

RESUMEN DE SEMINARIOS 2001-2002

• **NOEMÍ SANZ MERINO. S.E.YS. Licenciada en Filosofía. Universidad de Oviedo.**

Un año más hemos podido asistir a la amplia oferta de ponencias organizadas por el SEYS. Sólo que en esta ocasión, además, se ha visto enriquecida a causa de que el Círculo Hermenéutico ha tenido el gusto de poder presentar, en el seno de la Universidad de Oviedo, las II Jornadas Internacionales de Estudios Orteguianos, durante el 28, el 29 y el 30 de noviembre de 2001. En aquellos días, y bajo el título «La última filosofía de Ortega y Gasset. En torno a “La idea de principio en Leibniz”», accedimos a las últimas investigaciones sobre el tema de la mano de especialistas tanto del filósofo español como de Leibniz, en unas sesiones no poco polémicas filosóficamente, lo que también fue de agradecer para los que allí nos encontrábamos. Tampoco se olvidó la celebración de un merecido homenaje dedicado, póstumamente, al profesor Francesco Moiso, uno de los principales motores de tal proyecto.

28, 29 y 30 de noviembre de 2001.

II JORNADAS INTERNACIONALES DE ESTUDIOS ORTEGUIANOS: LA ÚLTIMA FILOSOFÍA DE ORTEGA Y GASSET. EN TORNO A “LA IDEA DE PRINCIPIO EN LEIBNIZ”.

Presentación de las Actas del Congreso Internacional (1998): Ortega y Gasset, pensador y narrador de Europa. Homenaje póstumo al Profesor Francesco Moiso.

9 de enero de 2002

ASPECTOS CONSTITUCIONALES DE LOS DERECHOS LINGÜÍSTICOS
Amable Concha. Abogado.

16 de enero de 2002

WAGNER CONTRA NIETZSCHE
Xandru Fernández, Doctor en Filosofía y escritor.

En **El nacimiento de la tragedia** se desvela ya el presupuesto que Nietzsche no abandonará y el cual será, en otros, uno de los motivos que le enfrentaron a aquel otro genio, el que fuera su gran amigo e inspiración durante años, Wagner. A saber: la existencia del mundo sólo está justificada como fenómeno estético. También en esta obra se prefigura el dualismo fundamental entre apolíneo y dionisiaco. En esta primera formulación, como un acercamiento a la tragedia griega, lo apolíneo es entendido como medida y figuración, mientras que lo dionisiaco representa melodía musical en tanto que escapa a la medida. Wagner como Nietzsche comparten los mismos intereses en la Kulturkampf, y el primero ve la ópera alemana como imagen de la tragedia griega, tal y como ésta es entendida por Nietzsche, pues la tragedia presenta un con-

junto de mitos en movimiento que dan sentido a la comunidad nacional. El nacionalismo del músico es cada vez más fuerte, de tal manera que cuando Nietzsche reformula su estética para que ésta, trascendiendo a la propia Alemania, englobe a toda Europa, surge el primer enfrentamiento entre ellos.

El matrimonio Wagner acaba acusando a Nietzsche de participar del movimiento judío en contra la Nación Alemana. No en vano, en **Ecce homo**, el filósofo se confesará anti-antisemita, solidarizándose con los judíos. Pero antes, ante la gran obra de Wagner **Parsifal**, Nietzsche responde a las críticas con las más duras palabras hacia ella: «poca carne y mucha sangre», refiriéndose a la sangre de Cristo, y la falta de sensualidad.

En 1888 Nietzsche ha pasado de entender como fundamental el debate estético ▶

para ocuparse del debate que él llama "psicológico" y que nosotros podemos llamar moral. Así, también publica una selección de sus propios textos para recordar al compositor todo aquello que él critica y que ahora aplica al que se ha convertido en su enemigo, bajo el nombre de **Nietzsche contra Wagner**. En este libro recordamos, por ejemplo, las críticas que dirigió a Eurípides en **El origen de la tragedia**, u otros textos de **La gaya ciencia**. Las afirmaciones del escritor son rotundas: «Las obras de Wagner son perjudiciales para la salud, ponen enfermo». Nietzsche entiende que sus óperas producen caos en vez de ritmo (aquello que era entendido como el sometimiento de la melodía a un compás). Esta alusión a la enfermedad no es trivial, nada en Nietzsche lo es.

En **Así habló Zaratustra**, había modificado su primera interpretación de lo dionisiaco. Mientras en las obras de juventud éste era entendido como contrapuesto a lo apolíneo, tal como ya hemos señalado, en esta obra de madurez lo dionisiaco se identifica con lo trágico: el arte trágico es aquel que recoge el aspecto de la creación dentro de la destrucción, aquel que es para los fuertes, para los que están despiertos. Se opone, ahora, al arte cristiano. El autor está reinterpretando la vida desde una perspectiva trágica, y no ya entendiéndola como tragedia en el sentido de obra de arte.

Wagner se ha vendido, según él, a ese arte cristiano,

propio de los débiles y dormidos, que gozan de paz y tranquilidad en el mismo sentido en el que pueda darlo el estado de embriaguez. Wagner entendía su propio arte como «la verdad desnuda», pero Nietzsche lo ve como el artista de los enfermos, aquel que necesita de un Dios para débiles.

Finalmente, para terminar la sesión presentada por Fernández, surgió el debate, tal como era de esperar, y en él se planteó la pregunta: ¿cuánto hay de impostura en la obra de Nietzsche contra Wagner?, ante la evidencia de testimonios escritos acerca del hecho de que, en realidad, el filósofo alemán en privado se emocionaba al escuchar **Parsifal** reconociendo su grandiosidad.¹

17 de enero de 2002.

VIEYES Y NUEVAS VISIONES DE SOCIOLINGÜÍSTICA.

Ramón de Andrés. Profesor en la Universidad de Oviedo.

6 de marzo de 2002

BREVE MUESTRA DE LITERATURA FEMENINA N'ASTURIANU.

Berta Piñán, poeta y escritora.

A partir de los años 70 cambia el planteamiento de la literatura asturiana, y además, también por esas fechas, empiezan a aparecer las mujeres, tal como ocurría en todos los ámbitos y el en resto del mundo. Para esta

conferencia, la escritora se propuso exponernos la primera fase de su trabajo, el cual también estuvo en relación con la problemática específica de la literatura hecha por mujeres y de las circunstancias socio-lingüísticas del asturiano, una lengua minoritaria y «minorizada», además de sin normalizar en aquellos años.

Berta Piñán goza, dentro de la literatura asturiana actual, de un lugar eminente, tal como atestiguó Ramón de Andrés, también presente en esta ocasión, explicándonos cómo su obra pertenece ya al temario de la asignatura que éste imparte en la Universidad de Oviedo. Pero aún así, y tal como ella misma nos explicaba, en cada presentación de un libro o conferencia tiene que contestar a las mismas preguntas: "¿existe una literatura de género?", "¿te sientes representante de una literatura de género?". Preguntas nada inocentes, que obligan a las literatas a teorizar sobre literatura. Hoy día todavía se ve a la mujer, no a la escritora. Estas situaciones se resuelven en discusiones bizantinas que pierden la cuestión: «¿por qué ha habido, a lo largo del tiempo, tan pocas mujeres artistas y escritoras?». Para contestar a esta pregunta no hay más que reconocer que las mujeres no tuvieron acceso ni a las letras ni a las artes; hay que partir de plantearse la cuestión en los mismos términos en los que ya lo hiciera Virginia Woolf: ¿A qué se dedican las mujeres desde la mañana hasta la noche? ▶

1.- Para continuar con el tema: **El final de nuestra era** y **Después de Nietzsche** de G. Colli.

