras formas de cultura, y proponer nuevas imágenes del mundo que funcionen como horizontes de realidad. Pueden ser reformadoras o revolucionarias, es decir, darse dentro del sistema de pensamiento preeminente o presentarse como el otro pensamiento, el de la alteridad. La concienciación del devenir, su asimilación y su asunción, la negatividad de lo establecido, que como mera posibilidad y en cuanto discurso, se positiviza y se despliega, es apertura. La cultura, en general, es

1 Entiendo *pensamiento* como un término íntimamente ligado con otros , como ciencia, filosofía o cosmovisión, aunque diferente, que tiene un sentido más amplio que éstos y que, a pesar de su connotación psicologista, en la que se entiende pensamiento como proceso cognitivo, atiende a estructuras que ligan a sujetos por encima de sí mismos.

2 *Arquetipo*: modelo original o primario, *archetypum*. Distinto de *prototipo* (modelo de una virtud, vicio o cualidad) y de *estereotipo* (prejuicio). *Estereotipo* tiene una acepción también interesante, entendida como imagen o idea comúnmente aceptada.
Entre los tres términos ¿por qué parece más adecuado el uso de *arquetipo*?
1) Estamos hablando de ideales regulativos para un proyecto de vida, un sentido colectivo o individual. 2) Aunque este ideal de vida no es escogido por conocimiento (que implica una pretensión de objetividad) los saberes concretos, creadores de imaginario simbólico colectivo, están inscritos en culturas particulares aún teniendo éstos pretensiones universalistas. Por lo tanto, se presentan a sí mismos como verdaderos, exportables, adecuados. 3) Aunque funcionan de una manera local, están insertos en un marco más amplio. Que no los engloba, ni los comprehende.

la gran acumulación de saberes de una comunidad y como tal, funciona, más que ninguna otra, como dadora de "modelos, esquemas, escenarios y otras formas de imaginería lingüística convencionalizada"[3].

Conciencia, Sujeto, Imagen.

"Siento un nudo en la boca del estómago. Se cierra, me va ahogando. Sube por el pecho y se extiende hasta la garganta. La lengua la obstruye. No puedo tragar y se seca la boca. Arcada. El dolor ha vuelto. Punzante. Continuo. La sien derecha palpitante. Me congestiono. Dos lágrimas exiguas, mínimas, que arden asomadas al vacío desde mis párpados. Hiperventilo. No puedo respirar. Estoy asustada. Otra arcada. Corro hasta el baño y caigo de rodillas como penitente. Intento sujetar el pelo con las dos manos que están heladas, ajenas, casi inertes. Tengo la respiración entrecortada. Otra arcada: el vómito. El amargo sabor del derrotismo. Recuerdo que no he comido nada por ese sabor ácido desde lo profundo. Flota sobre el agua entre espumas. Una convulsión. Escalofríos. El suelo del baño está realmente frío. Me siento en él, encojo las piernas y las abrazo. Frío, muchísimo frío. "¿Por qué? Inútil infeliz –suspiro- ¿Qué te crees?'" Llanto ahogado, sin lágrimas. Esa senil mueca en mi enrojecido rostro. Aparto el pelo húmedo del vómito o de las lágrimas. No lo sé. El dolor de cabeza es insoportable. Levantando un brazo sin mirar, consigo asirme al lavabo y me levanto. Saco una ampolla de Nolotil, la rompo y la acerco a los labios. Bebo. Me cae por la barbilla. Otra. Y otra. Lanzo la ampolla con violencia contra la pared. '¡Qué más da! Nadie lo ve.' El asqueroso sabor atasca el trago, pero lo consigo. El dolor va a cesar. Lo sé. Es cuestión de esperar. Consigo llegar hasta la cama. Me acuesto y me cubro con la sábana arrugada y tibia. Sollozo. Tiemblo. Encogida, aplastada. Al cerrar los ojos siento que me arden. La boca me quema. Asco. 'Tranquila, tranquila. Todo es cuestión de esperar.' Alivio."

La imagen propia, la del sujeto que se contempla en la sociedad de la subjetividad más exacervada y alienante mediatizada por el imaginario simbólico y conceptual en el que el sujeto está inserto y que es, por contrastación con la imagen que se proyecta en lo demás, tanto objetos como sujetos que tampoco están dados, sino que se formatean en este hacer-se mutuo, como se posibilita el conocimiento de sí mismo. Creación e inventiva de la propia imagen dentro de un contexto social en el que el individuo se inscribe como parte perteneciente y constitutiva. Sujetos entendidos como nodos de una red más amplia de relaciones que los envuelve. De otro animal que no fuese capaz de concebirse a sí mismo y que sólo poseyera impresiones sensoriales, no tiene conciencia, algo a lo que podamos llamar "yo". Las impresiones están enriquecidas por nuestra capacidad para referirnos a objetos, adscribir significados, poseer conceptos temporales, abstraernos en espacio y tiempo, rememorar. Todo ello posibilitado por el manejo de símbolos compartidos grupalmente. Empezamos viendo, pero aprendemos a mirar, a focalizar, a atender aspectos concretos. Empezamos a entender gestos, el habla, las palabras. Palabras, la primera abstracción que utilizamos como herramienta conceptual para permitirnos todas estas operaciones del pensamiento. Tengo una palabra, un concepto, que me permite ante una impresión distinguir si lo que tengo delante es algo o no lo es. Las formas más abstractas de pensamiento están forjadas en principio también metafóricamente. Los conceptos se estructuran a partir de experiencias propiamente humanas. Los conceptos más abstractos, difícilmente delimitados, los intentamos comprender a partir de conceptos más simples formados mediante metáforas orientacionales, metáforas ontológicas (entidad y sustancia), personificaciones, metonimias[4].

