

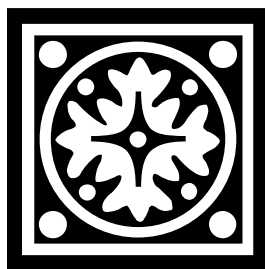
Los seminarios del S.E.YS. en 2003

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

Primero como alumna de filosofía y ahora como licenciada sigo vinculada al Seminario de Estética y Semiótica porque ha significado, y sigue haciéndolo, un importante complemento a mi formación y, cómo no, a la de todos los que asistimos habitualmente. Alumnos, profesores, artistas, cada vez somos más los que cada miércoles a las cuatro y media de la tarde nos reunimos. Y es importante resaltar el hecho de que con el transcurso de estos años de la segunda etapa del Círculo Hermenéutico hemos consolidado esta cita, por lo que cada uno de los que ha pasado por el Salón de Grados de Filosofía sabe que, al menos, entre enero y mayo de cada año nos encontrará allí todos los miércoles por la tarde.

Con el tiempo las reuniones del SEYS y sus charlas semanales han ido tomando personalidad propia, a la vez que se ha hecho cada vez más interdisciplinar. No ha dejado de tener su ambiente informal y, por qué no, familiar, a la vez que los distintos temas propuestos siguen tratándose con la rigurosidad intelectual de los ponentes. Como ya señalé en la presentación de CH.3, el 11 de abril, el seminario constituye un ejemplo de auténtica "vida universita-

ria", un lugar de los que cada vez es más difícil encontrar en las universidades españolas. Un foro de discusión necesaria, en todo caso, que pone en contacto la inquietud y curiosidad estudiantil con la madurez intelectual de profesores y especialistas, tanto españoles como extranjeros.



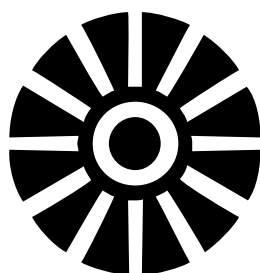
El pasado curso el SEYS abrió sus puertas algo más tarde de lo habitual. Como es natural el programa del 2003 ya estaba planificado mucho tiempo antes pero las circunstancias hicieron que su oferta se viera alterada en algunos aspectos: el inicio de la primera guerra "globalizada" por lo que se marcó indudablemente el desarrollo de muchas de las ponencias programadas. Aunque sus sesiones han sido igualmente ejemplo del perfil del seminario: la sincera hermandad del SEYS con los temas literarios y su compromiso con la *lingua* asturiana, así como su intrínseca relación con la filosofía,

sin olvidarnos, como es obvio, de las cuestiones estéticas. Sólo que, además, el pasado año, el seminario ha introducido una dinámica nueva aunque ya esperada entre los que allí nos reunimos, la propia actuación de los artistas y la exposición de sus obras.

Este fue el caso, por ejemplo, de la primera exposición de **Guillermo Menéndez de Llano**. El 26 de febrero, este artista y profesor de filosofía nos presentó **ARTE DINAMÓR-FICO**, una *performance* en la que se mezclaron varios elementos interesantes: por un lado fue la muestra y exposición de su forma de entender el arte, su alternativa artística; por otro, al mismo tiempo que se trataba el tema de más actualidad nosotros podíamos ser participantes, interactuar, no sólo en el debate sobre la guerra de Iraq sino también de la propia obra artística que allí se estaba llevando a cabo y construyéndose contemporáneamente. Cuando nos quisimos dar cuenta, la sala donde se celebraba el seminario SEYS se había transformado: a la vez que contemplábamos un vídeo grabado el 15 de febrero en Madrid, Guillermo nos había rodeado con objetos tan dispares, pero tan cotidianos y necesarios, tanto en la vida doméstica como en el arte

contemporáneo, como son el papel higiénico o un paraguas que se abrió en innegable homenaje a los vanguardistas.