Las *belles lettres* y sus tres grandes géneros (lírico, trágico y épico) estaban vetados a las mujeres, lo que propició la aparición de una nueva literatura al margen de los clásicos y que en el s. XVIII se consolida en la novela. No es tan curioso por ello, por ejemplo, que la primera novela que se conserva en asturiano fuera escrita por una asturiana. Está claro que las condiciones de vida de la mujer condicionan la posibilidad de la creatividad femenina. Sólo quedaba resignación e impotencia para aquellas que “naciesen” artistas. La única independencia posible era la sexual, con las consecuencias sociales que ello implicaba. En la Ilustración surgieron nuevos ingredientes que afectaban directamente al mundo artístico, planteando nuevos espacios que podían haber ocupado las mujeres; pero la **Declaración de los derechos del hombre**, en la Revolución francesa, restringe de nuevo tanto la creatividad como la razón a los ciudadanos, mientras que las mujeres no son reconocidas como ciudadanas y se mantienen en su estado de cosificación.

Berta quiso llevar a cabo una descripción de la literatura femenina no sujeta a juicios. Sabemos que a las mujeres les afectan las mismas circunstancias que a cualquier escritor, pero que además tienen una problemática específica. Es imposible, por ello y por la propia historia, que la literatura hecha por mujeres no tenga unos rasgos específicos que nosotros podamos encontrar en el común de las obras. Hallarlos y describir esos rasgos no es fácil,

según la ponente, pero quizá intentando hacer un recorrido generacional, en vez de autor por autora, sea más clarificador.

Como señalábamos anteriormente, la aparición más destacada se da en los años 70, con la elaboración de literatura feminista. Pero antes destacaban nombres como el de Xosefa Xovellanos, María Xosefa Canellada o Enriqueta González, quien siempre firmó con seudónimos. Las biografías de estas mujeres son casi desconocidas y lo que es más terrible, la mayoría de las obras de las escritoras de entre los siglos XVIII y XIX permanecen inéditas. El Resurgimiento se dará sobre todo en la poesía con autoras que nacen a finales de los años 50 y principios de los 60. Casos como el de María Teresa González, que surge como la primera narradora en asturiano con su libro **La casa y otros cuentos**, destacando también su poesía, **Helio-centru**. En ellos arrastra los códigos de la literatura femenina: amor y desamor, pero sobre todo la importante incorporación del mundo urbano, labor realizada por mujeres que se alza como lo más notable de esa época, así como la aparición de hombre en tanto objeto físico de deseo, coincidiendo con el resto de la literatura femenina nacional.

Concha Quintana, quien escribió siempre en publicaciones colectivas o revistas proponiendo una literatura intimista, llena de pasión y sensualidad, preciosista pero en clave minimalista, que usa la técnica impresionista para abordar el tema recurrente

del amor como sensación que actúa de elemento semántico del poema, así como el sentimiento de añoranza muy propio de su obra. De ella pudimos leer **Inútil astrolabiu**.

Lourdes Álvarez, con **Mares d'añil** entre otros libros, cuya poética es más simbolista, no hace tanto hincapié como Concha Quintana, por ejemplo, en el tema del conocimiento y la experiencia, sino que se presenta más surrealista utilizando muchas referencias temporales para destacar el tema que más le importa, el tiempo cotidiano, en una suerte de monólogos interiores de personajes ficticios.

Esther Prieto, que con sus dos libros de poemas **Edá de la memoria** y **La mala suerte** (premio Teodoro Cuesta) desvela el ciclo de la vida a través de la experiencia de la pérdida de la inocencia infantil como iniciación al dolor y al mundo adulto y como último paso a la muerte también trata el amor. Pero destaca otros temas tan importantes como el compromiso social y las referencias geográficas de sus propios viajes a Palestina o Estambul, como rutas emocionales. El compromiso social patente en estas escritoras es más intimista que el de los feminismos de los 70.

En el *corpus* de la poesía es donde, según Berta Piñán, podemos encontrar más similitudes y coherencia. Luego, en los demás géneros, como el ensayo o el teatro, se nota menos la presencia de autoras, aunque cada vez existen más casos. Respecto de la novela, que tardó en generarse, además de la primera obra de María Teresa González, ▶

encontramos **Mujeres que cuenten**, antología de relatos de varias escritoras, uno de ellos de Consuelo Vega, último premio de poesía concedido por la Fundación Alarcos. También destacan: Carmen Martínez, con **Cuentos pa una nueche ensin luz**, Helena Trejo, y la joven Lucía Fernández, que ya es ganadora de varios premios por una bibliografía en la que se puede destacar la influencia del realismo mágico y la literatura iberoamericana. Una aportación significativa de las mujeres asturianas se da en el plano de la literatura infantil y juvenil, quizá porque la mayoría de ellas se dedican a la docencia, caso también de nuestra ponente.

En general, se puede afirmar que la tradición inmediata de la que ha bebido la literatura asturiana ha sido la castellana, a causa de la educación. Pero investigaciones al respecto están desvelando que sus raíces lejanas se pueden encontrar desde en Galicia hasta en Portugal, así como en las fuentes universales de la poesía inglesa. Es obvio que los prejuicios entre la lengua castellana y la asturiana se están perdiendo, en la actualidad existe ya una colaboración entre ambas literaturas y el reconocimiento de la influencia mutua que se ha ido dando en el tiempo. Representativo de este hecho son casos como el de Martín López-Vega y otros castellano-hablantes que escriben en asturiano.

No podemos terminar esta reseña sin hablar de la obra

de la propia Berta Piñán, invitada de lujo: **L'abellu les besties** (1986) que fue su primer libro y por cual recibió el Premio de poesía de la Academia de la Lengua Asturiana, en 1991 recibió también el Premio Teodoro Cuesta de poesía por **Vida privada**, el Premio de narrativa Trabe por **La tierra entero** (1996), **Temporada de pesca** (1998) y su mayor éxito, **Lula Lulina** (1996), de literatura infantil.²

13 de marzo

NOTAS SOBRE LA INTERPRETACIÓN DEL IDEALISMO EN "LA IDEA DE PRINCIPIO EN LEIBNIZ" DE ORTEGA Y GASSET.

Alessandro Bertinetto, Doctor en Filosofía (Universidad de Padua).

Alessandro Bertinetto, especialista en Fichte y traductor de algunas de las obras de éste al italiano, nos ofreció un detallado recorrido a lo largo de la relación de Ortega con el pensamiento trascendental. Una exposición que trató la crítica del filósofo español tanto a las ideas de "yo" y "deber ser" de Fichte, como a la de "conciencia" de Husserl, sin olvidar las acusaciones orteguianas dirigidas a la filosofía neokantiana, que él conocía tan bien, y a la filosofía escolástica y a su concepto de "trascendental". Finalmente realizó una interpretación del raciovitalismo en tanto filosofía trascendental y se centró en **La idea de**

Principio en Leibniz, destacando en esta última obra de Ortega los puntos relacionados con el tema de su ponencia.

