

EL CÍRCULO ESTÉTICO-HERMENÉUTICO EN EL CONTEXTO DE LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE. DEFINICIÓN Y APLICACIÓN EN LAS ARTES *IN ITINERE*

Herminia Pagola Martínez
Universidad de La Rioja
herminiapagola@gmail.com

RESUMEN: En el presente artículo tratamos de argumentar y describir la conexión circular que apreciamos entre el *hecho artístico-simbólico* y el *hecho hermenéutico-interpretativo*, conexión que se nos muestra evidente situándonos en el ámbito que Eugenio Trías ha denominado *límite* dentro de su propuesta filosófica. Tratamos, asimismo, de analizar el grado de adecuación del comportamiento de las artes *in itinere* a la dinámica de este *círculo estético-hermenéutico*. En ellas, especialmente, se pone de relieve, que el intervalo espacio-temporal de dicho *círculo* puede tender a un valor mínimo hasta el punto de que en un mismo *instante* se pueda dar de manera simultánea el hecho *hermenéutico-interpretativo* y el hecho *creativo* o *artístico-simbólico*.

Palabras clave: Estética, hermenéutica, límite, E. Trías, artes escénicas, H.-G. Gadamer.

THE HERMENEUTICAL AESTHETIC CIRCLE IN THE CONTEXT OF THE PHILOSOPHY OF THE LIMIT. DEFINITION AND APPLICATION IN THE *IN ITINERE* ARTS

ABSTRACT: In this article we try to argue and describe the circular connection that takes place between the *artistic-symbolic fact* and the *hermeneutic-interpretative* one. This is evident to us by placing ourselves in the ambit called by Eugenio Trías the *limit*, within his philosophical proposal. We also try to analyze the degree of adequacy of the behavior of the arts *in itinere* to the dynamics of this *aesthetic-hermeneutical circle*. In them it is highlighted, especially, that the

space-time interval of this *circle* can tend to a minimum value to the point in which the *hermeneutic-interpretative fact* and the *creative or artistic-symbolic fact* can occur simultaneously.

Keywords: Esthetic, hermeneutic, limit, E. Trías, performing arts, H.-G. Gadamer.

Recibido: 31 de marzo de 2020

Aceptado: 3 de mayo de 2020

1. Introducción

En este artículo vamos a tratar de poner de manifiesto y argumentar la estrecha conexión, con marcado carácter circular, que apreciamos entre el *hecho artístico-simbólico* y el *hecho hermenéutico-interpretativo*, así como de analizar las peculiaridades que la posible aplicación de dicho círculo conlleva en el caso de las artes *in itinere*¹. Esta conexión circular se nos muestra evidente situándonos en el ámbito que Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013) ha denominado el *límite* dentro de su propuesta filosófica. Junto con esta propuesta triasiana –su *filosofía del límite*– creemos necesario remarcar que nos situamos y partimos de otras premisas como son la *tradición hermenéutica contemporánea* –en la que se ha venido considerando la *comprensión* como un existencial en el ser humano y se ha destacado el carácter inacabado, histórico, en permanente construcción de la misma– y la consideración del *arte* eminentemente como *comunicación* –sin detrimento de otros aspectos constitutivos del mismo².

Por último, queremos aclarar que vamos a referirnos siempre, en este artículo, a la situación *óptima* que se proyecta desde el *límite* entre el *creador* de una obra de arte *auténtica* y un posible *receptor* de la misma que está dispuesto a comprenderla. Es decir, analizamos la situación que se daría *en el límite* (Trías) entre el creador de la obra, el receptor y la propia obra artística. No abordamos en este estudio los pasos intermedios que contemplarían cómo el creador ha creado la obra y cómo el receptor ha llegado a querer, desear, tener la voluntad de comprenderla. Empleando términos gadamerianos, en nuestro análisis nos encontramos ante una obra de arte y un jugador-receptor que hace la experiencia de esa obra, demorándose en ella, entrando en su juego propio e implicán-

1. Distinguimos, al respecto, dos tipos de obras de arte, por un lado, aquellas con una *conformación estable* y por otro, aquellas obras de arte *in itinere* cuya conformación no es estable, varía en el tiempo (como es el caso de las artes escénicas). Esta *clasificación provisional* de las artes ha sido tratada y desarrollada en: Pagola Martínez, H., “La danza. ¿Comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento?”. *Brocar* 40 (2016), pp. 275-278.

2. Este aspecto ha sido desarrollado en: Pagola Martínez, H., “La danza. ¿Comprensión y comunicación...”, pp. 272-275.

dose activamente en él (construyendo un significado)³. Para Trías, esta situación *óptima* se daría toda vez que se ha producido el acceso al *límite* y éste se lleva a cabo a través de la mediación de un acto ético, como veremos. Por lo tanto, en esta situación *óptima* que aquí proponemos se presupone ese *alzado ético* que otorga el acceso al *límite*.

2. Eugenio Trías: la filosofía del límite

Eugenio Trías va elaborando a lo largo de su vida y a través de su producción filosófica una *singular* propuesta a la que él mismo denomina *filosofía del límite*. Esta terminología es acuñada por el propio filósofo en el año 2000, al principio de su obra *Ética y condición humana*:

Al cabo de treinta años puedo dar nombre a esa razón ilustrada y crítica que se fortalece en virtud de ese diálogo con sus propias sombras. A la propuesta filosófica a la que desde hace años voy dando cuerpo la llamo *filosofía del límite*⁴.

No obstante, Trías ya venía forjando la terminología adecuada a la idea filosófica que iba madurando desde aproximadamente el año 1985, a raíz, fundamentalmente, de su obra *Los límites del mundo*:

De todos mis libros éste tiene, para mí, una especial significación, ya que fue en él donde pude exponer una *idea* filosófica que, desde entonces, he ido desarrollando y matizando. Es la idea de *ser del límite*, que conlleva una concepción de la condición humana como condición *fronteriza*. Tanto esta idea como su posible expansión y la elaboración de un vocabulario adecuado a la misma brotó casi por entero en el curso mismo de redacción de este libro⁵.

La gran propuesta que anuncia como *verdad* esta filosofía es que “el ser se da a experiencia como *ser del límite que se recrea*. Y que se da así como posibilidad y potencia, como *poder ser* efectivo (encarnado en la elección libre del sujeto fronterizo)”⁶. El “sujeto fronterizo”, “ser humano fronterizo”, “ser

3. Sobre la consideración de la obra de arte como un *juego* por parte de Hans-Georg Gadamer véase, por ejemplo, Gadamer, H.-G., *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca 1984, p. 143 y Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*. Barcelona 1991, pp. 69-74 y pp. 110-111.

4. Trías, E., “Ética y condición humana”, *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona 2009, p. 837. Este volumen es una recopilación, el escrito original pertenece a su obra *Ética y condición humana* de 2000.

5. Trías, E., *Los límites del mundo*. Barcelona 2000, p. 13.

6. Trías, E., *El hilo de la verdad*. Barcelona 2004, pp. 149-150.

fronterizo” o, simplemente, el “fronterizo” son expresiones que Trías utiliza, indistintamente, a lo largo de su obra para denominar a aquel ser humano que es capaz de habitar la frontera, es decir, a aquel ser humano que es capaz de habitar el *límite*. En su propuesta, tal y como explica el propio autor en *El hilo de la verdad*, la esencia del “ser del límite” se va argumentando a través de una espiral reflexiva que contiene una “proposición ontológica” en la que destaca el análisis del *ser*, una “proposición topológica” que pone en primer plano de su análisis el *límite* y una propuesta “estrictamente filosófica” en la que se compone la síntesis, relativa a la verdad filosófica del “ser del límite que se recrea”.