El vídeo y la actuación misma nos explicaban qué es el arte dinamórfico. Según Guillermo M. del Llano, debemos hablar de "experiencia" del arte, para no acentuar, así, la diferencia entre el que firma la obra y el receptor. En la "experiencia artística" de esta manera entendida, el tiempo deja, además, de ser «algo absoluto y pasa a depender de cada observador. La teoría de la relatividad demuestra que no es posible hablar del espacio sin hablar del tiempo y viceversa». De esta misma forma se nos desvela la obra de este artista, tiempo y espacio asociados bajo las mismas coordenadas: así, el arte se convierte el movimiento a la vez que en algo que nos envuelve y que nos hace partícipes en nuestra colaboración personal y anárquica (tal como él nos sugirió) con lo que no se obtuvo un momento de caos, sino un juego armónico. Este fenómeno se da continuamente a nuestro alrededor, como por ejemplo en la manifestación del 15-F, tal como Guillermo nos mostró como ejemplo de movimiento dinamórfico: miles de personas con, eso sí, una misma demanda, "no a la guerra", desbordaron incluso los objetivos de planificación de los propios grupos participantes y organizadores, y, aún así, como podíamos ver a través del vídeo, una increíble masa de gente que se movía aparentemente de forma independiente se convertía bajo la panorámica de la cámara



en un organismo supraindividual con un movimiento serpentino, armónico y tranquilo.

Aquella primera sesión nos sirvió a muchos para hacer explícito nuestro malestar e incertidumbre acerca de un tema que nos afectaba y que sólo se discutía en la televisión o en la vida privada, mientras que algunos lo echábamos de menos en los ámbitos académicos. De nuevo pudimos volverlo a tratar en la segunda visita de **Guillermo Menéndez de Llano: ARTE DINAMÓRFICO II**, celebrado el 29 de Marzo. En esta ocasión descubrimos que habíamos estado siendo grabados mientras disfrutábamos de su primera actuación, pues así nos lo mostró en un montaje cinematográfico que había elaborado, esta vez, con imágenes de aquella ocasión, fragmentos de aquel otro vídeo y también de varios telediarios que hablaron sobre la evolución de la guerra y la manifestación durante aquel periodo de tiempo posterior.

Este collage de imágenes estaba, a su vez, pausado por el simbólico correr de agua (un grifo abierto, una cisterna, etc.) que se mostraba cada cinco minutos: el tiempo corre y se escapa como el agua por el desagüe, no hay posibilidad de marcar el presente, de identificarlo. El sonido se iba filtrando progresivamente a lo largo de los fragmentos aunque la propia multitud manifestándose y la evolución de la guerra mostrada a través de los informativos fuera suficientemente expresiva. Guillermo ha querido «dar relieve al tiempo», con un montaje en paralelo que, como señaló el profesor Lluís Álvarez, nos recuerda al "montaje dialéctico" de algunos autores destacados de la cinematografía rusa, de tal manera que «existe una asociación de escenas, por tanto también de ideas, que conlleva inevitablemente un salto crítico».



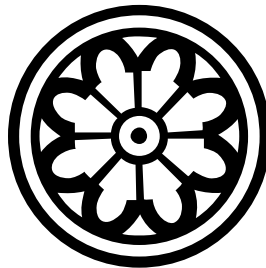
Éstas no fueron las únicas participaciones artísticas, la segunda sesión del pasado año fue protagonizada por la obra de **Roxana Popelka**, artista y socióloga: el 5 de marzo disfrutamos de dos de sus vídeos, "**¿DÓNDE ESTÁ MI SITIO?**" y "**UN DÍA EN LA PLAYA**". Como socióloga, Popelka ya había sido ponente del SEYS en el 2000, cuando nos describía el mundo del arte y sus circuitos, así como los filtros a los que se enfrenta el artista, y más concretamente, los problemas añadi-

dos en el caso del artista-mujer. Pero ha sido en esta ocasión cuando, por fin, pudimos disfrutar de su propia obra.

