



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
El arte de existir comprendiendo. Un análisis a través de la <i>Filosofía del límite</i>, las artes <i>in itinere</i> y la danza
Autor/es
Herminia Pagola Martínez
Director/es
José María Aguirre Oraa y Olaya Fernández Guerrero
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



El arte de existir comprendiendo. Un análisis a través de la **Filosofía del límite**, las artes **in itinere** y la danza, tesis doctoral de Herminia Pagola Martínez, dirigida por José María Aguirre Oraa y Olaya Fernández Guerrero (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

- © El autor
- © Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2021
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

EL ARTE DE EXISTIR COMPRENDIENDO

Un análisis a través de la *Filosofía del límite*, las artes
in itinere y la danza

Tesis Doctoral realizada en la Universidad de La Rioja por
HERMINIA PAGOLA MARTÍNEZ bajo la dirección y supervisión de
JOSÉ M^a AGUIRRE ORAÁ y OLAYA FERNÁNDEZ GUERRERO

Octubre de 2020

EL ARTE DE EXISTIR COMPRENDIENDO

A todos aquellos que durante este largo viaje, confiaron en mí. Sin ellos no hubiera sido posible este trabajo.

En especial a José M^a Aguirre Oraá

EL ARTE DE EXISTIR COMPRENDIENDO

A Hugo

EL ARTE DE EXISTIR COMPRENDIENDO

Un análisis a través de la *Filosofía del límite* de Eugenio Trías, las artes *in itinere* y la danza

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
1. INTRODUCCIÓN	13
1.1 MOTIVACIÓN	14
1.2 RECORRIDO METODOLÓGICO-EXPOSITIVO.....	18
2. TEORÍAS FILOSÓFICAS SOBRE LA COMPRESIÓN	27
2.1 EL ENFOQUE EXISTENCIALISTA.....	27
2.2 EL ENFOQUE HERMENÉUTICO.....	33
2.2.1 HERMENÉUTICA, ¿DE LA TÉCNICA AL ARTE?	33
2.2.2 BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE LA HERMENÉUTICA.....	36
2.2.3 HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA.....	42
2.2.4 ALGUNAS DEFINICIONES ACTUALES DE HERMENÉUTICA.....	47
2.3 EL ENFOQUE ESTRUCTURALISTA.....	54
2.4 LA HISTORICIDAD COMO CONTEXTO DE LA COMPRESIÓN	59
2.4.1 LA CONCIENCIA HISTÓRICO-EFECTUAL (GADAMER).....	62
2.4.2 EL TIEMPO HISTÓRICO (KOSELLECK).....	65
2.4.3 LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	79
2.4.4 LA COMUNICACIÓN INHERENTE AL ARTE	86
3. EL ARTE EN LA FILOSOFÍA	93
3.1 UN RECORRIDO HISTÓRICO.....	93
3.2 EL ARTE EN LA REFLEXIÓN HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA	123
3.2.1 ARTE Y VERDAD EN HEIDEGGER.....	123
3.2.2 ARTE, JUEGO Y VERDAD EN GADAMER.....	132