No fue casualidad que el ponente escogiera este libro como referencia. Bertinetto fue uno de los invitados a las II Jornadas orteguianas, sólo que en aquella ocasión no pudo asistir. Por ello, y dado lo específico del tema, sería una osadía por nuestra parte faltar a tal rigurosidad intentando hacer aquí una síntesis del tema. De esta manera sólo nos queda invitarles a acceder a las actas de aquellas sesiones para conocer las últimas investigaciones acerca de nuestro filósofo más destacado e internacional.

10 de abril

EXPERIENCIA LITERARIA Y EXPERIENCIA DEL MUNDO: TEORÍA E HISTORIA DE UNA FRONTERA (I)
Xurde Sierra Álvarez, Doctor en Filosofía y Profesor I.E.S. (Ribadesella).

Como especialista en teoría de la literatura y, últimamente, dedicado a investigaciones relacionadas con la semiótica y la hermenéutica, Xurde Sierra nos dedicó dos sesiones donde propuso una reflexión acerca de las relaciones entre literatura y realidad. En esta primera cita nos explicó que existen dos teorías para abordar el tema. La primera, que podemos denominar 'Teoría del espejo', afirma que la realidad influye en la literatura mientras que ésta ▶

2.- Si te interesa la literatura asturiana y/o en asturiano: www.araz.net/escritores.

reflejaría a aquella, en una suerte de concepción documental.

En la segunda, que partiría de un enfoque más dinámico, las relaciones entre literatura y realidad son bidireccionales (concepción funcional). Sierra reconoce cierta veracidad a la primera afirmación pero, en tanto dedicado a la semiótica, no puede aceptar que tal reflejo se tome únicamente como documento para estudiar otros ámbitos de la vida, por ejemplo la historia, y no ya tanto porque la literatura tiene importancia en sí misma, sino porque dicha imagen no es siempre ortodoxa sino que incluso puede ser una deformación de la realidad. El ponente estaría más de acuerdo con el segundo enfoque. Esta opción, que ve el fenómeno literario bajo un sentido más ideológico y revolucionario (lo que según él conlleva el término "funcional", otorgaría a la literatura esa trascendencia social que considera tan importante, así como destaca su importancia como fenómeno humano y social en sí mismo. En esta primera sesión, por tanto, Xurde Sierra nos invitó a seguir la primera dirección, que implica, que la realidad afecta a la literatura. El tema de cómo la literatura afecta a la realidad queda, entonces, reservada para la próxima ocasión.

Hablar de literatura y realidad como dos cosas diferentes es tan sólo un recurso, pues es obvio que la literatura es una realidad en sí misma. En ella influirían desde el mundo en general, como, en particular, la producción y recepción de la misma, así como los discursos críticos que

versan sobre los textos, ya sea desde la universidad, la prensa o los sistemas educativos, todo ello sobre todo en tanto repercusiones ideológicas.

La producción literaria dependería, a su vez, de varios factores: ideología de la época, características personales del autor, caracteres epistemológicos, caracteres del mercado editorial y la sociedad lectora, así como la organización social. Por ejemplo, de un mismo tema para un cuento podemos encontrar varias versiones dependiendo de la sociedad en la que se gestan: el mismo origen tienen el **Retablo de las maravillas** de Cervantes (donde se refleja la relación entre cristianos y judíos) que **Las nuevas ropas del Emperador** de Andersen (reflejo de la sociedad protestante centroeuropea). También podemos encontrar en la misma obra la manifestación de los cambios que se generan en el tránsito entre dos siglos, ejemplo de ello es **El Quijote**, cuya primera parte es claramente renacentista en sus contenidos de corte platónico, mientras que la segunda sería más bien barroca, bajo una filosofía aristotélica. **La Celestina**, en cambio, es símbolo del final de una época, donde se da la desintegración de elementos medievales. Incluso el género literario está condicionado por el momento histórico, ni que decir tiene. Recordar el auge del teatro en el Siglo de Oro español, bajo la necesidad de una campaña política propagandística para llegar al pueblo. Igual que es ahora el relato corto el que está sufriendo una autén-

tica eclosión, a causa de la forma de vida del s.XXI.

La organización social no sólo repercute en cuanto a la elección de los personajes o tipos, sino que también condiciona la propia estructura del texto, como en el caso del amor cortés, que está representando las relaciones feudales entre el amo y el siervo de la época. Respecto de las características epistemológicas vemos cómo en la literatura medieval se confunde la realidad y la ficción en un plano unidimensional: los animales mitológicos, por ejemplo, existían, no sólo literariamente, sino que eran parte de la vida diaria. Este fenómeno también se da en nuestra actualidad con algunos temas de ciencia ficción que conllevan toda una simbología cotidiana que nosotros podemos reconocer y que de hecho conocemos. Aunque algunas representaciones de la realidad sean o no deliberadamente deformadas siempre tienen un anclaje en las circunstancias e inquietudes reales de cada momento.

La referencia al mercado editorial no sólo hay que entenderla en sentido moderno, aquí Sierra incluye también las formas de transmisión literaria (desde los rapsodas y juglares, pasando por la revolución de la imprenta, hasta la nuevas tecnologías). En la actualidad encontramos fenómenos como el hipertexto, el libro digital (sin tanta repercusión como se temía, pues ha quedado relegado a diccionarios y otras obras de consulta) o, más cotidianamente aunque sin menor importancia, nuestra experiencia de lo icónico que se trasmite a la li-►

literatura en escritores jóvenes como Ray Lóriga o Mañas, entre otros. En opinión del ponente, todas estas nuevas situaciones del mercado editorial hay que mirarlas con recelo pues el libro puede decaer y convertirse en un producto mercantil más, de tal manera que la obra quede a la altura de los productos paralelos que él mismo pueda generar. Un ejemplo muy representativo de este hecho es el fenómeno comercial que conllevó la serie **Harry Potter**.

La percepción literaria influye también en tanto que tienen que ver con diversas características: las del receptor, las del entorno ideológico, las del entorno educativo, político y social, y las del mercado literario. Las inquietudes y gustos del que busca un libro condiciona la recepción de éste y su posterior juicio. Depende de la edad, la formación cultural, etc., del público, así como de su sistema de valores. Las interpretaciones que se hacen de los textos son fundamentales, y qué decir de las ideologías que encierran los manuales escolares o incluso universitarios. Por ello Xurde Sierra es muy crítico con el poder que tienen las autoridades para condicionar la lectura; en cambio cree fielmente en el potencial del texto literario como promotor de una actitud crítica en los lectores.

La realidad y el discurso sobre la literatura es un factor que va acompañado de los intereses ideológicos, económicos y de la crítica valorativa. El lector está mediado por la crítica literaria, que es la que incluye o excluye las diversas obras en las listas de

los libros recomendados. Pero hoy en día la industria cultural suele asumir sólo aquellos que van acorde con los intereses mediáticos. Además, según Sierra, existe otro fenómeno muy actual pero también muy peligroso, relacionado con la crítica, la que se podría denominar crítica ideológica sobre la crítica, que se manifiesta de forma muy sutil, por ejemplo cuando a los formalistas se les acusa de retrógrados. Para terminar esta sesión se hizo también referencia al que quizá sea el acontecimiento más novedoso de nuestro tiempo, el de la globalización, que como en todo también influye en la distribución y venta de libros, creando problemas ya claramente patentes en la sociedad de hoy, como la absorción de las librerías por parte de las grandes industrias editoriales, que conllevan acciones tales como la censura.