En el primero de sus videos trató, precisamente, de forma alegóricamente autobiográfica su condición de mujer artista en un pequeño homenaje al cine mudo. Este corto de cinco minutos estructurado como una obra teatral nos la mostraba, en lo que sería la presentación, trabajando en su arte en un lugar prestado del porche de una casa de campo. La denuncia de tal situación como artista la lleva a cabo a través de un nudo que se mostraba a través de la violentación tecnológica que suponía la intromisión, en el que ya era "su sitio", de un congelador lleno de pescado sin vida. Entonces «recoge sus bártulos y se va» prefiere «quedarse en el descampado; piensa "aquí estaré bien"». En el desenlace de la historia Roxana Popelka transforma un campo abierto en un lugar acogedor mediante una serie de objetos cotidianos que acaban formando un pequeño salón, se sienta a ver la televisión y luego desaparece. Este nuevo lugar termina hablando por sí sólo, pero ¿qué quiere decirnos? Se trata de una humanización del espacio, lo que queda habla de ella aunque la protagonista no esté, esto es: nuestro sitio puede estar en cualquier parte, en un lugar abierto y exterior, allí donde nosotros vayamos.

Aunque la idea del exilio quedaba clara, la causa del debate posterior fue el desenlace, quizá siempre dado a una mayor interpretación, más aún tratándose de un fi-

nal abierto. Algunos asistentes dieron una visión más pesimista: podía significar el abandono de la lucha, una huida cobarde y poco constructiva, por lo que el personaje no sólo parecería dejar el lugar de trabajo sino el trabajo mismo, pues en el nuevo sitio sólo aparecen elementos de ocio y pasividad. Ante esta perspectiva Popelka quiso dejar claro su intención como artista, quizá por el elemento autobiográfico: significa la búsqueda del espacio alternativo, la posibilidad de construcción de aquello que en



otro lugar no se permitiría, aunque el nuevo espacio no se corresponda con el uso convencional que se le daría. «La búsqueda del propio camino».

Con el segundo video, *Un día en la playa*, asistimos a un *happening*. Su argumento, más que biográfico y/o de denuncia desde una perspectiva de género, en esta ocasión, fue la grabación de una actuación basada en anteriores performances propias de

Popelka no documentadas. En él se utilizó la historia del arte clásico para la exposición del que no siempre es reconocido. Así, a la autora se le ocurrió dar vida a *La Gioconda* de Leonardo llevándosela a la playa, para sorpresa de los bañistas que allí se encontraban. El formato fue el de un perfecto vídeo doméstico que bien podía haber sido de una familia o de dos amigas o una pareja en la playa, que le daba una simpática atmósfera kitsch. Se trataba de su propia lectura de la historia de Tristana: Buñuel la llevó al cine y exploró el arquetipo histórico de belleza enigmática a través de la mutilación de su cuerpo. Popelka recoge esta idea en la fragmentación del cuerpo de la Gioconda al completar su imagen enmarcada con dos piernas de maniquí. Mientras que su interés sería el de humanizarla convirtiéndola en una mujer más que va a la playa, como su compañera de baño.

Podríamos decir que ambos videos aparentemente no tienen nada en común en cuanto a su contenido, en cambio sí encontramos, como es de esperar en cualquier obra que sea de un mismo autor, sellos propios de Popelka. En el primero de ellos el papel de la televisión, que es la primera propiedad que el personaje mete en el coche al irse, es un elemento que se ha repetido como protagonista en sí mismo (no sólo como formato de su arte) en muchas de sus obras más significativas. Estamos acostumbrados a que la aparición de este artefacto conlleve una connotación negativa, que se le presente como algo a recha-

zar, no olvidemos que incluso fue motivo de crítica porque significaba ocio y abandono, en cambio la artista nos explicó que ciertamente es una parte recurrente en su trabajo porque lo es también de nuestra vida. Sin ningún afán valorativo, la televisión aparece como una prolongación de nosotros mismos, «se ha convertido en un cordón umbilical» y así lo reconoce en su arte (que siempre presumirá de representar lo cotidiano).