La apercepción del cuerpo en el espacio proporcionado por los órganos vestibulares, los del equilibrio, la propiocepción, es decir, el sentido de la posición del cuerpo en el espacio dada por la musculatura, la visión y la memoria, entendida como experiencia previa vivida, permiten establecer una referencia mediante la que estructurar lo inmediato en función del alcance y nuestra capacidad de manipular o modificar el entorno. Inevitablemente a este sentido del espacio se le ha añadido otro que está constituido por nuestra capacidad de extensión y de prolongación de nuestras acciones facilitado por las tecnologías de la información que

3 Palmer, *Lingüística Cultural*, "Objetivos y conceptos",

4 Lakoff, G.- Johnson, M. - *Metáforas de la vida cotidiana* (1980): Madrid, Cátedra, 2007, 7ª edición.

nos permiten actuar en espacios no-inmediatos.

El problema de la individuación de los discursos.[5]

Considerar un conjunto de enunciaciones, lo que consistuye cualquier discurso, como propio de un campo de estudio o disciplina y englobarlos en un mismo dominio plantea una serie de problemas. Necesitamos un criterio de demarcación que nos permita distinguir si algo (una obra, un texto, un género, un autor, una escuela...) pertence a la clase en la que queremos subsumirlo o no. Hay un material en principio informe, vasto, sobre el que operamos con las herramientas conceptuales de las que somos capaces, o que tenemos disponibles. Si estamos intentando analizar e interpretar una obra (artística, literaria, cinematográfica, o filosófica) hay criterios más o menos seguros, fiables, como el idioma al que pertenecen o el autor, pero que son practicamente irrelevantes para comprehenderla. Estos criterios habituales en la labor de clasificación no dicen gran cosa de la obra en sí. Hay otros criterios que no son tan insustanciales. Por ejemplo, si estamos abordando la clasificación de obras que tienen en común el referirse a un aspecto concreto o tema, nos encontramos con el problema de definir este aspecto unívocamente, el objeto sobre el que focalizan su atención se difumina. Un dicurso es múltiple, variable y de ninguna manera unívoco. No es definible de forma singular. La unidad de un discurso tampoco está constituida por la unidad de lo que es referido, mencionado o explicado en él.

. Se pueden mantener distintos posicionamientos o perspectivas sobre algo. Por tanto, lo que se intenta es trazar una red en la que se integren los discursos para intentar entender los elementos y sus trasformaciones. La dinámica imposibilita una definición última satisfactoria. Pero tampoco se pretende tal cosa, algo último e irrevocable, partimos de la imposibilidad de la completud. Para empezar por algún sitio, como una tentativa para esclarecer la cuestión, aun sabiendo que es una forma de economía, entre las posibles.

Arte, Filosofía.

"Me consagré al arte. Podría haber sido a cualquier otra cosa, pero me dediqué al arte. Me lancé sin ambages y con dedicación. Es vasto, inagotable. Siempre tendré más. También me emociona algunas veces, las menos. Lo convertí en necesario. Tampoco tuve elección. Todo lo que es, es por necesidad:

-No soy responsable. Si levanto un brazo sobre mi cabeza, no soy responsable. Si cierro mis ojos no soy responsable. Si te beso... Si te beso tampoco lo soy. Si miro a través de tus ojos no veo nada. No te veo. El eco de la reciprocidad truncada. Un silencio. El silencio que calla lo que eres. ¿Por qué no dices nada?

Las palabras, el pensamiento. El dolor como distancia.

No es algo sorprendente ni original que el estatuto del arte esté puesto en entredicho desde décadas. Ni siquiera nos sobrecoge la incapacidad para definir el arte y situar la labor artística dentro del panorama global general. No está nada clara su pertinencia. El arte se defiende como puede para reivindicar un espacio propio en las sociedades contemporáneas. Desde la antigüedad clásica el arte se ha visto obligado a justificarse[6] , a demostrar su derecho a la vida, a responder al porqué de su ser, a explicar la utilidad y función de un objeto o artefacto -la obra de arte- cuyo valor no es fácilmente reconocible. Th. Adorno ya auguraba en la década de los treinta una clara y radical falta de certeza a la hora de elaborar una ontología del Arte. En su *Teoría Estética* pone a favor toda la maquinaria de la dialéctica posthegeliana: una inversión del concepto, que se configura precisamente a través de su ser no-conceptual. Su propuesta para abordar el problema del arte es actual y reivindicable.

¿Quién, sino el arte, podía agarrar la mano tendida por esa filosofía que sucumbía en su propia elevación hacia dios sabe qué género de abstracción? ¿Quién, si no el arte, devolvía la posibilidad del retorno a la inmanencia? Lo conceptual y lo simbólico en simbiosis, la expresión concreta en la obra, del pensamiento mismo.

Tanto filosofía como arte reivindican no ser una mera expresión particular de la cultura. Son precisamente ellos, filosofía y arte, quienes constituyen su crítica, con sus propuestas, en algunos casos radicalmente utópicas, mediante

5 Foucault, M. - Arqueología del saber (1969): SigloXXI, 2006, 22ªedición.

6 Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos* (1961, 1962, 1963,1964, 1965, 1966, 1996); DeBolsillo, Barcelona, 2007, 1ª edción.

las idealizaciones más desvergonzadas, elaborando manifiestos delirantes y surrealistas, haciendo denuncia social; son quienes señalan la pornografía más lacerante de la sociedad del espectáculo, quienes desvelan las cloacas ocultas ineludibles, en las que la mierda y los poetas se regocijan de sí mismos. Filosofía y arte ofrecen una imagen de la realidad verosímil, realidad entendida en sentido amplio, y de sus fenómenos. Nihilismo, hermeneusis, materialismo, formalismo, historicismo, erótica del arte. Se reivindica en todas ellas un aspecto dominante sobre los demás. Todas ellas plausibles, válidas. Si anhelábamos un atisbo de verdad recalcitrante estamos perdidos en la mayor de las incertidumbres. Nos contentamos con las vetas que nos ofrece el conocimiento parcial de una realidad que se desborda, que nos desborda, en el marco de la cultura de masas, de la postindustrialización, de las tecnologías de la información. La importancia de un estudio de la imagen, no entendida como mera representación, sino como constituyente de realidad, de nuestro ser en el mundo, de nosotros mismos como imagen, la figura de Narciso[7] que se contempla, se descubre, se toca y se transforma. La palabra pierde su altar inalcanzable, estático, erudito: iluminada por el puro conocimiento servía de vehículo hacía la cosa misma. La nueva sensibilidad y el nuevo entendimiento funcionan a través del imaginario social. Sin embargo, no debemos obviar la importancia del concepto, que se expresa discursivamente, aún verbalmente. La más concienzuda lectura que nos redescubre a nosotros mismos, y nos abre la vía de la interpretación: reflexión, meditación, examen de conciencia.