Entender bien su propuesta filosófica implica entender qué es exactamente el *límite* (o *limes*), el concepto por antonomasia que ocupa la reflexión en la obra madura de Trías. Sin detenernos aquí a detallar todas las referencias a esta noción de *límite* que Trías realiza a lo largo de su obra, extraemos las principales implicaciones que creemos que conlleva dicho concepto. De esta manera, queremos poner de relieve que la principal y original aportación triasiana consiste en dotar al *límite* de un estatuto ontológico, es decir, en pensar el *ser* como límite y frontera: “Aquí se afirma que el *ser*, eso que desde Parménides a Aristóteles, o de Platón a Hegel y a Heidegger, se llama *ser*, es ese *limes*”⁷, afirma el filósofo.

Y, asimismo, consideramos importante resaltar dos aspectos de esta noción. En primer lugar, que el *límite* es un *ámbito intermedio*⁸ que separa el mundo del sentido del mundo del sin-sentido, que los divide, pero que a la vez está en contacto con los dos, es cópula y disyunción, conjuntivo y disyuntivo, une y a la vez separa. Y en segundo lugar –y este aspecto es crucial para nosotros– que ese *límite*, tal y como afirma Trías explícitamente a lo largo de su obra, es *habitable*. Es decir, el *límite* supone en Trías más que una línea divisoria una franja, un espacio, un cerco (espacial), una *frontera* que es susceptible de ser habitada, vivida, experimentada por el ser humano. Así lo planteaba ya Trías en 1991 en *Lógica del límite*: “El *limes*, en consecuencia, es un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y de la significación”⁹.

3. Ética y estética en la *Filosofía del límite*

La estética y la ética en la *filosofía del límite* van de la mano. Desde el momento en el que, en esta filosofía, el ser humano tiene *libertad* para alzarse al

7. Trías, E., “Estética del límite. Una sinfonía”, *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona 2009, p. 212. Este volumen es una recopilación, el escrito original pertenece a su obra *Lógica del límite* de 1991.

8. De acuerdo con la noción de *ámbito* que nos aporta Trías: “todo aquello que puede significar un marco de referencia estricto de alguna experiencia, independientemente de que en ello pueda o no alojarse algún orden de sucesos o aconteceres”. En: Trías, E., *Los límites del mundo*, p. 236.

9. Trías, E., “Estética del límite. Una sinfonía”, *Creaciones filosóficas I...*, p. 215.

límite y habitarlo, el alzado del ser humano al *límite* es un acto ético. La *ética límite* o *fronteriza* se recoge fundamentalmente en la máxima que se desprende de la siguiente expresión triasiana en *Ética y condición humana*: obra de tal manera que tu máxima de acción se ajuste a tu condición de “habitante de la frontera del mundo; como límite de lo físico; como umbral de lo metafísico”¹⁰. De esta manera, para Trías, en esta *coyuntura ética* que se nos presenta en el día a día a los seres humanos comparece el *límite* como un “cruce de caminos”, como una “encrucijada” o un “entrecruzamiento existencial”¹¹. Uno de los puntos de unión, de sutura, entre ética y estética en esta filosofía triasiana radica en que esa *encrucijada existencial* es la que toda obra de arte debe sacar a la luz, debe exponer. Para Trías, por lo tanto, la obra de arte constituye un símbolo moral, símbolo de lo ético que metonímicamente, nunca de forma directa, alude a lo que trasciende el *límite*.

Desde la perspectiva triasiana, la *autenticidad* en las obras de arte y en la exposición simbólica pasa indefectiblemente porque el ser humano, autor de las mismas, sea aquel definido por Trías como *fronterizo*¹². Este punto garantizaría que la obra de arte es metáfora de un obrar ético y que, por lo tanto, se mantiene esa tensión –para Trías, *lucha* entre la *potencia conjuntiva* y la *disyuntiva*– con aquello que trasciende el *límite*, tanto en la existencia del *fronterizo*, como en la exposición simbólica de la misma. En este sentido, hablando de la filosofía de Trías, afirma Fernando Pérez-Borbujo: “la inefabilidad de la ética, por tanto, es absolutamente idéntica a la inefabilidad que nace de la ética, a la acción creadora o artística. Sólo el sujeto ético, y en cuanto tal, es un agente artístico”¹³.

El propio Trías lo expresa así en 1991:

El arte, en última instancia, intenta siempre decir, de forma sensible y simbólica, lo que el mundo es en su proyección desde el límite. Implica, por tanto, ese alzado a la frontera del mundo sin la cual no hay *logos* genuino ni hay *poiesis*. Sólo en virtud de ese alzado puede producirse arte¹⁴.

4. El ser humano y la obra de arte

En el contexto ético explicado en el que asistimos a un *verdadero* encuentro en el *límite* (Trías) entre una obra de arte y un ser humano, consideramos que

10. Trías, E., “Ética y condición humana”, *Creaciones filosóficas I...*, pp. 878-879.

11. Trías, E., *La razón fronteriza*. Barcelona 1999, pp. 77 y ss.

12. Trías habla sobre este “ser humano fronterizo” o “el fronterizo” –como aquel ser humano susceptible de habitar el *límite*– por ejemplo, en sus libros *Els habitants de la frontera. Sobre mètode, modernitat i crisi* (1985), *Los límites del mundo* (1985) y *La razón fronteriza* (1999).

13. Pérez-Borbujo, F., *La otra orilla de la belleza*. Barcelona 2005, p. 300.

14. Trías, E., “Estética del límite. Una sinfonía”, *Creaciones filosóficas I...*, p. 310

ambos intervinientes en dicho encuentro participan de la misma dinámica, es decir, toda *obra de arte* –auténtica, verdadera, singular– se comporta de la misma manera que el *ser humano* alzado al *límite* inmerso en una labor comprensiva. Consideramos que así lo deja ver Trías a lo largo de su producción filosófica, condensando esta idea en su noción de *ser singular sensible en devenir*¹⁵.

Como antecedente encontramos en Merleau-Ponty, por ejemplo, la comparativa entre la obra de arte y su noción de *cuerpo fenoménico*. En concreto, este filósofo defiende que no es con el objeto físico con lo que hemos de comparar un cuerpo (interpretamos que se refiere a lo que entiende por *cuerpo vivido*, *cuerpo fenoménico* o *cuerpo sujeto*) “sino, más bien, con la obra de arte”¹⁶. Como sabemos, Merleau-Ponty considera el *cuerpo vivido* algo más que la mera asociación de sus sensaciones puntuales:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes¹⁷.

Como decimos, la noción triasiana de *ser singular sensible en devenir* asume en sí y contempla tanto al ser humano como a la obra de arte. En su análisis saltan al primer plano de nuestra reflexión dos aspectos: por un lado, el *carácter temporal, histórico* de ambas instancias (el ser humano y la obra artística) y por otro, la participación de ambas de un *carácter hermenéutico*. Estas afirmaciones encuentran arraigo, antecedentes, en las corrientes, teorías o posturas que pasamos a analizar.