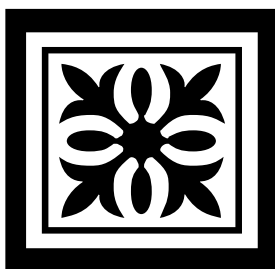
También encontramos el uso de maniqués como algo muy común en las obras de Popelka, pero lo que quizá más llamaba la atención era la repetición en los dos cortos de la imagen de *La Gioconda*. En el primero era uno de los elementos que conformaban su sitio (por lo tanto una prolongación de uno mismo) y en el segundo se convirtió en la amiga con la que compartir un día de verano. Nuestra artista recordó, al respecto, cómo su relación con esta imagen surgió por primera vez en una de sus obras como un elemento de denuncia y cómo, desde entonces, ha sido su fiel compañera en todo arte de acción que lleva a cabo, como una especie, quizá, de alter-ego.

En todo caso, Popelka lleva a cabo, en sus trabajos en general, un tratamiento exquisito de la imagen. Estos videos minimalistas son ejemplo, como otras tantas obras tuyas, de que, a pesar de la aparente economía de los medios usados, existe una gran expresividad de los objetos escogidos, y esto es, precisamente, porque en el arte de Popelka son los objetos los auténticos protagonistas. El

contexto, los sonidos, el espacio, todo lo inanimado que nos rodea son los verdaderos narradores de sus historias, seguramente por lo que de dimensión humana tienen.



Las sesiones cinematográficas de este año no terminaron aquí. El **26 de marzo**, **Manuel Cuervo**, conocido crítico de cine, sobre todo por su trabajo con el diario *La Nueva España*, nos presentó **TIEMPO Y NARRACIÓN EN "EL ESPÍRITU DE LA COLMENA" DE VÍCTOR ERICE**. Deseada era ya una sesión con Cuervo, y para esta primera ocasión en el SEYS escogió una ponencia acerca de una de las obras clave de nuestro



cine que, como era de esperar, resultó ser un análisis fílmico detallado y muy filosófico, por otra lado. Mientras que también siguiendo con la historia del cine, ahora en los albores del mejor cine norteamericano clásico, el 30 de

abril, **Luis Feás Costilla**, coordinador del SEYS y crítico de arte, en **ARTE Y COMPROMISO MORAL EN EL CINE DE DAVID W. GRIFFITH**, siempre en una proyección cinematográfica, nos condujo de nuevo, más directamente, a las perspectivas filosóficas que siempre han de caracterizar al SEYS.



Pero la aportación más teórico-estética de este año académico estuvo protagonizada por el Doctor en Filosofía **Cesáreo Villoria**, miembro y participante habitual de los seminarios del SEYS, que el 7 de mayo nos expuso **EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LAS ARTES**. En esta ocasión Villoria nos invitó a conocer lo que son las ideas básicas de lo que sin duda será su aportación personal a la Teoría del arte, a través de una inicial lectura crítica de la obra de Eugenio Trías **La lógica del límite**.

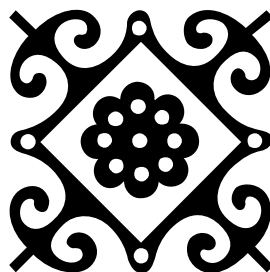
Es un elemento a tener en cuenta cómo en la historia de Occidente la evolución de las artes conlleva una evolución de una teoría del arte que le es casi coetánea desde sus orígenes y viceversa: arte y reflexión sobre éste son dos fenómenos simultáneos, lo que constituye en sí mismo un rasgo propio de nuestra cultura. Pero, lo que durante siglos constituyó una parte fundamental de la filosofía y de sus sistemas, por ejemplo, y que conllevó la elaboración de ambiciosas teorías estéticas y de amplios tratados que pre-