Cine.

Un caso particular de la imagen es la cinematográfica. El cine no es sólo un ejemplo ilustrativo en el que apoyar consideraciones más profundas sobre la realidad, la vida o la existencia humana. De hecho, la nueva mitología del milenio se gesta en su matriz simbólica. El cine también tiene cabida entendido como perspectiva desde la que alentar o imbuir una determinada actitud respecto a los aspectos que sean subrayados. Llama la atención sobre algún elemento, lo focaliza e invita al espectador a participar de su ilusión. Las muchedumbres fascinadas, como dijo Sartre. El arte pierde su constitución *snob* y clasista; el arte difundido, mediatizado, desarrollado por el ciudadano está a disposición de quien se quiera adentrar en él; el abaratamiento de los costes de producción permite que más gente se acerque al mundo artístico. Esto no quiere decir que la calidad del arte, y por ende del cine haya mejorado, ni mucho menos. Pero sí que parece que desde hace unos años hayan proliferado los relatos intimistas, realistas e hiperrealistas, casi documentales.

La elaboración de una imagen determinada (al hablar de imagen cinematográfica pienso en Deleuze), es decir, entendida no como mera representación sino como movimiento, con sus aditamentos tanto ópticos como sonoros, tiene un propósito de significatividad. Que el significado nunca sea decisivo y que quede abierto, y que el alcance último de la imagen esté por encima de las intenciones del autor es algo que no discuto, pero que hay intencionalidad creo que tampoco se puede negar.

Se puede entender como un acto comunicativo: hay un contexto de génesis (proyecto, proceso de creación, intención del autor o autores, factores económicos, desarrollo de las técnicas artísticas), la obra en sí entendida como mensaje (composición, elementos, relaciones, estilo, forma, movimiento, tono) y el contexto de recepción (expectación, interpretación, justificación, difusión). No obstante, este esquema tripartito tiene que ser entendido dinámicamente. No se puede afirmar con rotundidad el significado completo de una obra de arte, o en este caso de una imagen cinematográfica.

En la obra de arte siempre hay referencias a otras obras o al propio medio que imposibilitan una individuación de la obra tomada en sí misma, aislada. U obras de arte que tienen lugar en un tiempo concreto son efímeras, y por tanto irrepetibles: no se pueden captar y detener en el tiempo, ni siquiera como objetos.

Leni Riefenstahl: estética de la sublimación.

"Tan patético como aquellos a quienes desprecio. Sujeto a la misma contingencia. Sin poder superar mi corporeidad. Sin sublimación. Sin esperanza. Arrastrado por lo inevitable de la existencia. Avocado al terrible derrumbe físico. Le arranco a la vida cada contra-

7 Lipovetsky, G. - La era del vacío (1983) "Narciso o la estrategia del vacío" : Barcelona, Anagrama, 2007, 5ª edición.

punto; simulando que sugiere un estímulo diferente que me hace sentir algo. Lo que sea. Pero algo. Me trago las palabras, las digiero, las escupo. Sin sofisterías, sin heroismos, sin adoraciones. El recuerdo de unas casi desconocidas manos con sangre y mi llanto. El amanecer y un cuerpo tibio desnudo. Ya había pasado. No hay vuelta atrás. Al fin me estremezco."

La estética de Riefenstahl recupera el ideal clásico griego de belleza. Es el anhelo de una época primigenia y originaria mejor. Imágenes de cuerpos atléticos, fuertes, jóvenes saludables, asexuados. Sobre todo el cuerpo. Exaltación del cuerpo escultural que de la rigidez y la quietud estatuaria pasa al movimiento acompasado y armónico. Composición de la simetría, la proporcionalidad y el equilibrio. En la escultura clásica vemos un idealización del hombre estática y tridimensional. Aquí, en las producciones de propaganda nazi, vemos individuos que destacan sobre los demás, necios que no entienden su superioridad. La afirmación última del Yo último: su valor y su fuerza. La superación y la trascendencia como meta suponen un desafío, un ejercicio de superación, asimilar la propia posibilidad de aniquilación. La metáfora de la constante elevación… El triunfo de la libertad y de la voluntad heroicas presentes en el romanticismo esteticista alemán.

La competición deportiva es una forma de canalización de la agresividad, al menos supone la disminución de la violencia destructiva efectiva. El entusiasmo se convierte en el nexo de unión de los espectadores que viven con auténtica

fascinación idólatra el acontecimiento. La mayor evidencia de la sociedad de masas y del espectáculo. Arrebatados por la epopeya deportiva. La lucha y la victoria: mediatizadas. La superación de la contingencia humana, la negación de las bajas pasiones. ■

Bibliografía:

- Adorno, Th., *Teoría estética* (1970): Madrid, Akal, 2004, 1ª edición
- Álvarez, Lluis X., *Estética de la confianza* (2006): Barcelona, Herder Editorial, 2006, 1ª edición.
- Bataille, G., *El erotismo* (1957): Barcelona, Tusquets, 2007, 1ª edición.
- Berger, John, *Cada vez que decimos adiós* (1991): Buenos Aires, Ediciones de la flor, 2008, 4ª ed.
- Broncano, Fernando, http://laberintodelaidentidad.blogspot.com Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza* (2003): Barcelona, Paidós, 2005.
- Lakoff,G.- Johnson, M, *Metáforas de la vida cotidiana* (1980): Madrid, Cátedra, 2007, 7ª edición.
- Lipovetsky, G., *La era del vacío* (1983): Barcelona. Anagrama, 2007, 5ª edición.
- Foucault, M., *Arqueología del saber* (1969): SigloXXI, 2006, 22ª edición.
- Mulvey, Laura, *"Visual Pleasure and Narrative Cinema"* 1975