4.1. *Carácter temporal, histórico*

Este aspecto es evidente en el ser humano. Queremos destacar la aportación de Martin Heidegger (1889-1976) al estudiar y considerar la comprensión humana como un existencial y como algo en permanente construcción, como algo histórico, temporal, situado, nunca acabado¹⁸.

15. Sobre esta importante noción de Trías que se encuentra en la base de su *principio de variación o recreación*, véase, por ejemplo, Trías, E., *Filosofía del futuro*. Barcelona 1983, pp. 49-51. En concreto, para este filósofo es un *estilo propio* aquello que hace tanto a la *obra de arte* como al *ser humano* ser lo que son, mantenerse en su mismidad a través de la variación en el tiempo.

16. Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona 1993, p. 167.

17. Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, p. 168.

18. Véase, por ejemplo, Heidegger, M., *Ser y tiempo*. Madrid 2003, pp. 158; 166 y ss. (Traducción de Jorge E. Rivera).

En lo referente a la obra de arte ha sido sobre todo Hans-Georg Gadamer (1900-2002) quien ha insistido en el “tiempo propio de la obra de arte” o en la temporalidad e historicidad de la misma: “Así pues, toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo. (...) La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse”¹⁹, señala este filósofo. En este sentido, estamos de acuerdo con M^a Antonia González Valerio cuando, interpretando la obra de Gadamer, afirma en *El arte develado*: “Si el jugador-receptor es finito (histórico) como Gadamer defiende, si su estructura temporal implica antes que nada historicidad, lo que reconoce de sí mismo en la obra es la historia de la humanidad (...) a la que indefectiblemente pertenece”²⁰.

4.2. Dimensión hermenéutica

Para Wilhelm Dilthey (1833-1911) la *comprensión histórica en el ser humano* tiene una *dimensión hermenéutica* que responde a la dinámica del *círculo hermenéutico*: la comprensión de una parte del curso histórico alcanza su perfección solamente mediante la referencia de la parte al todo, y “la mirada histórico-universal sobre el todo presupone la comprensión de las partes que se hallan unidas en él”²¹. Según nos recuerda José M^a Aguirre Oraá, este carácter circular de la comprensión fue formulado explícitamente por la hermenéutica romántica, si bien, ya había sido puesto en evidencia por los teólogos reformadores. No obstante, el origen de esta perspectiva se remonta a la retórica griega y antigua en las que se presta atención –dentro de todo proceso comprensivo– a la relación circular entre el todo y sus partes: “la significación anticipada por un todo se comprende a través de sus partes, pero es a la luz del todo como las partes muestran su función clarificadora”²².

Si con Dilthey la hermenéutica adquiere un desarrollo y una amplitud considerables, ha sido con Gadamer –quien partía del terreno ya trabajado por Schleiermacher, Droysen, Dilthey y Heidegger principalmente– cuando la hermenéutica ha adquirido, en el siglo XX, el rango de un pensamiento filosófico original y se ha constituido como una auténtica alternativa filosófica. Es significativa la definición de hermenéutica que el propio Gadamer hace durante una conversación mantenida en 1977 con C. Grossner, en la que afirma que sus trabajos han intentado demostrar que el modelo de interpretación de los textos es, de hecho, el modelo de nuestra experiencia del mundo en general y que, en

19. Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, pp. 110-111.

20. González, M. A., *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México 2005, p. 93.

21. Dilthey, W., *El mundo histórico*. México 1978, p. 176.

22. Aguirre, J. M^a., *¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea*. Madrid 2015, p. 248.

ese sentido, la hermenéutica tiene una función filosófica auténtica, universal²³. Si, como dice Gadamer, nuestra experiencia del mundo, en general, tiene un carácter hermenéutico que se corresponde con el modelo de la interpretación de textos, eso significa que el ser humano va creándose a sí mismo en el proceso histórico (nunca acabado) de auto-interpretación, es decir, va asumiéndose a sí mismo a través de las propias interpretaciones de experiencias vividas y, a la vez, orientándose hacia un futuro. Por lo tanto, el ser humano –al igual que la obra de arte, como vamos a ver– siendo siempre el mismo, es siempre diferente, se encuentra permanentemente inmerso en la posibilidad de ser *otro*. Creemos que esta idea se corresponde bien con la aportación triasiana del *ser singular sensible en devenir*.

En cuanto a la *identidad hermenéutica de la obra de arte*, Gadamer considera que toda *obra* posee el *modo de ser* del *juego* y la entiende como el conjunto de actores y espectadores o como la unión de juego y jugadores, un juego que la obra re-presenta y unos jugadores-receptores que entran en el juego aceptando el desafío que la obra les presenta. Obra de arte, por tanto, como ímpetu de unión entre aquello que la obra quiere decirnos a través de una conformación material, sensible (más o menos estable²⁴) y las distintas lecturas o interpretaciones que de ella podemos hacer los seres humanos en función de motivos diversos (recepción histórica de la obra, contexto personal del intérprete, etc.). Esto es lo que entendemos aquí como *identidad hermenéutica* de la obra de arte. Para Gadamer dicha *identidad* tiene un fundamento mucho más profundo y menos estático que el creer que la unidad de una obra artística significa “su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza”²⁵. A cada uno de nosotros, en tanto seres que comprendemos, nos corresponde llegar a identificar esta *identidad* única en cada obra de arte. Es más, para Gadamer

es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. (...) ¿Por medio de qué posee una “obra” su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo “que entender” (...). Es éste un desafío que sale de la “obra” y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta

23. Véase, Grossner, C., *Il filosofi tedeschi contemporanei tra neomarxismo, ermeneutica e razionalismo critico*. Roma 1980, p. 267. Cit. en: Abbagnano, N. y Fornero, G., *Historia de la filosofía IV*. Barcelona 1996, p. 514.

24. Ya hemos mencionado, al respecto, nuestra aproximación a una *clasificación artística* provisional donde distinguimos aquellas artes con una *conformación estable* de aquellas otras obras de arte *in itinere* cuya conformación no es estable, varía en el tiempo (como es el caso de las artes escénicas, en general).

25. Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, p. 71.

tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego²⁶.

González Valerio ha señalado al respecto que “La obra de arte nunca es la misma. A este carácter de la obra permanente-cambiante es a lo que Gadamer llama en *La actualidad de lo bello* la identidad hermenéutica”²⁷.

Como apreciamos en las siguientes palabras de Trías, la aportación de Gadamer se muestra totalmente acorde con la noción triasiana del *ser singular sensible en devenir* que afinsa en el *límite*:

podría decirse que la universalidad de la obra artística estriba en el hecho de que, siendo siempre una presencia o patencia radicalmente singular, un cuadro, una estatua, una novela, una pieza musical, una tragedia, una catedral (...), siendo siempre un ser singular con un inconfundible *estilo propio* (...), suscita potencialmente una multiplicidad abierta y no clausurable de juicios, todos ellos particulares, mediante los cuales puede hipotéticamente aprehenderse la “esencia” singular en cuestión, lo esencial de la obra artística. De ahí que toda obra artística se doble de una tradición crítica o exegética que la “completa”, en la cual se desvela esa universalidad que, *de facto*, se muestra ya en cada audición, lectura o recreación de dicha obra. Ese momento “crítico” es, pues, esencial en la obra, constituye su necesario acompañamiento, algo que le es inherente y que brota de ella de forma espontánea, si bien a veces con retardo. A través de ese momento crítico suscita el proceso de recreación de la obra²⁸.