tendían clasificar las artes o responder a la eterna pregunta acerca de su naturaleza, parece, también desde hace tiempo, una labor olvidada, abandonada. Sólo unos pocos filósofos contemporáneos se han atrevido a lo que ya parece un trabajo imposible o, por lo menos, una alternativa conservadora que casi siempre peca o es acusada de metafísica. Cesáreo Villoria parece querer recuperar el estudio, si no la labor, de estas escasas teorías estéticas; como especialista en Adorno, ya nos había hecho partícipes en otras ocasiones de su filosofía acerca del arte, en esta ocasión quiso recoger a otro de los grandes tratadistas del siglo pasado, Heidegger.

En este sentido, el de la vuelta a una teoría del arte, es muy loable la obra de Trías, pero cuando él establece su esquema clasificatorio de las artes bajo los parámetros espacio-tiempo, éstos son entendidos "parametralmente", es decir: tal como se entiende desde el ideal barroco de la ciencia newtoniana, donde en la abstracción de los entes que se lleva a cabo a través suyo significa la máxima expresión del dominio del hombre sobre la naturaleza. Mientras que, para Villoria, el tiempo en el arte sólo es traducible en términos fenomenológico-existenciales, pues sólo como tal se nos aparece significativamente, sólo así es posible la comprensión a través del arte de la trascendentalidad de la vida. Análogamente existiría una experiencia existencial del espacio, tal como lo viera también Heidegger en su

análisis de la arquitectura: el mundo circundante, *Um-Welt*, la posibilidad misma de la existencia es la espacialidad, en él se dan las relaciones existenciales del *Dasein*. Es decir, un existencial del *Dasein* lo constituye la relación primaria del hombre con el espacio: lo circundante es la circunstancia, que siempre es circundante.

Como se ha dicho, la propuesta de Trías se basa en el tiempo y el espacio entendidos en términos absolutos. Pero, como ya señalaron Adorno y Horkheimer, el espacio y el tiempo entendidos desde la ciencia son la especie más sublimada del mimetismo que se daba en el mito, pues se basa en la repetición, es de-



cir, en la imitación de lo que ya existe. Sería por ello, además, en opinión de Cesáreo Villoria, que la clasificación resultante de E. Trías tenga un corte conservador y tradicionalista del que no puede escapar y que le hace tener dificultades a la hora de acceder a algunas nuevas expresiones del arte actual, pues vuelve al criterio clásico de la simetría, al canon humano, etc. cuando precisamente el arte del si-

glo XX, desde las vanguardias incluso, podría llamarse el arte del descentramiento. Encierra, por lo tanto, según el ponente, cierto sesgo elitista, con una actitud estética en torno a lo fronterizo y al acceso a lo inconmensurable que está escrito en clave platónica. En todo caso, Villoria recoge, como Trías y así lo reconoce, la idea de espacio-tiempo como coordenadas, también el concepto de frontera y la intuición de lo inefable, por su importante relación con el concepto de lo sublime, término que había sido el tema protagonista del seminario de Cesáreo Villoria el pasado curso.



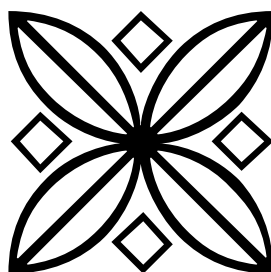
También, el 1 de abril **Alessandro Bertinetto**, Doctor en Filosofía (Universidad de Padua), en **ESTÉTICA Y GLOBALIZACIÓN**, recordó varias teorías estéticas y autoridades en la materia aunque de lo que se tratara en su exposición, más bien, fuese de una interpretación desde una perspectiva estética de la tan nombrada globalización. Por supuesto no quiero decir que la suya fuera una interpretación esteticista sino que analizó filosóficamente la dimensión del aparecer como fenómeno que conlleva el hecho de nuestro mundo globalizado. Recogiendo la idea heideggeriana de la época de la imagen del mundo y la reflexión sobre la imagen de Fichte, de quien es especialista, nos mostró una lec-

tura casi fenomenológica. No sólo vivimos en el "Mundo", que diría Ortega, sino que ahora, además del hecho y la ideología que conlleva la "aldea global", se trata también de un mundo hecho imagen.