ONLINE VERSION

- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás* (2003)
- *Bajo el signo de Saturno*, (1972, 1973, 1975, 1976, 1978, 1980)
- *Contra la interpretación y otros ensayos*, (1961, 1962,1963, 1964, 1965, 1966,1996)
- Estilos radicales -(1966, 1967, 1968, 1969)

- Vygotsky, Lev, *Psicología del arte* (1971), Barcelona, Paidós, 2006.
- Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte* (1964):Barcelona, DeBolsillo, 2004. ■

La vida auténtica y el método filosófico: Spinoza y Ortega

JUAN PEDRO CANTERAS Y JESÚS COLINO, Segundo y Tercer ciclo de Filosofía

El filósofo parece siempre estar entregado a una actividad ciertamente extraña, incomprendida, solitaria. En el presente ensayo vamos a introducirnos en lo que consideramos el núcleo y motivación de dos tayectorias filosóficas, de dos colosales personalidades: La de Baruch Spinoza y la de José Ortega y Gasset. ¿En qué consistieron sus, quizá no tan arcanas, actividades y pensamientos?

Estos dos autores, aparentemente inconexos, comparten una preocupación que resulta fundamental en el ámbito de sus respectivas filosofías. Con mayor fluidez de la que cabría esperar, recorreremos una intersección filosófica, una senda común cuyo trazado va persiguiendo una idea: la de *la vida auténtica*. Aquella vida que es (y sólo puede ser) la del hombre. Nuestros filósofos previenen al desventurado humano de las múltiples maneras en las que esta puede ser reducida, desvirtuada, apocada y esclavizada.

En el ejercicio que aquí realizamos es casi obligado comenzar por una preocupación de resonancia práctico-ética, pero que lejos de agotarse en tal ámbito tiene, y aún exige, una raigambre ontológica. El problema no es otro que el de la libertad del hombre. Acaso lo hallaremos, en nuestros dos autores, bajo apariencias diferentes, revestidos de conceptos y estilos distantes… pero no podemos dejar de contemplar una profundísima conexión común, algo así como un mismo interés, o carácter, que es el que nos mueve a este ensayo. En la batalla filosófica que podría rastrearse a través de las diversas soluciones que en la historia se ha dado a este problema, el judío de antepasados españoles y el español de vocación alemana, quizá se alineen en el mismo bando.

Para desvelar ese interés común que subyace a ambos recorridos filosóficos, acudiremos a la comparación de tres pares de conceptos. Tal comparación será el esqueleto sobre el que se desenvolverá nuestro ensayo:

1. *Potencia / problema* –como fundamentos del hombre–
2. *Obrar y padecer / libertad y esclavitud* –como formas de vida posibles–
3. T*radición / sociedad* –como senda de la vida auténtica–.

La vida auténtica es, para ambos, algo más que un ideal moral, se trata de la misma esencia de su método filosófico. Hasta en lo más abstracto de sus pensamientos, nos encontramos siempre, como piedra de toque, con la autenticidad de la vida como un objetivo irrenunciable.

Esta vida no es la biológica; es más, se caracteriza porque, sin dejar de serlo, está fatalmente abocada a ser otra cosa. Y esa otra cosa que la vida humana puede ser es vida libre. Spinoza desbroza claramente este camino. Su monumental construcción conceptual no está encaminada a otro problema que el que mencionamos. La más obsesiva pregunta que anima y mueva a todo su aparato filosófico es la siguiente: si el hombre puede ser libre ¿Porqué lo hayamos en todo momento y lugar como esclavizado, impedido, alienado? ¿Por qué el hombre es, tan frecuentemente, más contumaz que las bestias? Es más, Spinoza no sólo ve esclavizada la vida de los hombres sino, más urgentemente, la suya propia. A nuestro modo de entender, su tremenda obra no es sino una metódica exposición y justificación de su voluntad,

la de sobrevivir frente al insultante acoso de los teólogos y de la sociedad entera. Spinoza el inmoralista, el ateo, el cruel, solo quiso vivir en paz (*beatitudo*), es decir, quiso ser libre.

Pero no cabe aquí aplicar una idea de libertad idealista, alejada del mundo al que ha sido arrojado el sujeto. No, la libertad se revela como un convivir con la circunstancia; aparece como potencia de obrar. Si bien la idea de un Yo, parece secundaria y periférica (excéntrica) en el sistema de Spinoza, cuando nos alejamos un poco y observamos con detenimiento, nos encontramos de bruces con que incluso cuando Spinoza habla de la substancia y de sus atributos, la preocupación latente es siempre la de la naturaleza del alma humana y su libertad.

Hablamos pues de libertad, pero de una libertad que nada tiene que ver con el libre albedrío, con la indeterminación, la imaginación… es más, se trata de una libertad que asciende de los inciertos humos del deseo a la cristalina superficie del conocimiento (como explica Deleuze[1], Spinoza ejerce una desvalorización de la conciencia en provecho del pensamiento). Una libertad que, en último término, no es sino posicionamiento en el mundo, búsqueda de lo que el mundo le permite a uno y de lo que no, exploración de proyectos posibles e inteligentes… perseverancia en el ser.

Analicemos esto en los conceptos del autor: cada cosa se esfuerza, tanto como puede, en perseverar en su ser; también cada hombre. Tanto es así, que este hecho determina la esencia de las cosas. La esencia del hombre, y de cualquier cosa, viene dada por el conjunto de las relaciones en las que entra a formar parte; en la medida en que, por esas relaciones, mantiene y perfecciona su ser en mayor o menor medida. Perseverar el hombre en el ser significa perseverar cada uno en ese ser que es el suyo, en las relaciones y proporciones que él es.