17 de abril

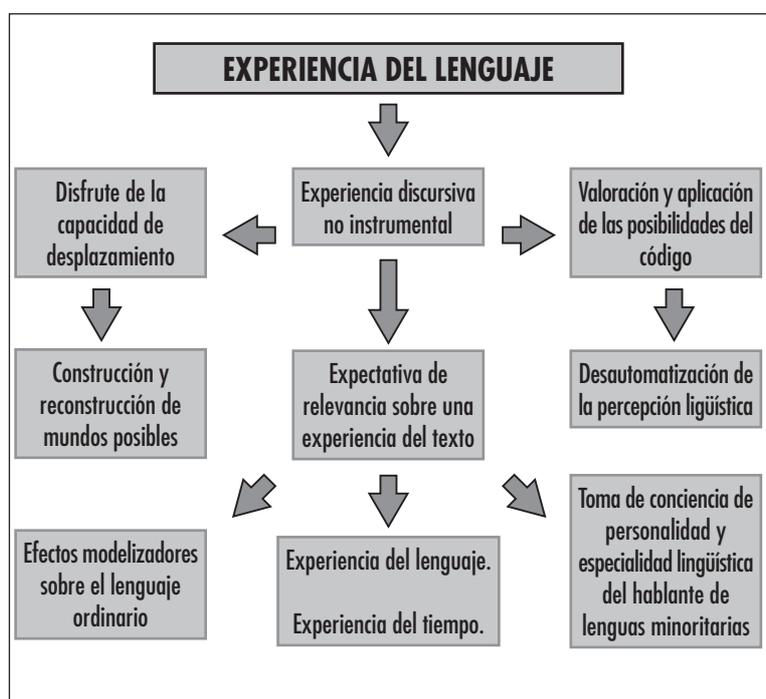
EXPERIENCIA LITERARIA Y EXPERIENCIA DEL MUNDO: TEORÍA E HISTORIA DE UNA FRONTERA (II)
Xurde Sierra Álvarez.

En esta segunda sesión Xurde Sierra Álvarez realizó un recorrido por lo que significa la experiencia literaria, tanto individual como colectiva, en sus dimensiones lingüística, intraliteraria, epistemológica, comunitaria e ideológica. En estos sentidos es como el texto literario tiene consecuencias en la vida real aunque en principio no lo pretenda. Además, el lector aparece como un recreador de sus lecturas porque el texto no le da

todos los datos, de tal manera que el lector colabora en la construcción de un mundo posible.

La literatura permite una experiencia de la palabra, incluso, si se quiere, alejada del código. Esto ocurre, según el ponente, porque valoramos el texto en sí mismo, como un medio pero también como fin, surgiendo así un metadiscurso que amplía el código mismo, lo que conlleva consecuencia prácticas inmediatas. A este respecto podemos hacer referencia a la Máxima de la Relevancia desarrollada por Spencer y Wilson a partir del Principio de Cooperación de Grice, en tanto que no es el contenido del texto el juzgado, sino la experiencia que se tienen de éste lo que se convierte en relevante por sí mismo. Así también Sierra interpreta las palabras de Wittgenstein "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo". En tanto que, de alguna manera, la experiencia del texto tiene que suponer una ampliación de la experiencia epistemológica acerca del mundo.

Además del placer estético, fónico, etc., de la persona que lee, o, incluso, más allá de los efectos prácticos de la lectura, en tanto, por ejemplo, efecto modelizador de los textos, hay que hacer una toma de conciencia de aspectos mucho más trascendentales de la experiencia literaria que en gran medida pasan desapercibidos. Hasta la propia experiencia de la letra impresa es de suma importancia, ya que conlleva, por ejemplo, una dignificación social que es consecuencia de la jerarquización de ▶



los discursos, por encima de que sea soporte de la lengua hablada. De la misma manera la literatura también nos informa de la evolución de las lenguas, si la estudiamos desde el punto de vista sociolingüístico, sin perder de vista la necesidad de llevar a cabo una arqueología de los textos anteriores a la labor de los diccionarios o de la Academia.

Cada acto de lectura, en su sentido individual, supone una reestructuración de todos los sistemas de lectura anteriores y posteriores, entendiendo esto bajo la teoría de sistemas. Pues, en opinión de Xurde Sierra, esta intertextualidad entendida sólo como influencia literaria (línea clásica de influencias) es una interpretación pobre. Se necesita una concepción más dinámica, no sólo porque la experiencia va actualizando los temas sino también va actualizando las

formas. La experiencia de los diversos lectores depende del imaginario colectivo de éste, no sólo del de la obra, que a su vez tiene que ver con la experiencia del mundo.

Para nuestro invitado, el efecto epistemológico de la experiencia del texto, a través de un conflicto productivo entre el mundo de ficción y el mundo "real", supone una experiencia del yo en tanto que genera diversos modos de identificación con personajes, una ampliación del repertorio (entendiendo éste en el sentido orteguiano de ampliación del horizonte práctico-vital), y una experiencia de la realidad desde otras perspectiva, esto es, según Sierra, una desautomatización de la mirada. Tres consecuencias que suponen cambios vitales en el lector.

La identificación del yo con el protagonista como modelo o como un hecho no sólo inte-

resa en el sentido de su necesidad educativa o moral, el ponente quiso destacar la posibilidad de una experiencia del yo más profunda y vital, que puede surgir a través de una identificación admirativa, simpática, catártica, o irónica que pueden suponer efectos sobre la vida, en tanto generó cambios de actitud, etc. Todo ello dependiendo, a su vez, de factores tales como la edad del receptor, la época, etc.

Se trata de una experiencia literaria como experiencia social y ética, pues, aunque parezca un acto individual, tiene repercusiones colectivas. Lo vemos por ejemplo en la literatura generacional donde los textos son recogidos por los miembros de una colectividad. Debe ser interpretado, en cierta manera, como lo explica el estructuralismo checo: el texto es visto como material que consigue ser objeto estético cuando hay una interpretación social colectiva.

En todo caso, lo que Xurde Sierra ha querido llevar a cabo en las dos sesiones que nos ha dedicado fue un alegato apasionado de la literatura no politizada. Por ello y para concluir el seminario de aquel día destacó algunos puntos que recojo aquí brevemente:

- La experiencia literaria es una experiencia transgresora, porque en contra de lo que hoy en día nos pide la sociedad, supone renunciar a uno mismo, en tanto conlleva el ponernos en la piel de otro. Pero también, y en este mismo sentido, desempeña una función terapéutica para la vida cotidiana en tanto que nos invita a la aceptación de lo ▶

posible y diferente frente a lo establecido.

- Se trata, también, de una experiencia de libertad dentro de los límites que permite el texto. Es subversivo, por ello, en tanto que permite el acercamiento libre a fuentes pretéritas. Siendo esto posible sólo si la experiencia literaria va acompañada del derecho a elegir e interpretar.

- También es una experiencia revolucionaria en el sentido de que es un privilegio en sí mismo. Para parafrasear a W. Benjamin: leer un libro inútil en la sociedad de hoy es ya de por sí revolucionario.