Esto significa que la globalización, antes de ser interpretada como hecho o como ideología, tiene que ser comprendida como fenómeno. Según Bertinetto, la nuestra es la época de la globalización porque aparece como globalizada; aparece como globalizada a sí misma a través de los media que construyen la cultura global, mientras aparentan sólo representarla. La nuestra es la época de la globalización, porque puede aparecerse globalmente como globalizada. Lo que aparece como global es, por lo tanto, en primer lugar, el concepto mismo de globalización. Simétricamente es la universalización de la dimensión del aparecer, la que elimina la distinción entre realidad y apariencia, lo que hace de nuestra época la época de la globalización (como hecho y como ideología). En otras palabras: el aparecer de la globalización y la globalización del aparecer no se pueden separar. Nuestra época es la época de la globalización, porque se aparece como la época de la globalización; y se aparece como la época de la globalización porque al ser global es la misma dimensión del aparecer.

La época de la globalización, así interpretada, es la época de la realización de aquella estetización del mundo que Schiller y los románticos postularon como condición para la elevación ética

de la humanidad, tal como nos recordó el ponente. «Sin embargo la estetización se ha realizado en una dirección que parece muy lejana de aquella pensada utópicamente por Schiller y los autores del **Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus**: la estetización del mundo de la vida no ha conllevado una



elevación ética de la humanidad, pero sí ha transformado el arte en un simulacro entre los otros infinitos simulacros que habitan el espacio de la comunicación. ¿Si la realidad se estetiza, se convierte en imagen, donde queda el lugar del arte? ¿Cómo reconocer el arte en un mundo convertido en imagen?».

A pesar de que contestar estos últimos interrogantes era el objetivo final de la ponencia de Bertinetto, en el debate posterior a su intervención lo que se recogió fue la atmósfera en la que transcurrían aquellos días, la guerra de Iraq. Al fin y al cabo el tema de la globalización está detrás de muchos de los conflictos bélicos y culturales que nos son contemporáneos, él también nos lo recordaba: por un lado la globalización es la integración pluralista de

varias culturas, que induce a la uniformación y a la asimilación de la cultura dominante y económicamente más fuerte (la cultura capitalista, en particular americana, que defiende la supremacía de los intereses del individuo sobre los de la sociedad y que se esconde detrás de la ideología del mercado global), con la consecuencia de la afirmación de un *melting pot* a nivel global. Por el otro lado la globalización conlleva la posibilidad de una mayor difusión de las diferencias culturales, que en el mejor de los casos pueden dar lugar a diferentes estilos de vida y a "culturas globales" y en el peor a fundamentalismos, problemas de integraciones, tribalismos, y esto porque, además, aumentan las diferencias tecnológicas y económicas entre ricos y pobres.



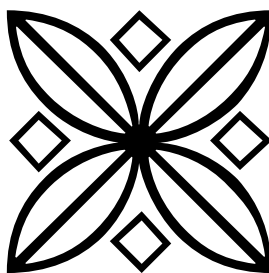
En la última ponencia de este curso volvimos a disfrutar, también de la visita de Thomas Heyd (Canadá), profesor de Estética y comprometido ecologista que el 14 de mayo nos presentó "**SABER TRADICIONAL, ÉTICA DE LA TIERRA Y SUSTENTABILIDAD**". Con esta ponencia recordamos las diferencias existentes entre la cultura dominante occidental y las "culturas otras" que diría Bertinetto, pero esta vez más desde el punto de vista del desarrollo sostenible que desde la estética. Partiendo del concepto de A. Leopold, *the land ethic*, Heyd nos propuso lo que él ▶

considera una posible solución a las limitaciones del egocentrismo ilustrado que domina tácitamente todas las relaciones que establecemos con el medioambiente, antes de que el proceso globalizador del saber occidental se haya completado.