Pero el hombre está sujeto, además, a una singular determinación: el hombre piensa. En su perseverar se representa el mundo que habita. El hombre es carne inteligente interesadísima en seguir siendo en un mundo determinado. Todo esto queda conjugado en ese colosal concepto spinoziano que es el del *obrar*.

'El hombre no es un imperio dentro de otro imperio'[2], nada más lejos del pensamiento de Spinoza que atribuir ninguna suerte de trascendentalismo a esta criatura. Y, sin embargo, el hombre es una criatura singular, de eso no cabe duda; la única cuya esencia está constituida por modificaciones de los atributos de la extensión y del pensamiento (*extenso* y *pensante*)[3]. Las cosas son extensas y Dios es extenso, pensante e infinitas cosas más… sólo el hombre se haya contenido en esa configuración extravagante, en esas coordenadas limítrofes (como gustaría de decir Eugenio Trías). Pero lo fundamental es que todos sus pensamientos (todas sus ideas) y todos sus cuerpos (músculos, órganos, células) están radicalmente entregadas a perseverar en su ser. Dios, por el contrario, no puede perseverar, pues Dios existe ya, siempre y necesariamente. Las cosas son, pero no son conscientes de su ser ni de lo que las rodea, su perseverancia en el ser es ciega. El hombre, en cambio, debe perseverar en el ser (no es ser necesario), pero además, es consciente de sus actos, se representa ese perseverar en el ser y por eso mantiene una singularísima existencia. Esa es la condición del hombre, y aun mejor, de los hombres, de cada uno de ellos.

Ahora bien, obramos cuando ocurre algo dentro o fuera de nosotros, de lo que somos causa adecuada. Por el contrario, padecemos cuando ocurre algo dentro de nosotros o se sigue algo de nuestra naturaleza de lo que somos causa parcial. Obrar es tener éxito en la radical tarea de perseverar en el ser, padecer es fracasar. Obrar es obrar en el mundo, entrar a formar parte de aquellas relaciones con el mundo que nos sean beneficiosas (que nos ayuden a perseverar) mediante un conocimiento del mundo y de nosotros mismos. Obra, pues, el que conoce. Aquí comienza y acaba el intelectualismo de Spinoza. Conocemos el mun-

1 Delleuze, Gilles (1970), *Spinoza*, p. 23, Barcelona, Editorial Labor.

2 E., III, prefacio. (Para las Citas de B.Spinoza hemos utilizado la convencion de acuerdo con la compilación de Gebhardt).

3 E., II, 21, esc.

do y a nosotros mismos para obrar, para potenciar nuestro existir en el mundo, para seguir siendo.

Queda devaluado todo sentimiento de miedo, arrepentimiento, humildad y esperanza. Todos los sentimientos que sobrevienen sólo en la medida que el individuo se ve incapaz de obrar y padece, como si hubiese perdido todo control de sí y del mundo. El individuo, sumido en una espiral de tristeza[4], pierde progresivamente todo lo que él es; literalmente, pierde su ser. La más indeseable de las existencias es la de aquél que no hace nada, la de quien ha puesto todo su cuerpo-pensamiento en la esperanza y deja que el mundo caiga sobre él. También la de quien se conduce por aquellas creencias muertas, agotadas, aquellas creencias que la tradición legó y que fueron asumidas acríticamente. Quien obra en base a esas creencias, digo, no obra, sino que imagina que obra cuando en verdad padece. Nada obra quien esperanzado reza por un milagro. La esperanza es espera, mientras el obrar es actividad pura, empleo del tiempo. No cabe, para quien obra, más espera que la de los frutos que él mismo ha sembrado.

Hemos llegado de pronto, con solo desarrollar algunos conceptos de la filosofía de Spinoza a aquel problema que vislumbramos al principio, al problema de la vida auténtica. Spinoza nos conduce suavemente del ser y de la potencia a la vida de los individuos humanos, a su interés verdadero. No por casualidad la Ética tiene ese nombre. Aquellos individuos tristes que hemos descrito, por desconocimiento del mundo y de sí, llevan la más inauténtica de las vidas, encadenada su capacidad de obrar (de potencia o poder). Abandonados a la suerte, inundados por la tristeza, se ven incapaces de resolver su más urgente problema, el de su ser, el de seguir siendo, el de salvar lo que ellos mismos son. Por el contrario, el individuo dispuesto a aumentar su potencia, a obrar y, en la medida de sus fuerzas, no padecer, el individuo alegre… él enfrenta su problema, ase su ser con toda la fuerza de que su cuerpo-pensamiento es capaz y vive auténticamente.

Ahora bien, el salvaguardar el propio ser depende de cada uno, de su conocerse a sí mismo y al mundo que lo rodea, de su obrar. Pero el individuo, por sí mismo, nada puede. El individuo humano está abocado a la socialización, a vivir junto a otros individuos. En el *Tratado político* se concluye rigurosamente que el máximo bien para un hombre es otro hombre. Para todo otro bien puede una persona hallar alternativa, pero no para sus semejantes, bienes insustituibles. La potencia de dos individuos es superior a la de cada uno por separado. Y sin embargo, sucede también que nada oprime y esclaviza al individuo tanto como la sociedad. A cuántas dificultades tuvo que enfrentarse nuestro infeliz filósofo en sus relaciones con la comunidad judía, con la inquisición, con los holandeses monárquicos… Si el mayor bien para el hombre es otro hombre, parece de su relación nacen también los peores monstruos. Son infinitas las creencias absurdas y nocivas que sostienen los hombres cuando se unen, y ¡cuánto las desecharían de no hallarse unidos!. La máxima expresión de este insistente error es la religión y sus relatos de culpa, angustia, arrepentimiento y muerte, de sujetos que padecen y se ven incapaces de obrar. Se trata de un legado transmitido de generación en generación desde tiempos inmemorables, repetido hasta perder su sentido. Una serie de prácticas e ideas que, habiendo perdido su original razonamiento (contexto), sólo pueden mantenerse por la violencia, por fuerza mezquina y sádica. Es el relato de quien requiere la tristeza de los otros, su esclavitud, para perpetuar su poder.