Esa “esencia” singular en cuestión, lo esencial de la obra artística” de la que habla aquí Trías, coincide con la descripción de la *identidad hermenéutica* que hace única la obra de la que hablaba Gadamer más atrás. Creemos que desde la perspectiva triasiana es precisamente la noción de *límite* por él propuesta, el ámbito topológico, el *espacio de juego*, en el que se produce ese encuentro entre lo que sale de la obra de arte a nuestra llamada (Gadamer), lo que nos quiere decir esa obra –ese *algo* que nos solicita– y el jugador que acepta activamente el reto que le propone dicha obra. Trías, por su parte, llama *espacio-lógico* o *espacio-luz* a ese espacio de significación y de sentido que se abre en el *límite*, en el que obra y receptor se unen configurando un significado.

Consideramos que estas dos nociones analizadas –tanto la *identidad hermenéutica* gadameriana como el *singular sensible en devenir* triasiano– quedan en gran medida legitimadas al pensar en el autor de una obra de arte, una vez

26. Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, pp. 71-73.

27. González, M. A., *El arte develado...*, pp. 81-82.

28. Trías, E., *Filosofía del futuro*, p. 140.

que ha creado su obra, como un “jugador” más del juego que ella re-presenta. Incluso para el autor, *su* creación, *su* obra nunca es la misma, siempre puede matizarse el significado que surgió primero, siempre se puede interpretar y entender de otra manera: esta es la *identidad permanente-cambiante* de una obra de arte (permanente en la forma –en mayor o menor grado, como hemos matizado– y cambiante en el significado). Esta cuestión corresponde a una dinámica entre el artista creador y su obra, que no solo se desencadena *a posteriori* tras la creación artística sino que se encuentra implícita, de alguna manera, en el propio proceso previo de creación: de acuerdo con Trías, creemos que el proceso creador no deja de ser, en último término, una *re-creación*. Así lo expresa él:

De hecho, ese momento crítico está implícito en el proceso de creación de un creador, respecto a su propia obra ya creada, respecto a obras de creadores con los que guarda relación de *mimesis*. (...) De este modo puede decirse que en toda obra artística está incluido ese momento *crítico-recreador, mimético-interpretativo* en virtud del cual, a la vez que se concibe una obra plenamente singularizada, con su ley propia inmanente, se recrean o varían las obras que le preceden, sean del propio artista o de artistas de anteriores generaciones con quienes guarda relaciones artísticas de parentesco²⁹.

Tal y como afirma explícitamente este filósofo en *Filosofía del futuro*, el *singular sensible en devenir* que afinca en el *límite* y que responde a su postulado *principio de variación*, es su personal aportación al problema de los universales³⁰. También la idea de la *identidad hermenéutica* acoge la unión copulativa y disyuntiva –empleando términos triasianos– que se da entre la *singularidad* y la *universalidad* de la obra de arte. Para Trías es precisamente a través de la *interpretación* –y como vemos, también a través de la *recreación*– como alcanza la universalidad un *singular sensible en devenir*:

Toda obra artística se culmina y completa en la interpretación, (...). La interpretación es una puesta a punto, una mundanización y temporalización de una obra con vocación de futuro. Esa implantación puede efectuarse a través del “intérprete”, en el caso de una partitura musical, a través de la escenificación, en una obra teatral o en una ópera, a través de la lectura y de la recreación crítica en el caso de una novela o de un poema. La interpretación hace presente lo que ya fue, hace *acontecer* a la obra, le da un presente a su virtualidad de futuro, memoriza viva y

29. Trías, E., *Filosofía del futuro*, pp. 140-141.

30. “Al principio que rige la unión sintética inmediata y sensible del singular y lo universal propiciada por la recreación lo llamaré, de ahora en adelante, *principio de variación*, principio en el cual se resume mi respuesta al ‘problema de los universales’”. En: Trías, E., *Filosofía del futuro*, p. 51.

activamente el acto de la creación, es revalidación de ese acto y recreación. A través de ese proceso abierto de recreaciones e interpretaciones se produce la universalidad de un singular sensible en devenir, se alcanza la síntesis de relativa eternidad y radical devenir en la inmanencia temporal³¹.

En el concepto de *mimesis* coinciden también las perspectivas filosóficas de estos dos filósofos (H.-G. Gadamer y E. Trías). Para Trías, es precisamente a través de la *mimesis* como se lleva a cabo la recreación *en todos los dominios* del ser humano. Sobre ella, afirma:

Es la *mimesis* lo que asegura una continuidad en el relevo generacional. Es asimismo el nudo focal que discrimina, o permite discriminar, según cómo se produzca el anudamiento, entre mera imitación u obediencia a una autoridad constituida y consagrada y *repetición creadora* en donde la lección aprendida actúa como pauta de suscitación y sugerencia respecto a la expresión del propio estilo. Propongo, pues, traducir interpretativamente el término griego *mimesis*, *mimesis* en sentido *propio*, con el término *repetición creadora*. O mejor, *recreación*, término multívoco de gran expresividad en castellano³².

Para Trías, como decimos, el concepto de *mimesis* entendido de manera análoga a como lo entiende Gadamer (en el sentido de “hacer-ser-ahí” a algo) se encuentra en la raíz, en la base, del funcionamiento de su postulado *principio de variación* o de su noción de *recreación*. Ese extremo, junto con esa otra idea gadameriana de la necesidad de *demora* en la obra de arte por parte del receptor-jugador de la misma, quedan también reflejados en las siguientes palabras de Trías:

Y esta apertura de la *idea estética* expuesta sensiblemente, sugeridora simbólicamente de *posibilidades* de experimentación moral o cognoscitiva, es la razón que explica el desencadenamiento de interpretaciones y recreaciones en la recepción de la obra. El receptor *se recrea* en la obra y se goza de ella, y en ese goce halla, en síntesis, la latencia misma de lo que, por medio de la recreación (poiética) puede re-producir, re-hacer a través de *otra obra* que a la primera mimetiza, en el profundo sentido de *mimesis* ya expuesto. El receptor que se recrea en la obra usada y disfrutada se muestra, pues, activo en la recreación (que se inspira en ese anterior disfrute y recreo)³³.