La definición de una ética de la tierra sería la de «aquella forma de vida adecuada al valor que, en nuestros momentos lúcidos, pretendemos reconocer en la tierra». Según nuestro invitado los principales obstáculos a tal actitud ética serían tres: nuestro creciente aislamiento de los procesos naturales; nuestra percepción de tener una relación adversa con la tierra; y nuestra creencia en la “falacia” del determinismo económico. El desafío a nuestra situación actual estaría en la elaboración de una ética integral (holista) sin olvidarnos de las éticas tradicionales (individuales), conjugándolas y no continuando con el debate clásico en el que han sido siempre alternativas contrapuestas. Porque sabemos que los seres humanos podemos ser responsables con el entorno, pero sólo con el nuestro, precisamente, mientras que nos es más difícil sentir una obligación moral percibida globalmente.

Para esta empresa Heyd recoge dos conceptos que él nos presenta como hechos: el de la topofilia, en tanto que todos los pueblos tienen una simpatía por los lugares (*topoi*) que conocen bien; y el concepto, del no poco polémico Wilson, de biofilia, en tanto tendencia innata de identificarnos con la vida y con los procesos de la vida.

Así, partiendo de estos supuestos Heyd toma la tradición ética kantiana y nos presenta este imperativo (en el cual también se recoge la inevitable dimensión estética, de la cual como especialista quizá no pueda escapar): «Una acción es correcta si tiende a preservar la integridad, estabilidad y belleza de la comunidad biótica. Mientras que será incorrecta si tiende en sentido inverso». El problema estaría ahora en ¿cómo activar ese potencial pro la valo-



ración positiva de los lugares naturales y la vida? Según el ponente se trata, en realidad, de un problema que concierne al saber que conduce a la ética de la tierra.

En este caso, al relacionar ética con el conocimiento, ya no hablaríamos de principios normativos, según Heyd, se trataría de encontrar formas de saber apropiadas, y esto es una cuestión empírica. Esta labor nos lleva a darnos cuenta de que muchas de las alternativas teóricas ecologistas parecen recaer en la falacia naturalista. Él nos invita a interpretar más ampliamente esta crítica humeana y nos recuerda que ya desde Kuhn se

había hecho patente que la ciencia natural no estaba libre de valores. Por ello la labor no estaría en aceptar enunciados normativos derivados de enunciados fácticos, sino en trabajar sobre los enunciados normativos que inevitablemente se presuponen en los fácticos. Es decir: tratar de encontrar qué formas hay de conocer la naturaleza y, de entre ellas, averiguar cuál es posible para una ética de la tierra. La labor inmediatamente anterior a la propuesta de una ética es una teoría del conocimiento. He ahí la interesante aportación del profesor canadiense al aparente cajón de sastre de las teorías éticas medioambientales que buscan alternativas en las morales indígenas o en los saberes tradicionales.

Heyd propone las formas en las cuales los saberes locales y/o tradicionales conocen la naturaleza, la forma de relacionarse con la naturaleza que hay detrás de sus cosmovisiones; no se pide, por lo tanto, ni siquiera compartir tales cosmovisiones. Porque según muchos estudios sobre el conocimiento en comunidades indígenas o tradicionales, algunos de ellos realizados por él mismo, las formas de conocimiento de estos pueblos parecen ser más armónicas con la naturaleza, e incluso, frente a lo que comúnmente se pueda pensar (de hecho fue uno de los motivos de debate posterior a la exposición) mucho más globales y menos inmediatas que las que inspiran la ciencia y tecnologías aceptadas convencionalmente. No se trata, por tanto, de volver a la barbarie o al

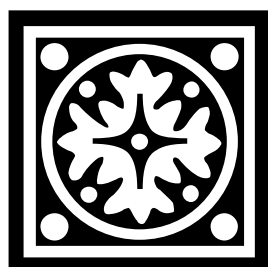
comportamiento y formas de vida prístinas sino, más que evaluar sus diferentes morales y éticas, el propósito ha de ser la búsqueda de su forma misma del conocer.