Topamos aquí con una primera aproximación a aquel problema ¿Por qué los hombres, pudiendo ser libres, auténticos, no desarrollan ese poder y por el contrario se abandonan a la esclavitud? En buena medida, por las ideas falsas que mantienen. Creencias que forman un persistente sustrato, el cual, una vez explotado y agotada su fertilidad, no engendra ya riqueza alguna sino sólo aberraciones. El *Tratado teológico-político* trata de exponer esta idea y sin titubeo alguno se aventura a la primera interpretación puramente racional de la Biblia, el más imperecedero bastión de ideas viejas. Así, con un exhaustivo conocimiento de los testamentos, Spinoza intenta actualizar aquellos textos, librar hermenéuticamente de su herrumbre a los eternos versículos, pulimentar sus relatos y máximas para presentarlos a su tiempo; darles fundamento, de modo que no sea

4 Efectivamente, el sentimiento de tristeza es el paso del hombre de una menor a mayor perfección (*ser*). Ver E., III, definiciones de los afectos 2 y 3.

la violencia, sino la razón y la utilidad quienes muestren su necesidad. La creencia muerta y devaluada, que sólo por cansancio y costumbre es tolerada, persevera en su nocividad cuando el apetito intelectual de los hombres se agosta.

En un ejercicio genuínamente moderno, Spinoza destaca la utilidad moral de la religión y le concede un debilitado puesto en este ámbito práctico:

'la fe no exige tanto la verdad como la piedad [...] por lo cual no aquel que demuestra razones muestra la fe más alta, sino el que muestre obras de justicia y caridad'[5].

La religión tiene indudables beneficios morales, pero ninguno epistémico. Aquello que fluidifica las relaciones sociales, no tiene que ver con la verdad, ni falta que hace. De otro modo: los actos piadosos lo son, y más importa eso que la metafísica que los sostenga. Ahora bien, en el momento en que tales relatos religiosos, morales, exceden su piadoso lugar y pretenden colonizar el ámbito de la verdad, entonces adviene la violencia y el irracionalismo.

'La verdad pertenece a la filosofía, y entre la fe y la filosofía no hay comercio ni afinidad alguna'[6].

Bien están las ideas comunes, el cotidiano conocimiento de lo piadoso y beatífico, pero por encima de ello debe alzarse el filósofo, tomar distancia y sumirse en un conocimiento que someta a su implacable tribunal esas ideas y otras. Filósofo es quien, sobre la pedagogía (acaso necesaria) de la costumbre, se pregunta por la

verdad. Un preguntar por la verdad que, en última instancia, se refiere al hombre, al alcance de su potencia, a su obrar auténtico, a lo que puede llegar a ser su poder, su libertad: su vida.

En la obra de Ortega y Gasset el hombre se revela como pura potencia. Lo que el hombre es, es lo que puede ser, lo que puede hacer, es proyección hacia el futuro, sobrevivir. Sin embargo, se encuentra inexorablemente perdido, pues el mundo entero parece alzarse como pura negación del hombre. Y ambas fuerzas, el yo y el mundo, se encuentran de modo inevitable en la realidad que supone la vida del hombre. No puede encerrarse en sí mismo, pero tampoco puede actuar sin establecer un marco, sin delimitar el mundo que le rodea e intentar comprenderlo.

La libertad del hombre se basa precisamente en su trágica condición: en la realidad radical que es su vida, no tiene más remedio que ocuparse de ella, de hacer algo consigo mismo en la circunstancia que le rodea y que le niega. Es pues fruto de esta esencial necesidad que el hombre no puede sino decidir, constantemente, acerca de lo que su vida es. Es un puro problema. Incluso cuando éste no hace nada y espera, "hace tiempo", construye su tiempo porque lo tiene; puede disponer de él y así lo hace. En cambio, el que simplemente deja pasar el tiempo ése pierde el tiempo, es decir, lo deshace[7].

Nos encontramos pues con que hacer tiempo y dejarlo pasar, son dos cosas entre las muchas que puede hacer el hombre. La diferencia sustancial entre ambas, es que el hombre que espera, fabrica su propio momento, el que lo deja pasar, por el contrario, no toma conciencia de él, no lo atrapa, no lo tiene; en definitiva, no es su tiempo. Pero, ¿a quién pertenece ese tiempo entonces? En cualquier caso, parece claro que tenemos a un hombre que vive en su tiempo y otro que no. Nos encontramos ante un hombre libre y otro que es esclavo. Notemos, que la esclavitud de uno y la libertad del otro, no tienen que ver tanto con la circunstancia que les rodea, sino con que deciden hacer con ésta. Lo que hace el hombre, decíamos, es lo que su vida es, por tanto, el hombre puede hacerse libre o no. Pero solo una de estas dos opciones se corresponde con una vida auténtica. Si la vida es un puro problema, que es la necesidad de vivir en la circunstancia y convivir con la gente, nuestra tarea será lidiar con él, *hacernos cargo* y buscar una explicación, preguntarnos qué es el problema. Esto es, buscar una orientación. Y lo primero a lo que acudimos es a los otros que yo, a mis iguales, a la gente. Para cualquier tipo de problema la *tra-*

5 TTP, XIV, 179.

6 TTP, XIV, 179.

7 Ortega y Gasset, J (1932/33), *Unas Lecciones de Metafísica*, p. 93, Madrid, Alianza (1966).

dición aporta una respuesta. Ésta respuesta forma parte de *mi circunstancia*, del mundo al que soy arrojado y, por tanto, es también algo con lo que me las tengo que ver. La tradición es lo que se dice, lo que dice la gente, en definitiva: creencias.

Las creencias son, según Ortega 'todas aquellas cosas con que absolutamente contamos aunque no pensemos en ellas'[8]. Es evidente, llegados a este punto, que la vida de los hombre se basa en multitud de creencias, desde las creencias religiosas, hasta la impenetrabilidad de los muros o la certeza de que cuando salgas a la calle existirá un suelo en el que apoyarse. Estas creencias se establecen en lo que se dice, se piensa o se hace. Pero ¿quién es el sujeto originario de quien esas acciones provienen?