31. Trías, E., *Filosofía del futuro*, pp. 142-143.

32. Trías, E., *Filosofía del futuro*, pp. 134-135.

33. Trías, E., *Filosofía del futuro*, p. 144.

5. El círculo estético-hermenéutico

El núcleo o esencia de este *círculo estético-hermenéutico* que a continuación vamos a tratar de analizar creemos que ha quedado ya introducido en las anteriores líneas, así como el hecho de que, tanto para Trías como para Gadamer, éste se encuentra latente en toda recepción de una obra de arte. No obstante, dicho núcleo es susceptible de desplegarse espacio-temporalmente dando lugar a la realidad que hemos denominado *círculo estético-hermenéutico*. Y dependiendo principalmente del intervalo temporal –intervalo que, en rigor, deberíamos denominar *espacio-temporal*³⁴– que consideremos en el análisis del mismo podemos establecer distintos niveles o planos de estudio: nivel o plano de análisis *singular* o *discreto* y nivel o plano de análisis *universal* o *extendido*³⁵. Lo que queremos señalar con estos términos es que analizando el *círculo estético-hermenéutico* a escala *extendida* (o *universal*) tomamos en consideración un amplio intervalo espacio-temporal y esto conlleva generalmente un mayor número de circunstancias así como el alcance distinto de sus consecuencias –se trata del plano de análisis por excelencia del hecho simbólico-religioso, como veremos, si bien este último no es exclusivo de dicho plano. Si el análisis se produce a escala *discreta* (o *singular*) se reduce el intervalo espacio-temporal a tener en cuenta y, por lo general, el radio de análisis se reduce desde la esfera pública (o público-privada) a la esfera privada. El alcance de este análisis se suele quedar, en sus consecuencias, en el ámbito simbólico-artístico, si bien, como en el anterior caso, este último ámbito no se transita exclusivamente mediante este plano de análisis. En realidad, como vemos, nuestro análisis del *círculo* llevado a cabo de esta manera –y por tratarse, en definitiva, del análisis del *hecho simbólico* en su totalidad– desembocaría en el tránsito de aquellos dos barrios de la ciudadela ideal del límite diseñada por Eugenio Trías en *Ciudad sobre ciudad*. Este hecho, nos recuerda en este punto la necesidad de tomar la precaución esencial, en dicho análisis, de que no se confundan los límites que separan cada uno de estos barrios: “Trías siempre ha mantenido la necesidad de no confundir ni transgredir los límites que separan cada uno de estos *quartiers* o barrios”³⁶, en nuestro caso, el barrio *simbólico-religioso* con el barrio *simbólico-artístico*.

34. No solamente es el tiempo el factor que determina el carácter de este intervalo de estudio, sino que también viene determinado por el factor espacial o extendido, en cuanto al número de individuos y circunstancias que intervienen en el mismo.

35. Hemos elegido en este punto los términos *singular* y *universal*, que en el contexto de este artículo puede dar lugar a alguna confusión al haber sido ya empleados anteriormente en el sentido de aquellos de cuya dialéctica eficaz dimana el *principio de variación* triasiano. Por tanto, a partir de ahora, nos decantaremos aquí por los términos *discreto* y *extendido* al referirnos a ambos planos de análisis para evitar posibles malentendidos.

36. Pérez-Borbujo, F., *La otra orilla de la belleza*, pp. 274-275.

Teniendo esto presente y centrándonos aquí en el *hecho simbólico-artístico* hemos denominado *círculo estético-hermenéutico* al círculo –o conexión con carácter circular– que se da *en torno al límite* –tal y como lo define Eugenio Trías– entre el *hecho hermenéutico-interpretativo* y el *hecho artístico-simbólico* tanto a escala discreta como a escala extendida. La dinámica que corresponde a este círculo es la que reflejamos a continuación en la siguiente figura (figura 1).

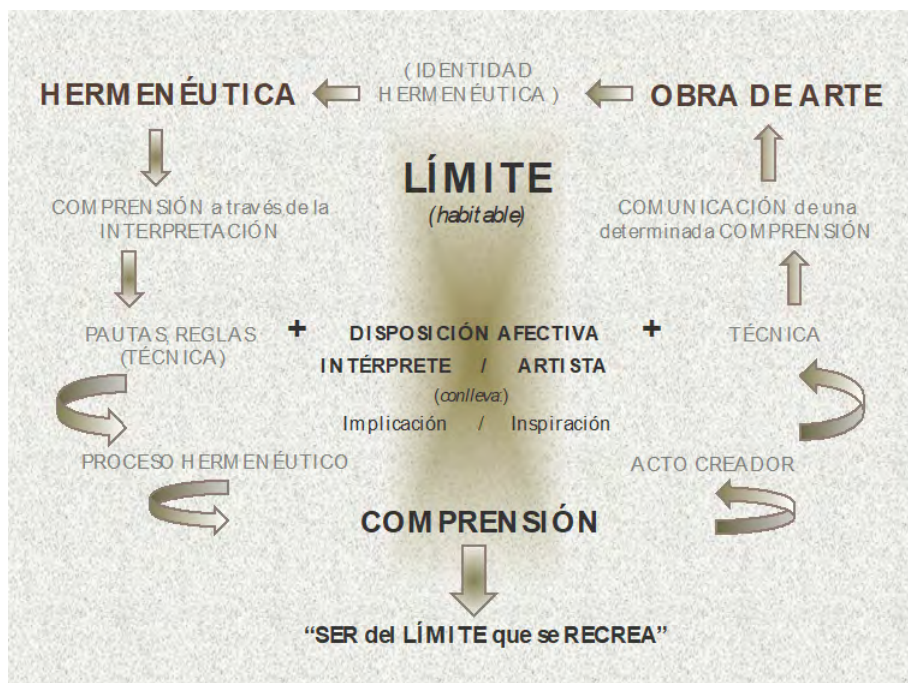


FIGURA 1. Fuente: elaboración propia.

Encontramos en la *comprensión* (en el sentido existencialista heideggeriano) a través de la interpretación, el fundamento del *hecho hermenéutico* a escala discreta; creemos que esto lleva implícito en origen el adoptar unas determinadas *pautas o reglas* para realizar una correcta interpretación *unido*, durante todo el proceso, a una concreta *disposición afectiva* del intérprete; consideramos que sólo de esta manera se desplegaría el verdadero proceso hermenéutico que condujera a una correcta³⁷ *comprensión*. Ahora bien,

37. Empleamos aquí el término “correcta” para referirnos a una comprensión que lejos de ser exclusivamente cognitiva es una comprensión que implica al ser humano globalmente, que solicita a todo su ser. Es a lo que en otros trabajos nos hemos referido como *cognición* o

esta *comprensión* así adquirida es comunicable; y es comunicable de muchas maneras, pudiendo ser consideradas todas ellas como expresiones artísticas – considerando el *arte* en un sentido amplio– o bien, afirmando que una de esas formas de comunicación es la expresión artística –considerando el *arte* en un sentido más estricto.

En cualquier caso, esa *comunicación* se originaría a través de un acto creador que implicaría el dominio de una determinada *técnica, unido*, de nuevo, durante todo el proceso, a cierta *disposición afectiva* del artista en aras de una *auténtica* creación artística. El carácter circular cerrado de esta conexión queda manifiesto desde el momento en el que esta obra de arte auténtica, así creada, es a todas luces interpretable hermenéuticamente.

Plano de análisis extendido

Creemos que Eugenio Trías en *La edad del espíritu* de 1994 ha mostrado la dinámica del *círculo estético-hermenéutico* que hemos descrito a una escala extendida, es decir, considerando un amplio intervalo espacio-temporal en su análisis y en un tono, mayormente, simbólico-religioso. El proceso deducido de su análisis de la historia de la humanidad, tal y como lo describe este filósofo al final de *La edad del espíritu*³⁸, de manera resumida, sería el siguiente: el símbolo es producto de una *revelación* a través de una *razón analógica* que opera en el *cercos fronterizo* (conjugando *cercos del aparecer* y *cercos hermético*)³⁹; la *reflexión* sobre las condiciones (que en rigor son espirituales) de esa *revelación* es lo que lleva a una correcta interpretación del símbolo y lo que atestigua los efectos del *espíritu*. Creemos que esta reflexión triasiana refleja –en este plano o nivel de análisis extendido, que en su caso concierne, como vemos, mayormente al ámbito simbólico-religioso– la esencia de este *círculo estético-hermenéutico* que estamos tratando de analizar. De su análisis destacamos que Trías menciona al *espíritu* como el agente que marca o ilumina la senda exegética que abre el sentido del *lógos* revelado y materializado en las distintas *escrituras sagradas*, en el marco, como decimos, de la historia de una comunidad.

comprensión encarnada. Véase, por ejemplo, Pagola Martínez, H., “La danza. ¿Comprensión y comunicación...”, p. 285 y pp. 289-290.