- En contra de los que creen que el libro es inhibidor de la animalidad, Sierra prefiere pensarlo y decirlo de otra manera: es potencializador de la humanidad.

- De nuevo siguiendo a W. Benjamin, en su opinión, la literatura lucha contra la afasia del hombre moderno en tanto que el discurso artístico, como transmisor de sentimientos, es un complemento necesario en la actualidad.

- Supone reconocer, aunque sea transitoriamente, la posibilidad de otro tenga razón. La literatura viene a recordarnos que existen mundos posibles y que quizá incluso tenemos el deber moral de buscarlos.

No en vano la sesión se terminó con una cita de **La rebelión de las masas**: "Sorprenderse, extrañarse, es empezar a aprender". X. Sie-

rra como Ortega, es de la opinión de que la literatura ayuda a no dejar de tener los ojos como la lechuza de Minerva, deslumbrados.³

24 de abril

GENEALOGÍA DE LA VANGUARDIA

Luis Feás Costilla, periodista, comisario de exposiciones y crítico de arte.

En esta primera sesión Luis Feás nos adentró en los orígenes históricos de la vanguardia y su posterior evolución, como aclara el propio título de la ponencia. Tema que del que Feás es buen conocedor, no sólo por su trayectoria profesional, sino porque éste también es parte del material fundamental de la tesis que está desarrollando como doctorando de Filosofía en la Universidad de Oviedo. De esta manera, y tras esta introducción histórica que aquí inevitablemente tenemos que empobrecer al resumirla, los asistentes al seminario también estaríamos preparados para su posterior intervención, dedicada a un análisis más filosófico del mismo tema.

Hasta el Renacimiento no se logra superar el prejuicio existente bajo la dicotomía entre artes serviles (arte artesanal, mecánico y manual, relacionado en sus orígenes con el trabajo que desempeñaban los esclavos) y los artes liberales (relacionado con

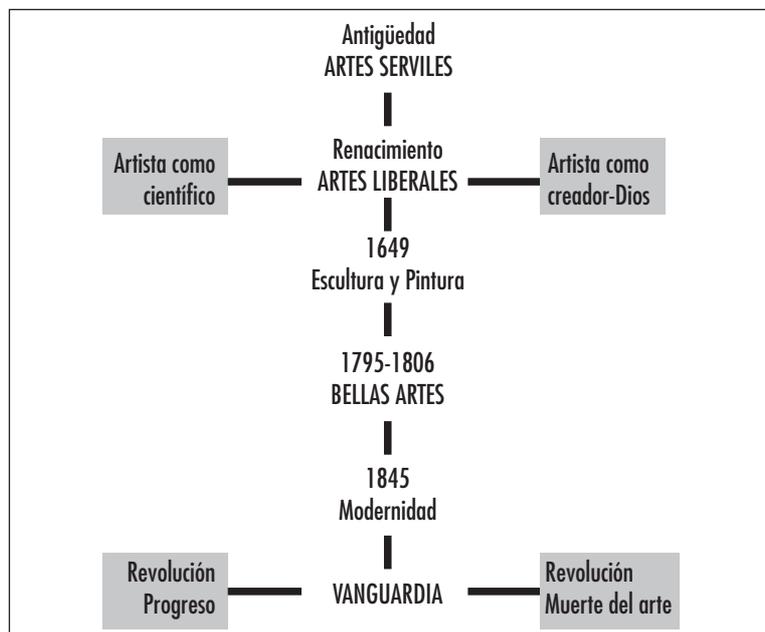
las actividades naturales de los ciudadanos libres y cultos). Así, para el s.XV el "Arte" se independiza definitivamente de lo que se considera artesanía, oficio, etc. En 1435 aparece el gran tratado artístico, **Sobre la pintura**, de Leon Battista Alberti. En él ya se ve la importancia de los nuevos conocimientos matemáticos y de teoría de la perspectiva; a ello también contribuirán los estudios de Leonardo da Vinci. Surge la figura del artista y crece su prestigio social.

En 1648 aparece la primera exposición de pintura y escultura de la mano del Cardenal Mazzarino, pero éstas no serán consagradas como Bellas Artes hasta el s.XVIII, que en la Academia francesa aparecen, definitivamente, no sólo separadas, sino como opuestas a los oficios. Aunque en 1806 el Diccionario de las Bellas artes continuará relacionándolas con la categoría medieval de artes liberales.

Por otro lado, Feás nos señaló la importancia de hacer mención también a los orígenes de otro concepto, el de "modernidad". Es en el s.VI cuando empieza a utilizarse vulgarmente el término latino "modernus": lo que manifiesta la cualidad de lo justo, la medida. Como vemos, no tenía nada que ver con lo que ahora entendemos por modernidad: aquello que anuncia lo que está por venir. Pasarán varios siglos para que pase a ▶

3.- Bibliografía recomendada:

- Gómez de Liaño, Ignacio, **Fronteras permeables**, en Archipiélago, nº 50
- Jauss, Hans Robert, **Experiencia estética y hermenéutica literaria**, Taurus, Madrid, 1986
- Kermode, Frank, **Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad**, Península, Barcelona, 1990
- Vázquez Montalbán, Manuel, **La literatura en la construcción de la ciudad democrática**, Mondadori.



designar a aquellos que en relación con la hermenéutica de los textos sagrados rompen con las antiguas interpretaciones de los mismos. Por esta misma época aparece también el término “vanguardia” en su significado bélico. Será Baudelaire el primero que reivindicará el vocablo en el sentido en el que hoy los utilizamos. Su descripción de lo que es para él “modernidad” coincide con la que nos ofreció mucho más tarde Richard Hamilton, inventor del término “pop”: popularidad, efemeridad, prescindibilidad, ingenio, atractivo... Aunque Baudelaire aún reconoce otra cara del arte, que tienen que ver con el sentido original de este fundamental concepto: “la otra mitad del arte es lo eterno e inmutable”. Para Baudelaire el sentido de modernidad era antagónico con el de progreso, en cambio éste era lo reivindicado tanto por burgueses como por socialistas.

En este contexto surge la ex-

trapolación de “vanguardia” desde el ámbito bélico al social y artístico, sin que por ello perdiera su sentido originario de avanzadilla. Así lo recogen para la política los socialistas utópicos, y, así también, para el arte, Apollinaire. Como nos recuerda Luis Feás, hay que recordar que la idea de vanguardia es al arte lo que el progreso es a la sociedad. No es de extrañar que, dándose este doble origen de la vanguardia artística, nacieran ya con ella también sus contradicciones. No hay que perder este hecho de vista porque, como en otro lugar señala Lluís X. Álvarez, la vanguardia murió de sus antinomias internas.

Es cierto que el arte a finales del s.XIX y principios del XX tuvo que enfrentarse a distintas novedades que amenazaban con hacerle desaparecer (fotografía, cine, etc), tecnologías con las cuales su tradicional realismo no podía competir. El arte, más concretamente la pintura y escultura,

en su afán por sobrevivir, se decantó por una forma de creación nueva y depurada que buscaba lo esencial de las realidades que reflejaba o del mismo arte.

El impresionismo, postimpresionismo, cubismo y fauvismo intentaron agotar las posibilidades descriptivas de las cosas; en ello encontramos a Matisse y su estudio del color. En cambio, el expresionismo, de la mano de Kandinsky y otros, se volcó por el simbolismo, confirmando la tesis de Novalis: toda representación poética debe ser simbólica o conmovedora.