'La gente, los demás, «todos», la colectividad, la sociedad -es decir: nadie determinado.'[9]

Así pues, ese extraño impersonal, el se, aparece ahora instalado dentro de nosotros, formando parte de nosotros, pensado él ideas que nosotros simplemente pronunciamos referidas al pensamiento de la colectividad. De este modo, el sujeto cede su persona a lo colectivo, que se expresa a través de él, diciendo lo que nadie dice, nadie hace y nadie piensa. He aquí, pues, acciones que son, por un lado, humanas, pues consisten en comportamientos intelectuales o de conducta específicamente humanos, y que, por otro lado, ni se originan en el individuo, ni éste los quiere, ni es responsable de ellos. Con frecuencia ese individuo ni siquiera los entiende y son, por tanto, irracionales.

Así, este impersonal funciona como un pegamento social, que permite que la conducta del sujeto exprese el comportamiento de un colectivo indefinido, la gente, que da voz a los usos sociales que permiten la convivencia. Estos usos son acciones que ejecutamos en virtud de una presión social, que consiste en una anticipación por nuestra parte de las represalias «morales» o físicas que nuestro contorno va a ejercer contra nosotros si no nos comportamos así. De este modo, un sujeto puede relacionarse con sus desconocidos mediante ese lugar común que suponen las creencias, los usos y costumbres de una sociedad, de modo que la vida social consiste en el funcionamiento de los usos. Lo cierto es que estos pueden resultar extremadamente útiles, y las creencias pueden contener verdades valiosísimas, pero estas verdades no son tales en tanto que se dan por supuestas; mientras que es el sujeto quien siente en sí mismo el abismo al asomarse al mundo que le rodea, a los otros, a lo otro que yo, la respuesta que le reconforta y tranquiliza la encuentra en lo que se piensa, en lo que dice la gente, en nadie. De este modo, solucionamos un problema que yo tengo con una respuesta de la que nadie se hace cargo, de cuya verdad, por tanto, nadie se hace cargo.

El problema que se deriva de todo esto es la cesión del ámbito del *yo* por parte del sujeto, ya que es éste el único ámbito que existe para él. Cuando el sujeto se instala en la creencia, desplaza su yo hacia un lugar oscuro y desconocido, lo aleja de la vida y de la verdad, se dehumaniza. Vive, por tanto, una vida inauténtica. Solo la duda frente a la creencia nos obliga a hacernos una idea de lo que las cosas son. Es el terreno fuera de la ciudad. Cuando la duda se hace presente en la creencia, la efectiva orientación que esta solía proporcionar desaparece, dejando lugar al abismo de lo desconocido, de lo incierto. Es en esta situación cuando el yo se encuentra solo, despojado de sus semejantes y de lo implícito. En este ámbito, el hombre sólo puede preguntarse a sí mismo por el ser de las cosas, ya que no puede recurrir a otro. *Las ideas* son pues las cosas que nosotros construimos de manera consciente cuando no creemos lo que se dice. Así pues, mientras la *creencia* aporta un espacio delimitado y conocido, la *idea* es un hacer del hombre cuando se encuentra fuera de la creencia. Las ideas las tenemos, en las creencias estamos. Son estas las que acotan lo que llamamos realidad. Sin embargo, ¿cómo se construye la verdad?

'Cuando un pensamiento ante mí funda su verdad en que me parece evidente, el principio que me mueve a adoptarlo se llama razón. Cuando, por el contrario, funda su verdad en que se dice por la gente desde tiempo inmemorial, por tanto, en el hecho bruto de su repetición, el principio que me mueve a adoptarlo se llama tradición.'[10]

La vida primitiva se caracteriza por la imposición de la

8 Ortega y Gasset, J (1944), *Sobre la Razón Histórica*, p. 21, Madrid, Alianza (1979).

9 Ortega y Gasset, J (1949/50), El Hombre y la Gente, p. 25, Madrid, Revista de Occidente (1957).

10 Ortega y Gasset, J. (1932/33), *Unas Lecciones de Metafísica*, p. 111, Madrid, Alianza (1966).

verdad de la tradición, y aquellos que decidieron enfrentarse a sus sociedades no siempre terminaron bien. Lo cierto es que parece difícil pensar una sociedad abierta por entero a las verdades que sus integrantes tengan a bien aportar. El camino de la verdad se presenta pues como una senda solitaria, que debe alejarse en buena medida de la sociedad para llegar a término. Sin embargo, el sujeto no puede seguir de hecho esta norma sino en pequeños sectores de su vida: el resto de ella lo entrega a la tradición y vive de ella, vive en ella. La tradición supone el lugar común por antonomasia, es el ámbito inexorable en el que todo mi pensamiento propio, original y auténtico tiene que alojarse.

Sin esta porción de ideas convencionales no podría vivir, su inseguridad ante la mayor parte de su circunstancia sería intolerable. La sociedad, es decir, la tradición le lleva en brazos y al mismo tiempo le aprisiona.[11]

Pero, ¿cómo conjugar la verdad de la gente y la del sujeto crítico, o filósofo, que duda de sus creencias? Lo cierto es que la verdad de la opinión pública y la de la filosofía son mutuamente anacrónicas. Si el hombre esencialmente tiene la necesidad de orientarse en el mundo, es el filósofo quien necesita alcanzar una orientación radical. Para ello, será necesario desprenderse de la creencia, pero esto no es tarea que se pueda hacer en un día, una semana o un año. Quién en algún momento de su vida toma la decisión de enfrentarse a lo tácito y buscar la verdad donde nadie la ha visto antes, escoge un camino largo y solitario. Este camino, como ya resulta evidente a estas alturas, es la vida. Pero no es ya la vida, realidad radical, que encontrábamos antes. Se trata de una *vida como proyecto*, movida por una inquietud biográfica que se apropiará de los problemas de muchos para hacerlos propios. Si la vida es puro hacer, la vida auténtica será puro proyecto. Si la libertad se entiende desde el argumento ontológico de la potencia del hombre como esencia de su ser, la vida auténtica se yergue en tomar conciencia del mundo, en operar con él, en hacerlo (el mundo). Esto es, en proyectar el hombre su vida hacia lo incierto y aún desconocido, escapando del espacio de la creencia, asomándose a un abismo del que nadie le ha hablado nunca y del que nada sabe, pues el puro problema que es su vida nadie lo conoce.