38. Véase, Trías, E., *La edad del espíritu*. Barcelona 1994, pp. 400-402.

39. Trías desarrolla toda una topología en torno al *límite*, en la que la realidad se encuentra conformada por tres cercos que abarcan todo lo existente: el *cercos del aparecer* (cercos de lo que aparece y se da, de la existencia tal y como la conocemos), el *cercos hermético* (cercos de aquello que se encuentra en el arcano, aquello que al ser humano no le es dado experimentar directamente) y el *cercos fronterizo* (el cercos propiamente limítrofe) que es, en realidad, intersección, cópula y disyunción, entre los dos cercos anteriores. Véase, por ejemplo, sus libros *Los límites del mundo* (1985) y *El hilo de la verdad* (2004).

Plano de análisis discreto

A una escala más discreta, es decir, en otro plano o nivel de análisis más concreto y temporalmente más reducido, creemos que tiene algo que ver el *espíritu* tal y como lo contempla Trías en las anteriores líneas y el elemento clave que interviene en los dos momentos (*hermenéutico* y *simbólico* o *artístico*) en la dinámica de nuestro *círculo* y al que hemos denominado *disposición afectiva*⁴⁰. Sin embargo, creemos necesario aquí prevenir del hecho de llegar a confundir ambos términos, en otras palabras, consideramos importante manifestar la necesidad de no identificarlos. ¿Qué relación encontramos entre ambos conceptos? Para Trías:

El fronterizo [recordemos, el ser humano alzado al límite] es espíritu en formación en la medida en que se halla “en camino” hacia ese signo de identidad de su naturaleza de ser libre que resplandece en el horizonte como habitante del futuro. De hecho ese espíritu plenamente realizado constituye la referencia del fronterizo: su doble ideal, su espejo no empañado, su verdadero *daímon*⁴¹.

Defendemos que en la *disposición afectiva* se encuentra ya el germen de ese despliegue –llamémosle– *espiritual* que menciona Trías. Sería aquella *disposición* que orienta al fronterizo en cualquier situación hacia ese “doble ideal de sí mismo”, que resplandece en el horizonte como “espíritu plenamente realizado” y que sitúa al fronterizo en la senda *hermenéutico-simbólica* o *simbólico-hermenéutica*. Vemos en este último texto cómo Trías mantiene estas dos instancias –la condición del fronterizo y el estatus del *espíritu*– independientes entre sí: el *espíritu* como “espíritu plenamente realizado” se mantiene como modelo en el horizonte y el fronterizo se dirige permanentemente hacia él, pero al fronterizo no le es dado nunca llegar a alcanzarlo y confundirse con él.

Creemos que esta acepción de *disposición afectiva* no es otra que la que refleja Trías magníficamente en su obra al hablar de la *experiencia* que hace el sujeto fronterizo al anticipar su propia muerte “a través de una despotenciación y vaciado de la expresa voluntad de ser *sujeto*”. Explica Trías:

Eso significa la des-subjetivación del sí-mismo que se descubre en el propio fronterizo. O el vaciado general de ese ego cuyo núcleo de mis-

40. Este término ha sido tomado de Heidegger, si bien, difiere en algún matiz del sentido original que le otorgó este filósofo. Sobre él, nos dice Heidegger: “Disposición afectiva y comprender caracterizan como existenciales la aperturidad originaria del estar-en-el-mundo. En el modo del temple anímico, el Dasein ‘ve’ posibilidades desde las cuales él es. En la apertura proyectante de estas posibilidades él ya está siempre anímicamente templado. El proyecto del poder-ser más propio está entregado al *factum* de la condición de arrojado en el Ahí”, en Heidegger, M., *Ser y tiempo*, p. 171.

41. Trías, E., *La razón fronteriza*, p. 143.

midad auto-reflexiva es convertido por la voluntad subjetivista en fundamento de la propia existencia. Tal es la “pequeña muerte” [rendición] que permite anticipar la muerte, atrayendo hacia sí la nada como experiencia de vacío propio. En esa experiencia puede nacer, o co-nacer, el germen de la conjunción *sympbólica* del sí-mismo del fronterizo con su *daímon*⁴².

Precisamente, esto último (experiencia de vacío propio y vaciado de la voluntad de ser sujeto, ese sentirnos originariamente “existentes en exilio y éxodo”⁴³) es para Trías lo que sucede al habitar el *límite*, es decir, aquello que avala en el ser humano la condición de *fronterizo* o *habitante de la frontera* y que va acompañado de un cierto sentimiento de vértigo⁴⁴. Por ello, hemos situado en nuestro esquema esta *disposición afectiva* especial y concreta en el *límite*. En efecto, creemos que es aquí, en este ámbito limítrofe, donde enraíza. Lo cual conlleva que esta *disposición afectiva* específica que se encuentra en la base tanto del acto creativo del artista como del acto comprensivo del hermeneuta, tiene un marcado carácter ético, se encuentra imbuida del carácter ético que exige todo alzado al *límite*⁴⁵. En definitiva, defendemos que es esta la *disposición afectiva* necesaria en cualquier artista, en aras de la *autenticidad* de la obra de arte.

6. Simultaneidad entre interpretación y creación artística en el *límite*

En el pensamiento triasiano evidenciamos una clara imbricación entre el hecho creativo y el hecho interpretativo⁴⁶, planteamiento que se refuerza con esa otra idea latente en varios momentos de la obra triasiana, de que no hay verdadera comprensión sin creación, es decir, de que la verdadera comprensión necesita de la *poiesis* o de la actividad creativa para realizarse y completarse: “todo acto de comprensión verdadera para Trías es creación poética”⁴⁷, nos dice al respecto Pérez-Borbujo.

Nosotros, como acabamos de ver, hemos dotado analíticamente de un carácter circular al proceso en el que intervienen estas dos figuras –la del her-

42. Trías, E., *La razón fronteriza*, p. 151.

43. Véase, por ejemplo, Trías, E., *La razón fronteriza*, pp. 42 y ss.; pp. 60-61.

44. Véase, por ejemplo, Trías, E., *Los límites del mundo*, pp. 64-65.

45. Sobre el carácter ético del acceso al *límite*, véase, por ejemplo, Trías, E., *Los límites del mundo*, pp. 68 y ss.; 235 y ss. y Trías, E., *La razón fronteriza*, p. 351.

46. Véase, por ejemplo, Trías, E., *Los límites del mundo*, p. 143. También se hace evidente esta idea en su obra *Filosofía del futuro*, donde defiende en numerosas ocasiones que toda creación es siempre recreación, *mimesis* en sentido propio (y toda recreación creemos que asume en sí una interpretación previa, por muy efímera en el tiempo que ésta sea).