Posteriormente, las nuevas vanguardias de postguerra comenzaron rompiendo con el vanguardismo convencional del expresionismo abstracto cuando éste se había sumado a los valores establecidos. El arte pop surgió originalmente de un cambio de fuentes: el surrealismo, como fuente del expresionismo abstracto, fue sustituido por el dadaísmo y su presentación como antiarte. Aparece así la **Gioconda** con bigote y perilla de Duchamp. Del arte pop no podemos dejar de mencionar a Andy Warhol, que fue más allá que el resto de los artistas que le eran contemporáneos: hizo descender al arte culto elitista a los fondos de lo cotidiano. Pero, ante el panorama de que el mercado y el público absorbía toda producción artística acriticamente, los artistas de vanguardia tuvieron que emprender nuevos caminos. El Nuevo Realismo y el Arte Povera optaron por subrayar los aspectos menos estéticos del consumismo, los desechos.

En cambio, el arte concep- ▶

tual había seguido desarrollando la línea vanguardista que privilegiaba la idea frente a la materia de la obra de arte, llevándola a sus extremos, lo que Lucy Lippard criticó como desmaterialización de la obra. De esta manera se llegó a tendencias como la de Kosuth, que afirmaba que el arte no debía consistir tanto en hacer obras sino en hacer una reflexión sobre el arte mismo. Con actitudes como esta no era difícil prever la muerte del propio arte. No en vano, como nos señaló el ponente para terminar la sesión, ésta ya fuera anunciada por Hegel mucho tiempo atrás, cuando reivindicaba que el arte más alto es aquel que se ha convertido en filosofía, y que, por lo tanto, ha dejado de ser arte.

3 de mayo.

LA RESTAURACIÓN DE LA NATURALEZA EN RELACIÓN A LAS OBRAS DE LA TIERRA (EARTHWORKS) Y EL ARTE DE LOS JARDINES.

Thomas Heyd. Filósofo y ecologista.

Con motivo de la presencia del que fuera uno de los participantes en el XV Congreso Internacional de Estética (Makuhari, Japón, agosto 2001), pudimos asistir a una atractiva exposición y reflexionar sobre su sugerente propuesta dentro de la temática de la restauración de la naturaleza desde el punto de vista estético.

Thomas Heyd comenzó su ponencia recordándonos el devastador panorama que presentan las zonas verdes

de nuestro planeta en la actualidad: los efectos de la deforestación, la creciente contaminación de los suelos tanto en zonas urbanas como rurales a causa de la industria, etc. Ante estas situaciones, aún más incontroladas hace unos años, en la actualidad la solución de los gobiernos es la de "re-crear" los parajes naturales tal y como se encontraban antes de la intromisión capitalista. Heyd se pregunta ante esta situación ¿de verdad es éticamente correcto llevar a cabo estas políticas con el dinero de los impuestos públicos?; y, más directamente, ¿tiene sentido tal restitución? Esta es una cuestión nada intrascendente, no sería la primera vez que se comparan estos procedimientos gubernamentales con la falsificación en el arte: ¿la reproducción no tiene menos valor que la obra auténtica?, ¿esto no supondría una falsificación?

Según muchos analistas del tema, esta actitud de restauración es, como poco, contradictoria, más allá de que además se debe cuestionar la capacidad del hombre para llevarlo a cabo. Además, también estaría el tema ético que entraña el fraude que supone engañar a las generaciones venideras que pensarán que son bosques originales cuando no lo son. Frente a estos problemas, añadidos a las, en su mayoría, ya criticadas políticas medioambientales de repoblación de bosques, etc., surge el llamado "arte para un lugar específico", que Heyd propone como alternativa.

Después de esta introducción, se llevó a cabo un reco-

rrido por dos de las alternativas que existen dentro de este tipo de arte, una de ellas más conocida por el arte contemporáneo, y la otra, en cambio, representante de costumbres milenarias: el **land art** o arte de la tierra y los jardines japoneses.

Los jardines en general constituyen una clara manipulación de la naturaleza que es más obvia en los jardines formales de tipo europeo, donde históricamente se han utilizado modelos que intentan representar el poder hegemónico de algunos lugares o personajes, o al mismo universo (clara influencia geométrica). Los jardines japoneses, ante este panorama occidental, aparecen como ligeramente distintos y, aunque hay de varios tipos, puede decirse que intentan representar a la naturaleza en lo que ellos consideran su esencia. Existen varios comentarios al respecto de especialistas en el tema: "la apreciación de lo incompleto es uno de los factores que los distingue de los otros", o "la absoluta perfección fracasaría en la representación de la belleza, pues una forma perfecta sería estática y estaría muerta". Lo que se intenta es representar la realidad, por ello necesita la introducción de la imperfección. Evitan la simetría, el elemento más característico de los paradigmáticos jardines franceses. Pero no por ello dejan de ser creaciones artificiales. Aunque utilizan plantas indígenas y aprovechan partes de la naturaleza real para el jardín, no lo configuran de cualquier manera o de manera natural, sino que lo proyectan a la manera que►

ellos creen debería ser: siendo capaces de reproducir paisajes costeros a partir de pequeños lagos, o mediante el hecho de que no permiten que la flora crezca libremente sino que existe una labor de poda constante que en el fondo hace inmutable tal estado de imperfección natural.

No se puede obviar, en todo caso, que el diseño de los jardines está muy unido a las propias tradiciones japonesas y a sus creencias espirituales, en tanto que conciben a plantas y árboles como seres animados, así como también entienden la necesidad de que el hombre encuentre su lugar en el cosmos, de tal manera que no existe esa mentalidad occidental que parte de que la naturaleza debe subordinarse al hombre. (Pero el entender los jardines como modelos excelentes de la naturaleza o como muestra de una relación armoniosa entre el hombre y la naturaleza es una actitud no sólo acrítica sino altamente paradójica, según Thomas Heyd).

Mientras estos jardines representarían la máxima semejanza y el máximo respeto por la naturaleza, el **land art** parece ser la manifestación de la acción máxima en contra de la naturaleza dentro del arte, parece suponer su destrucción o, al menos, anulación. Pero, como nos explicó Heyd, ni lo primero lo es tanto, ni lo segundo tampoco. Éste último es una clase de arte que, aunque reconocidos ya sus orígenes en la prehistoria, no se dió a conocer hasta los años sesenta. Los motivos que le impulsaron en esta época fueron variables pero se puede destacar

que su intención era la de aprovechar los grandes espacios, sobre todo por parte de los minimalistas de la época que se salieron, así, de los circuitos artísticos al realizar arte que no podía ser vendible.

Han sido criticados por expertos en estética y ética medioambiental, pero en opinión de Heyd, estas críticas son una hipocresía que encierra la creencia de que el arte es inútil, por lo que surgiría la pregunta acerca de dónde estaría la necesidad de contaminar con él. En todo caso parecen modelos contrarios a la restauración de la naturaleza, pero, en palabras del ponente, mirándolo con más detenimiento “lo aparentemente natural es altamente artificial y lo aparentemente artificial se vuelve natural”. De aquí parte la propuesta de Thomas Heyd, la del beneficio de conjugar ambas clases de arte.