Antes de terminar esta recensión sobre las sesiones del SEYS en el 2003, no podemos dejar de recordar la aportación de Xurde Sierra, **ANÁLISIS PRAGMÁTICO DE TEXTOS LITERARIOS**, del 9 de abril. Durante este año han sido pocas las ponencias relacionadas con la literatura, lo que no quiere decir que el espíritu del Seminario de Estética y Semiótica olvide dicho compromiso, no en vano X. Sierra es un miembro de participación habitual en nuestras sesiones. Esta última vez, este profesor de literatura en educación secundaria nos recordó sus anteriores ponencias pues ésta significaba la evolución natural, no sólo de aquellas otras, sino de sus investigaciones y compromiso intelectual propio. Por ello, se centró más concretamente en el análisis del acto mismo de leer los textos literarios, y nos explicó en qué sentidos la pragmática, que parte de Searle principalmente, nos puede ayudar.

La pragmática sería el camino que supera las polémicas entre los inmanentistas y semanticistas rusos, y los sociólogos, ambos protagonistas de importantes debates en los setenta. La pragmática ten-

dría en cuenta tanto el entorno cognitivo del receptor del texto literario (influencia de la psicología constructivista), en su relación tanto con la reglas de competencia lingüística (conocimiento aprendido del código) como las reglas que han sido interiorizadas culturalmente para leer literariamente los textos, así como la aprehensión de lo literario



dría en cuenta tanto el entorno cognitivo del receptor del texto literario (influencia de la psicología constructivista), en su relación tanto con la reglas de competencia lingüística (conocimiento aprendido del código) como las reglas que han sido interiorizadas culturalmente para leer literariamente los textos, así como la aprehensión de lo literario mismo de la forma artística (que como decía Eco, también se aprende), etc. Como reconoce Sierra, el vérselas con un texto es un conflicto perceptivo con efectos de muy diversa índole, obviamente cuantitativamente y cualitativamente epistémicos. Pero, también, la selección de un contexto (inevitable, en tanto que contexto del receptor), limita ya la potencialidad semiótica del texto, y, aún así, este potencial restante consigue efectos pragmáticos que modifican, ellos mismos y cada uno en su medida, el contexto de origen de la obra. La pregunta para debate, ante este hecho, fue ¿Estos cambios deben ser producidos por textos muy complejos y/o de nivel?



El otro compromiso con la literatura, en este caso filosófica, fue la esperada presentación de la traducción y edición crítica de **Nietzsche contra Wagner** al asturiano por parte de Xandru Fernández: **NIETZSCHE, N'ASTURIANO**, el 12 de marzo. En esta sesión contamos con la presencia del editor del libro y también escritor Antón García, que nos habló de la ya larga trayectoria como autor de Xandru y de su prolifera obra tanto en asturiano como en castellano, así como con la del director de SEYS Lluís X. Álvarez. El año anterior X. Fernández nos había introducido en el mundo que rodeaba la elaboración de aquella polémica obra del filósofo alemán centrándose en sus disputas con Wagner y en la evolución del pensamiento de Nietzsche. En esta ocasión lo hizo sobre el contexto de recepción al que se tuvo que enfrentar la obra. En el CH3 podemos encontrar un artículo del propio Xandru Fernández donde nos describe todos estos puntos tan relevantes para entender, no sólo este libro en concreto, sino una importante parte de la obra de Nietzsche en general.

Para terminar, sólo añadir que espero que este resumen haya transmitido y dejado patente que toda esta aparente variedad de los temas tratados siguen un mismo espíritu, aquel del que además participa la revista CH. Por lo que no me queda más que invitaros a hojear la revista y por supuesto a asistir cualquier miércoles a una de las sesiones. ■