A lo largo de este trabajo hemos recorrido caminos similares apoyándonos en dos filosofías aparentemente extrañas entre sí y lo que se revelaba como una distancia insalvable ha resultado ser una afinidad. Descubrimos que, en ambos autores, existen ciertas ideas comunes que suponen una noción de cómo debe articularse el método filosófico: el camino de la vida auténtica.

Alrededor de sus singulares ideas de hombre, que se hacen terriblemente explícitas en la obra de Ortega, y que se encuentran apabullantemente implícitas en la de Spinoza, aparece en primer plano el problema de la libertad del hombre. Sí, el problema: Pues lo que acontece en sus respectivas filosofías es que la libertad es un problema, y el hombre tiene que decidir que hacer con ella.

Spinoza siente esa urgente necesidad que es la de solucionar su problema, y así justifica todo su *Tratado de la reforma del entendimiento.*

"Yo veía, en efecto, que me encontraba ante el máximo peligro, por lo que me veía forzado a buscar, con todas mis fuerzas, un remedio, aunque fuera inseguro"[12] Tal remedio no puede ser otro que la filosofía misma: "Dicho esto me ceñiré a lo que hay que hacer, antes de todo lo demás, es decir, a reformar el entendimiento".[13]

Una de los mayores impedimentos para llevar esto a cabo correctamente se encuentra en la tradición y las creencias. La verdad de estos se fundamenta en lo dado, en lo que no se pone en duda, y supone un conocimiento que va más allá de la ciencia. Y a pesar de que este conocimiento puede llegar a ser el pegamento social que el hombre necesita para vivir en comunidad, de tanto en tanto, se intenta imponer como verdad única e incuestionable; imponiendo sus valores y creencias la tradición hace fuerte a nadie y arrincona al sujeto.

De este modo, cuando el sujeto se yergue sobre la *creencia* y la *tradición*, se alzan *las ideas* adecuadas que le posibilitan a obrar, que permiten al *yo* hacer su mundo. Es entonces, cuando nos encontramos cara a cara con la duda, cuando necesaria y problemáticamente la libertad obliga a tomar un camino que tardaremos en recorrer toda una vida. Y este camino es el camino de la vida auténtica. ■

11 Ibídem, 111

12 TRE, 7.

13 TRE, 18.

2009

PROGRAMA SEYS 2009

FEBRERO	
25	Armando Menéndez Viso. "Ciencias y valores en el mundo de hoy".
MARZO	
4	Presentación de la revista C.H.-7. Fernando Barreiro, Noelia Bueno Gómez y José Vega Martínez, de Cajastur. Conferencia de Ramsés Fernández: "Prejuicios y derechos lingüísticos en Asturias".
11	Eduardo G. Salueña. "Concierto de evocación sonora".
18	Faustino López Pérez, "Salvador Pániker, sostenerse en pie en la era de la incertidumbre".
25	Cesáreo Villoria. "El problema de las categorías en estética".
ABRIL	
15	José Luis Campal. "Edgar Allan Poe y 'El Cuervo'".
22	Omar Ramos. "La Estética de lo nuevo".
29	Ascensión Andrés. "Lo Bello sincrético".
MAYO	
6	Cristina Fernández. "Estética, creación y territorio".
13	Thomas Heyd. "Dimensiones éticas y culturales del cambio climático".
20	Concepción Urdampilleta. "Modou-Modou o la realidad de la comunidad senegalesa en Asturias".
27	Ignacio Moriyón. "Un camino de 10.000 km. comienza con simple paso".

2010 *

PROGRAMA SEYS 2010

FEBRERO	
17	Faustino López Pérez, "Michel Onfray, la coherencia de un filósofo hedonista".
24	Azucena Álvarez, "El monólogo teatral: yo, me, mi, conmigo, o la estética del soliloquio".
MARZO	
3	Con Myriam García Rodríguez, Ársel Álvarez Marco y América Barbés Díaz, del Centro de "Filosofía para Niños" del Principado de Asturias, José Manuel Gutiérrez, Presidente de CFpN: "Programa de la 'Filosofía para Niños'".
10	José María Pedemonte, "Bases del lenguaje audiovisual".
17	Ramsés Fernández, "Medias lenguas, pidgins y otros contactos linguísticos en América".
24	Cristina Ferrández, "Paisaje y entropía".
ABRIL	
7	Presentación de la novela "Tapa el sol con el pulgar", de Diego Medrano. El autor dialoga acerca de su libro y de su obra con Lluís X. Álvarez.
14	José Luis Campal, "El teatro de Jean Anouilh, (Centenario, 1910-2010).
21	Concepción Urdampilleta, "Mi viaje en cayuco", película y coloquio on la intervención de Modou Faye, Adama Diuf y El Hadji Gaye, miembros de la comunidad senegalesa en Asturias.
28	Lluís X. Álvarez, "El cuadrado hermenéutico", en recuerdo de H.G. Gadamer a los 50 años de "Verdad y Método".
MAYO	
5	Cesáreo Villoria, "El lenguaje como poiesis. La poiesis como lenguaje. El caso de Heidegger".
12	DVD. Propuesta de Teresa Oñate, de la UNED, con Gianni Vattimo, Félix Duque, José María Ripalda y otros.
19	Ignacio Moriyón, maestro de Tai-Chi, "Reflexión del cuerpo y acción de la mente".
DICIEMBRE	
15	Presentación del número 8 de "C.H.", la revista-boletín del Seminariu d'Estética y Semiótica – C.H.

** Con la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Oviedo, referencia SV-UNOV-10-CONG-1*

Con el patrocinio de