Según él, los jardines japoneses son como dedos que nos enseñan lo que la naturaleza puede darnos a nosotros: una manera de ubicar nuestras vidas con todas sus imperfecciones; promueven lo que las antiguas escuelas estoicas decían, “la mirada desde arriba”, que promueve un sentido de la vida en relación con el resto de los procesos naturales. Crean una ilusión de naturaleza a la vez que se ve que son artificiales, creando un puente entre naturaleza y arte. De la misma manera, el **land art** nos muestra nuestro descuido respecto de la naturaleza y cómo la maltratamos al intervenir con la modernización y la técnica. Pero también hace que miremos más detenidamente la

naturaleza silvestre que rodea la obra, nos ofrece un nuevo marco para pararnos a observar la naturaleza que nos había pasado inadvertida o que ya nos era demasiado familiar. Resalta el carácter ajeno de “lo natural” que se escapa a nuestro control, renovando nuestra sorpresa ante el milagro de la naturaleza. En cambio cuando viajamos por una autopista sólo tenemos ojos para lo artificial, de modo que otras creaciones humanas no artísticas dificultan ese efecto beneficioso.

En conclusión, Thomas Heyd nos ha mostrado cómo estas dos formas de arte nos hacen preguntarnos sobre nuestra forma de enfrentarnos a la naturaleza. De nuevo nos surge la primera pregunta: ¿Tienen sentido la restauración de la naturaleza? Es un hecho que lo artificial debe ser aceptado porque la intervención ha sido, es y será inevitable. Por ello es necesario que exista un recordatorio de que existieron lugares que hemos hecho desaparecer. Se trata de una toma de conciencia.

8 de mayo
ESTÉTICA Y TEORÍA CRÍTICA,
Luis Feás Costilla.

El título de esta segunda intervención de Feás podría haber sido perfectamente “Vanguardia y Teoría crítica”, o mejor aún “Las vanguardias y la teoría estética de la Escuela de Francfort”. Pues en esta ocasión el ponente retomó el tema de la anterior y se cen-

tró, primero, en la relación de las vanguardias artísticas del s.XX con la política y, en segundo lugar, en la opinión que distintos miembros de dicha escuela filosófica tuvieron de estas tendencias en general.

Son ampliamente conocidas y han sido numerosas veces estudiadas las complejas relaciones de la vanguardia con la política. Como ya nos explicó Luis Feás en la primera sesión, el término "vanguardia" fue utilizado intencionadamente tanto por artistas como por movimientos políticos. Aunque, tanto unos como otros, además, podían pertenecer a tendencias ideológicas opuestas. Son conocidas también las críticas de algunos autores a estos movimientos artísticos precisamente por su aparente ambigüedad política. El caso de Habermas es un ejemplo de la crítica, demasiado general e injustificada, al nazismo de las vanguardias. Es cierto que una parte del expresionismo alemán, el cual realizaba una crítica de carácter social, casi estuvo a punto de ser absorbido por el nazismo; también es un hecho el radicalismo de derechas del futurismo italiano. Pero la mayoría de vanguardias europeas fueron movimientos de izquierdas, más o menos radicales, que en casos como el grupo **El Paso** en la España de la década de los cincuenta supuso el "primer paso" hacia la modernidad. Esta tendencia más bien socialista, si así la podemos llamar, queda demostrada también en estudios como el de la historiadora británica Frances Sto-

nor Saunders, que explica cómo la CIA a través del Museo de Arte Moderno de Nueva York se dedicó a apoyar el expresionismo abstracto americano para alejarlo de la cultura de izquierdas que dominaba el panorama del viejo continente. Este y otros hechos hicieron que triunfaran en la última etapa vanguardista autores norteamericanos como Warhol.

Volviendo a recordar lo tratado en el seminario anterior de Luis Feás, entendemos mejor esos otros factores que determinaron tal triunfo. A partir de los años 60 surgen sentimientos contradictorios con respecto al destino del arte. Por un lado el sujeto se había hecho "culpable" y había que olvidarlo, surgiendo así la triunfante autonomía del objeto. Habíamos comentado que el esquema hegeliano que parecían seguir algunos movimientos artísticos conducían irremediablemente a la muerte del arte. Pero, por otro lado, Schelling también podía reconocerse como otra fuente de la vanguardias: el arte parecía depositario del destino de la humanidad en la perspectiva de la universalidad antropológica de la creatividad artística. De la misma manera, las tendencias de izquierdas de origen marxista y engelsiana conducían también a la muerte del arte; también surgía la contradicción al ser una ideología que abogaba por eliminar la escisión históricamente existente entre la actividad artística frente a otras actividades de la vida humana.

Estos sentimientos encontrados, la situación política de

mediados del siglo pasado, etc., hizo que la única solución ofrecida por los artistas europeos de los sesenta fuera utópica a la espera de la creación de una sociedad alternativa.

En cambio, en EEUU el panorama era más alentador artísticamente. Las reflexiones sobre esta nueva situación de mano de los sociólogos norteamericanos de la cultura ayudó a configurar el horizonte teórico de la nueva vanguardia. Autores españoles como Victoria Combalá o Valeriano Bozal estudiaron los factores determinantes de este contexto: la relativa estabilización de la filosofía analítica como la enseñanza académica más difundida en las universidades sajonas; la ampliación y difusión de los medios de comunicación de masas; la multiplicidad de estilos y el carácter interdisciplinario del arte y sus técnicas; los cambios habidos en la actitud del artista, que abandona el gesto bohemio y romántico de actitud desesperada contra el público burgués; la influencia del desarrollo de la lingüística y la semiótica (Peirce, Morris, etc.). Según Bozal hay que añadir la importancia decisiva de la escuela de Francfort.

Las críticas de las filosofías trágicas de la historia como la hegeliana o la marxista pusieron el énfasis en el lado negativo del progreso y en los conflictos que éste producía al individuo. Los idealistas alemanes, más influenciados por Schiller y los románticos, concedieron al arte un papel muy central en el combate contra la alienación; papel que quedó muy disminuido en el mar-

xismo clásico pero que con Luckács y Bloch se volvió a recuperar. La Escuela de Francfort pertenece a estas filosofías de la historia que señalan un lugar fundamental al arte dentro de proceso histórico.

Tras un repaso por las teorías estéticas de Benjamin y Marcuse, Luis Feás se centró en Adorno, comenzando por su concepto de industria cultural, que desarrolló junto a Horkheimer en **Dialéctica de la ilustración**. Pero Adorno fue uno de los grandes tratadistas de estética contemporánea. Dentro de la "dialéctica negativa", tal y como se conoce la filosofía propia de este autor, existe una negatividad estética que alude, al menos, a tres cuestiones principales, según Feás: en primer lugar, el arte moderno auténtico es negativo en el sentido de que habla de sufrimiento y produce displacer, como la narrativa kafkiana o la música dodecafónica. En segundo lugar, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales. Por último, la obra de arte, aun siendo un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad, a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista normativo inmanente.

Con frecuencia Adorno ha sido calificado como el teórico de la vanguardia pero, en opinión del ponente, este filósofo se desmarca de sus tendencias en tanto que hacen estallar la categoría de arte y atacan su propio estatuto artístico. Así, aludiendo a Peter Bürger, Luis Feás defendió, para terminar, el supuesto "antivanguardismo" de Adorno.