47. Pérez-Borbujo, F., *La otra orilla de la belleza*, p. 302. Un poco más adelante (p. 425) insiste también este autor en que para Trías “sólo en la producción se produce la verdadera intelección”.

meneuta y la del creador de las obras de arte– proceso, que hemos descrito a través del *círculo estético-hermenéutico*. En el análisis del mismo hemos establecido dos planos o niveles, el nivel *discreto* y el nivel *extendido*. De esta manera, consideramos que el aspecto espacio-temporal de este círculo que analizamos o, lo que es lo mismo, la conexión circular que encontramos entre el *hecho interpretativo* y el *hecho artístico*, en su tendencia constante hacia el *límite* y en torno a él, es susceptible de tender a un valor mínimo, puede estrecharse hasta el punto de que en un mismo *instante* se puedan dar a la vez el *hecho interpretativo* y el *hecho artístico*, es decir, *interpretación-comprensión* más *creación*. Creemos que Trías se refiere a ese *instante* que mencionamos nosotros aquí cuando habla en su obra del “instante-eternidad de la creación genial”⁴⁸.

La importante consecuencia inmediata del cumplimiento de nuestro *círculo*, tal y como ha sido descrito, sería la *autenticidad* de una obra de arte, así como la consecución de una *verdadera comprensión*. Este extremo, que podríamos denominar como *criterio estético*, creemos que se encuentra también, de alguna manera, implícito en la propuesta de Eugenio Trías cuando habla –desde el punto de vista de la propia obra de arte– del poder esencial de una obra, poder que encierra en sí un *poder-ser*, una *potencialidad*, una capacidad de *recreación*. En este sentido, para Trías, aquel que comprende una auténtica obra de arte adquiere en sí el potencial de la recreación de esa obra y, por lo tanto, *interpretar* es ya, para él, de alguna manera, *recrear*. En concreto, Trías nos habla de que en el *límite*, es posible dotar al símbolo o a la obra de arte, mediante una “*interpretación creadora*”, la primitiva apertura del símbolo artístico correlativa al acto creador que lo produjo⁴⁹. Notamos en estas palabras como Trías hace coincidir en el *límite* el acto interpretativo y el acto creativo. Son reveladoras, en el sentido de lo que estamos diciendo, las siguientes palabras de Pérez-Borbujo que hablan sobre el pensamiento triasiano:

El arte, el verdadero arte, es aquel que convierte el poder propio en incitación al poder, en poder creador. (...) la vía del verdadero poder, el poder creador, que suscita en la percepción la activación de la facultad creadora, la incitación al ejercicio del poder propio. Sólo éste es el criterio para discernir lo que es verdadero arte de lo que no lo es. Ya Heidegger, en su obra sobre Nietzsche, sostenía que “el arte es el fenómeno más transparente de la voluntad de poder”⁵⁰.

48. Trías, E., *La edad del espíritu*, p. 624. “Sólo que ese instante no es un ‘instante’ sin más, sino un instante que *puede recrearse o variarse*”, nos dice este filósofo, en, Trías, E., *El hilo de la verdad*, p. 75 y pp. 74-77.

49. Véase, Trías, E., *Filosofía del futuro*, p. 183.

50. Pérez-Borbujo, F., *La otra orilla de la belleza*, pp. 302-303.

Para Trías, el verdadero arte, por tanto, es aquel creado de tal forma que en su lectura o interpretación mueve a crear. De hecho, la *capacidad de recreación* de una obra de arte –de acuerdo con su mencionado *principio de variación*– es, en Trías, uno de los criterios estéticos que avalan la *autenticidad* de la misma. Dicha capacidad de recreación deja traslucir una *dialéctica efectiva* entre *singularidad* y *universalidad* en la propia obra: en Trías, cuanto más *singular* es la obra de arte más susceptible de *universalidad* es y por tanto, mayor potencial de recreación tiene. El siguiente texto de Trías nos ayuda a entender correctamente todo esto:

no hay variación primera ni variación postrera. El circuito queda abierto, como también cualquier situación analítica o exegética, a posibles interpretaciones, que son y serán recreaciones de lo mismo, (...). Cuanto más apretadamente se produce la síntesis del singular y del universal en la recreación mayor es la capacidad de anticipación de la “obra”, mayor la capacidad de “impresión” de la pieza en el receptor (es decir, aquel que puede recrearla), mayor, pues, su capacidad de abrirse a una activa memorización y activa *mímesis*. Lo memorable es siempre lo que logra singularizarse y por lo mismo queda abierto a toda suerte de interpretaciones o recreaciones, sea una hazaña cívica monumentalizada como memento, como huella mnémica grabada o esculpida en piedra, sea un acontecer psíquico en la vida individual, sea cualquier acontecer físico en la vida de los cuerpos celestes. Interpretar es recrear singularmente lo singular, lo ya recreado, abierto a nuevas recreaciones⁵¹.

Una obra de arte tiene mayor poder de activación en el futuro, mayor capacidad de recreación y, por tanto, mayor autenticidad, cuanto más apretadamente se ha dado en su creación (o, más bien, re-creación) la síntesis entre el singular y el universal. Creemos que dicha síntesis puede tener algo que ver con nuestro *círculo estético-hermenéutico* y que la expresión “cuanto más apretadamente se da” implicaría que más se ha estrechado el *círculo* en torno al *límite*, hasta el punto de darse simultáneamente la *interpretación-comprensión* más la *creación*: es decir, la *re-creación*. En otras palabras y en base a nuestra noción de *disposición afectiva* anticipada, dicha *síntesis apretada del singular y del universal* haría alusión a que en la *re-creación*, el grado de intervención de la correcta *implicación* –singularidad– del ser humano (como *intérprete*) es proporcional a la potencial apertura de significado –universalidad– de la obra *creada* (como *artista*).

Creemos, por tanto, que tanto el *principio de variación* o *recreación* triasiano (en línea, como hemos visto, con la *identidad hermenéutica* de la obra de arte) como la teoría estética-hermenéutica de Gadamer se muestran totalmente

51. Trías, E., *Filosofía del futuro*, pp. 57-58.

acordes con nuestra idea de la tendencia a confluír la *interpretación* con la *creación en el límite* o nuestro estrechamiento del aspecto espacio-temporal del *círculo estético-hermenéutico* hasta un valor mínimo. Para Gadamer aquel que comprende una obra de arte entra en el *juego* que propone esa obra, demorándose en ella, de tal manera que se ve solicitado a *jugar activamente*, a producir una respuesta (la suya propia) frente al reto que le plantea dicha obra: “La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión, entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar”⁵².

Además, creemos que el análisis de esta tendencia a confluír *interpretación* y *creación en el límite*, se válida igualmente si nos trasladamos al ámbito existencial, donde creemos que “creativo” es también el hecho de pro-yectar las verdaderas posibilidades futuras tras el acto “comprensivo” de sí mismo por parte del Dasein o *ser-ahí* heideggeriano (ser humano)⁵³.

7. Consideraciones finales: el caso de las artes *in itinere*

Defendemos que este último supuesto, aquel en el que el intervalo espacio-temporal del *círculo estético-hermenéutico* tiende a un valor mínimo en torno al *límite*, es el caso paradigmático de todas aquellas artes a las que hemos calificado como artes *in-itinere*. Es el caso de la *danza* y las *artes escénicas* en general, es decir, aquellas artes con cierto componente agonal, cuyo hacer se despliega en el tiempo⁵⁴.