14 de mayo

LO SUBLIME.

Cesáreo Villoria, Doctor en Filosofía y Profesor de I.E.S.

En el programa aparecido en la anterior **C.h.**, la ponencia final, a cargo de Cesáreo Villoria, aparecía con otro título: "Conceptos de intencionalidad". Pero el ponente, para esta ocasión, pensó en cambiar su tema para, así, cerrar el curso 2001-2002 con una cuestión íntimamente relacionada con las últimas sesiones del S.E.YS., sobre todo a raíz de la polémica suscitada en la última tras los comentarios de Luis Feás acerca de la teoría estética de Adorno, con la cual Cesáreo, especialista en este filósofo alemán, no estuvo en todo de acuerdo. De esta manera, un repaso por la historia del concepto de lo sublime, nos permitiría una mejor comprensión de la crítica de Adorno, y quizá del propio Cesáreo Villoria, a determinados rasgos del arte contemporáneo.

Tanto Adorno, como Heidegger, pero también Gadamer y los más importantes tratadistas en estética del s.XX, consideran el arte como una forma de conocimiento, no sólo acerca de la realidad sino también de nosotros mismos. Pero sólo en el primero encontramos aún lo sublime como característica fundamental del arte. Reconoce Adorno que existe una línea del arte moderno digna de caracterizarse de esta manera, pero existe una gran cantidad de obras que se escapan a lo sublime. Para entender

qué es lo que el miembro de la Escuela de Francfort quiso decir, es preciso saber qué se entiende por lo sublime en el arte.

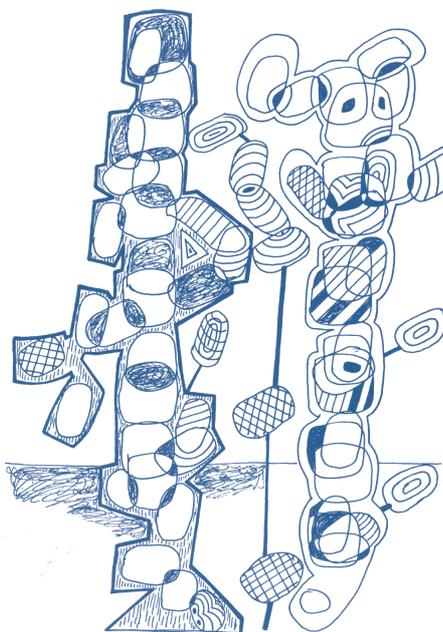
El origen de la idea de sublime está, en realidad, vinculada a la retórica y no tanto a la estética. El concepto de **lo sublime** aparece en la obra de retórica **Tratado de lo sublime**, atribuido a Longino (escrito en el año 40 de nuestra era), que traducirá el francés Boileau en 1694. Habrá que esperar a Burke, dentro de la tradición estética anglosajona, para que adquiriera el sentido artístico, aunque será Kant, y su **Crítica del Juicio**, el que le dará el carácter estético sistemático que le reconocemos posteriormente. Tanto Burke como Kant lo relacionan con los sentimientos. El primero relacionándolo con lo terrible, en tanto la emoción más intensa que se puede sentir (línea psicologista de autores empiristas como Hume o Hutcheson). Mientras que el segundo lo identifica con la desmesura, en tanto que lo sublime no está en ningún objeto concreto. Lo sublime eleva el alma por encima de una naturaleza que nos parece inconmensurable. Encontramos, en términos como lo "sublime matemático" o lo "sublime dinámico", al Kant romántico, pero sin olvidar al racionalista. Si la moral no admite contrastación empírica, tampoco lo sublime, pues es, precisamente, la prueba o representación de la inconmensurabilidad de lo infinito y lo finito. Ahora lo sublime se convierte en bien, y la estética en moral (como ya ocurría en Platón). En este caso, por medio del entusias-

mo, que es una mezcla de bien y desmesura, fuerza que eleva el alma a lo sublime, el hombre se hace partícipe de lo divino.

Ésta es la única confluencia entre moral y estética según Adorno. Pues, en la Ilustración, el hombre no se deja llevar por las emociones, sino que se convierte en sujeto trascendental. Por ello Hegel, que relacionó lo sublime con las antiguas religiones, vio en Kant la limitación de la subjetividad humana, la "sublimidad". En este concepto de sublime vemos superada la misma categoría de belleza, porque en él se reconoce la superioridad de lo infinito y la insuficiencia de lo finito. En Schelling, en cambio, y a pesar de la predominancia de lo infinito, éste sólo se consigue a través de lo finito, a la vez que no se abandona lo bello, en una preocupación por no caer en lo monstruoso. Se hace necesario establecer la diferencia entre lo sublime y lo siniestro, a través de sus respectivas relaciones con la belleza.

Según Adorno, sólo de la conversión del concepto de belleza en apariencia y sólo en el sentido de que ésta conlleve una parte de verdad, podemos encontrar lo sublime en el arte moderno. Se distinguen, así, dos rasgos de lo sublime: que no puede ser concebido al margen del efecto que produce (de esta manera no se olvida la tradición anglosajona) y que esa experiencia se liga a lo que se entiende en la tradición religiosa como lo inefable, que, secularizadamente, debe en-

tenderse como aquello no sometido a una razón calculadora o identitaria. Pero esta trascendencia de los límites de razón, a través de la creación humana, no debe ser entendida en el sentido positivo hegeliano, sino más bien como concepto límite del planteamiento kantiano. La misma experiencia abismal es lo que nos presenta ante lo inconmensurable.



Autores como el propio Adorno o Heidegger reconocen en esta misma característica del arte moderno, no la belleza del arte sino su relación con la verdad misma: en tanto que, en él, emerge algo nuevo e insólito. De esta manera el concepto de sublime ya no puede ser juzgado desde la forma (desde la representación de lo infinito) sino más en relación con el acto de creación. La belleza es la

que queda relacionada con la forma y ésta, de la misma manera, con la apariencia. Pero es en ésta, en lo sensible, tal y como señalan Adorno y Benjamin, donde se dan los rasgos de lo sublime, es decir, lo que desvela que la obra es portadora de verdad. Sublime constituye la experiencia pregnante más allá de los rasgos que la comportan: es la experiencia estética (jun-

to con su reflexión posterior al propio reconocimiento de tal experiencia por parte del espectador).

El objeto de la obra es ella misma, la portadora de verdad, tal como apunta Adorno. La experiencia del arte es connatural al arte mismo, que nos enseña datos ocultos de la naturaleza humana, por lo que tiene, también, un lado terapéutico: supone un conocimiento del mundo y un autocrecimiento transformador del hombre (en el sentido de

katharsis). No en vano, ya en la **Poética** de Aristóteles encontramos las mismas características de esta experiencia de lo sublime atribuidas a la tragedia: dimensión cognitiva, moral, emocional y didáctica. Pero en la mayoría del arte moderno no existe el lugar para esta experiencia pregnante, precisamente porque su formalismo extremo le introduce en un mundo reglamentado⁴. ■

4.- En el segundo número de **C.h.** se pueden encontrar dos ensayos de Cesáreo Villoria bajo el único título de **Arte y Dialéctica**, donde se trata, precisamente, la relación de Adorno con el arte moderno más concretamente, sobre todo en el primero de ellos.