Hemos planteado en otros trabajos la hipótesis de que lo que ocurre en este tipo de artes, en realidad, es que el necesario alzado del ser humano al *límite* (Trías) –en aras de constituirse como artes *simbólicas, auténticas*– se produce, con especial notoriedad, a través de su cuerpo, el cuerpo del artista. Por lo general, son artes –como es el caso de la *danza*– que se materializan a través del cuerpo, éste es su principal herramienta de trabajo. Y es aquí, en este alzado al *límite* a través del cuerpo, donde cobra especial relevancia la *disposición afectiva* o *actitud* concretas que defendíamos como necesarias en la dinámica del

52. Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, pp. 73-74.

53. A raíz del doble carácter del *ser-ahí*, en Heidegger, como *ser-yecto* (ser situado, condicionado por la tradición a la que pertenece) y como *pro-yecto* (ser orientado permanentemente hacia sus posibilidades futuras); en la intersección dinámica entre esas dos dimensiones se encuentra el *ser-ahí* o ser humano, definiéndose como *ser histórico*. En este sentido, creemos que puede ser interesante el siguiente texto de Vincenzo Vitiello en el que confronta el pensamiento triasiano con el de Heidegger: Vitiello, V., “Sobre el límite: En diálogo con Eugenio Trías”, Muñoz, J. y Martín, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. Madrid 2005, pp. 35-52.

54. Véase Pagola Martínez, H., “La danza. ¿Comprensión y comunicación...”, pp. 275-278.

propuesto *círculo estético-hermenéutico*. En la *danza*, por ejemplo, tratamos de transformar cuasi instantáneamente y de manera agonal la *interpretación* de la *música* (o de cualquier otro elemento inspirador) en *creación artística* inmediata mediante el cuerpo en movimiento. Siguiendo el patrón de la dinámica de nuestro *círculo*, creemos que esto implica una *actitud* y una *disposición* muy específica en el intérprete o artista que baila: precisamente aquella *actitud* mediante la cual el artista es capaz de *dejar ser a la obra de arte in itinere*, en este caso, a la *danza*⁵⁵.

Para que esto suceda, en base a nuestro trabajo –contrastado, fundamentalmente, con el de otros investigadores en el campo de la danza– llegamos a la conclusión de que es necesario que la tensión o la lucha entre el artista en cuestión, en un arte de este tipo, y aquello que cualquier elemento inspirador le sugiere (como, por ejemplo, la *música*) se dé en la forma de dialéctica y de diálogo, en la manera de no querer dominarse mutuamente. Esto, se muestra de acuerdo con la consideración que hace Trías de *símbolo*, para quien dicha noción, además de tener un carácter experiencial, ha de mantener un reducto de misterio y renunciar a cualquier intento apofántico por apresar aquello que se quiere significar (lo significado que, en último término, que se encierra en el arcano). Y, por analogía, cabe pensar que la experiencia del ser humano que se encuentra inmerso en una actuación artística *in itinere* –en todos los casos, un ser humano alzado al *límite* o ser humano fronterizo– para participar de este carácter simbólico ha de evitar *apresar* o *dominar* aquello que se quiere significar o expresar; y ello por mor de dejar abierto ese hiato, esa conexión libre y laxa que se encuentra –para Trías– en la esencia misma del símbolo. Esta conexión libre, este hiato (que para Trías define la libertad del fronterizo) creemos que es –a la postre– la que avala la *autenticidad* en la obra de arte, la que reside en la apertura o universalidad de la misma y la que le permite establecer –en último término– una comunicación eficaz con otros actores y/o con el espectador.

En este tipo de artes *in itinere* se trata de una conexión libre y laxa que ha de establecerse, a nuestro juicio, tanto en el dominio del interior de la persona del artista como en el dominio o ámbito exterior. Es decir, si tomamos como ejemplo el caso de la *danza* dicha conexión “libre y laxa” en el ámbito exterior –ampliando el intervalo espacio-temporal del *círculo* propuesto– se refiere a la conexión entre la *danza* como conformación *in itinere* y la *música* (u otro elemento inspirador, motivador). La dinámica de dicho *círculo* se cumpliría en este arte y, en general, en las artes *in itinere* a modo de caleidoscopio en el sentido de que el carácter simbólico “libre y laxo” tanto de la interpretación individual como del acto de creación de esa obra (llegado el caso, si se tratara de otra per-

55. Ya hemos dado alguna pincelada más atrás sobre las características de esta *disposición afectiva* y esta *actitud* concretas en el artista, disposición que interviene en los dos momentos del *círculo estético-hermenéutico*, el *interpretativo* o *comprensivo* y el *creativo*.

sona distinta al intérprete) redundaría en la autenticidad y el carácter simbólico “libre y laxo” del arte en cuestión como conformación *in-itinere*, como puede ser por ejemplo, un espectáculo de danza, de teatro, un recital, etc.

Creemos que es importante, por tanto, insistir, en la importancia de este *círculo estético-hermenéutico* cuya dinámica se cumple a todos los niveles en las artes y que proponemos como herramienta de análisis no solo en el ámbito artístico –en aras de establecer un posible *criterio estético*– sino también en el ámbito existencial –donde lo creemos capaz de aportar un *criterio ético* al comportamiento humano. En concreto, en el ámbito artístico –en el que nos hemos centrado en este artículo– teniendo presente como trasfondo nuestra noción de *disposición afectiva* hilvanada, nos parece importante volver a señalar que el estrechamiento del intervalo espacio-temporal de este *círculo* en torno al *límite* triasiano daría lugar a la –defendida por Trías, en pro de la *autenticidad* de la obra de arte– *síntesis apretada del singular y del universal*. Lo cual quiere decir, trasladado a los términos propios de nuestro *círculo estético-hermenéutico*, que en toda *re-creación*, el grado de intervención de la correcta *implicación* –singularidad– del ser humano (como *intérprete*) sería proporcional a la potencial apertura de significado –universalidad– de la obra *creada* (como *artista*).

Bibliografía

- Abbagnano, N. y Fornero, G., *Historia de la filosofía IV*. Barcelona 1996.
- Aguirre, J. M., *¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea*. Madrid 2015.
- Dilthey, W., *El mundo histórico*. México 1978.
- Gadamer, H.-G., *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca 1984.
- Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*. Barcelona 1991.
- González, M. A., *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México 2005.
- Heidegger, M., *Ser y tiempo*. Madrid 2003. (Traducción de Jorge E. Rivera).
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona 1993.
- Pagola Martínez, H., “La danza. ¿Comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento?”. *Brocar* 40 (2016), pp. 269-293.
- Pérez-Borbujo, F., *La otra orilla de la belleza*. Barcelona 2005.
- Trías, E., *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona 2001.
- Trías, E., *El hilo de la verdad*. Barcelona 2004.
- Trías, E., “Estética del límite. Una sinfonía”, *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona 2009, pp. 209-344. Este volumen es una recopilación, el escrito original pertenece a su obra *Lógica del límite* de 1991.

- Trías, E., "Ética y condición humana", *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona 2009, pp. 835-967. Este volumen es una recopilación, el escrito original pertenece a su obra *Ética y condición humana* de 2000.
- Trías, E., *Filosofía del futuro*. Barcelona 1983.
- Trías, E., *La edad del espíritu*. Barcelona 1994.
- Trías, E., *La razón fronteriza*. Barcelona 1999.
- Trías, E., *Los límites del mundo*. Barcelona 2000.
- Vitiello, V., "Sobre el límite: En diálogo con Eugenio Trías", Muñoz, J. y Martín, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. Madrid 2005.