3.3 EL PAPEL DEL ARTE EN EL PENSAMIENTO POSTMODERNO: «ESTETIZACIÓN EPISTEMOLÓGICA».....	144
4. PROPUESTA DE EUGENIO TRÍAS: LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE.....	153
4.1 UNA TEORÍA DE LA COMPRENSIÓN: EL MÉTODO COMO PAUTA INMANENTE HACIA «ESO QUE ES».....	153
4.2 IMBRICACIONES DE LA TEORÍA DE TRÍAS CON OTRAS FILOSOFÍAS DE TRADICIÓN ORIENTAL.....	171
4.3 EL LÍMITE O LA FRONTERA.....	188
4.3.1 HABITAR EL LÍMITE.....	197
4.4 EL ACCESO A LA REALIDAD EN LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE (EXISTENCIA + ESENCIA).....	200
4.5 LA VERDAD COMO ADECUACIÓN DE LA ESENCIA A LA REALIDAD	207
5. EL SER HUMANO Y EL «SER DEL LÍMITE QUE SE RECREA».....	215
5.1 EL SER HUMANO, POTENCIAL SUJETO FRONTERIZO (CON LIBERTAD PARA ALZARSE AL LÍMITE Y HABITARLO).....	215
5.1.1 SALTO AL LÍMITE: EL ACTO ÉTICO Y LA MÁXIMA ÉTICA FRONTERIZA.....	221
5.1.2 ÉTICA Y HERMENEÚTICA: A TRAVÉS DE LA MEDIACIÓN DEL ACTO ÉTICO, LA INTERPRETACIÓN DEVIENE COMPRENSIÓN.....	230
5.2 LA PROPUESTA FILOSÓFICA: «SER DEL LÍMITE QUE SE RECREA»	233
5.2.1 ESENCIA Y EXISTENCIA DEL SER DEL LÍMITE	244
5.2.2 EL DESPLIEGUE CATEGORIAL DEL SER DEL LÍMITE.....	258
5.2.3 EL «ESPÍRITU»: CONSUMACIÓN (EN EL SER DEL LÍMITE) DE LA RAZÓN FRONTERIZA Y EL SUPLEMENTO SIMBÓLICO.....	273
6. TRANSITAR O HABITAR PROPIAMENTE EL LÍMITE: EL ARTE Y LA RAZÓN SIMBÓLICA.....	293
6.1 CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES EN EUGENIO TRÍAS.....	309
6.1.1 ARTES FRONTERIZAS (MÚSICA Y ARQUITECTURA)	314
6.1.2 ARTES APOFÁNTICAS (PINTURA, LITERATURA, ETCÉTERA).....	326
6.1.3 ARTES CUASI-FRONTERIZAS (DANZA, MÚSICA VOCAL Y ESCULTURA)	332
7. LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE EN EL SER HUMANO.....	361

EL ARTE DE EXISTIR COMPRENDIENDO

7.1 EL SALTO O ALZADO AL LÍMITE A TRAVÉS DEL ACTO ÉTICO: LA DISPOSICIÓN AFECTIVA DEL SER HUMANO.....	364
7.1.1 LA DIALÉCTICA «LO FÍSICO-LO NO FÍSICO» EN EL SER HUMANO.....	374
7.1.2 EL ARTE DE SENTIR HABITANDO EL CUERPO.....	378
7.2 EN EL LÍMITE: EL ACTO CREADOR Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA.....	407
7.2.1 EL SER HUMANO Y LA OBRA DE ARTE.....	409
7.2.2 EL CÍRCULO ESTÉTICO-HERMENÉUTICO.....	417
7.2.3 SIMULTANEIDAD ENTRE INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL LÍMITE.....	427
7.2.4 EN EL LÍMITE: ¿HACER CONSCIENTE LO INCONSCIENTE?.....	433
7.3 EL «EFECTO RESONANTE» EN LAS ARTES <i>IN ITINERE</i>	442
8. LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE A TRAVÉS DE LAS ARTES <i>IN ITINERE</i>: EL CASO DE LA DANZA.....	449
8.1 PECULIARIDADES DE LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y DE LA DANZA.....	458
8.1.1 EL CRITERIO ESTÉTICO EN LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y LA DANZA.....	472
8.1.2 MOTIVACIONES INTRÍNSECAS DE LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y LA DANZA.....	480
8.2 LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y LA DANZA COMO METACOMUNICACIÓN: COMUNICACIÓN DE LA DIALÉCTICA «LO FÍSICO-LO NO FÍSICO» DEL ARTISTA.....	490
8.2.1 UN CASO ANÁLOGO AL ARTE: EL DEPORTE.....	495
8.2.2 EL CASO DE LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y LA DANZA.....	504
8.2.3 LOS TRES ÉXTASIS TEMPORALES EN LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y LA DANZA: SINTONIZAR CON EL PRESENTE.....	515
8.3 EL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO HUMANO A TRAVÉS DE LAS ARTES <i>IN ITINERE</i> Y LA DANZA EN LA ACTUALIDAD.....	533
8.3.1 HACER CONSCIENTE LO INCONSCIENTE A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO.....	536
9. CONSIDERACIONES FINALES.....	559
10. BIBLIOGRAFÍA.....	587
LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS.....	587
ARTÍCULOS EN REVISTAS, ACTAS DE CONGRESOS Y OTROS TEXTOS CONSULTADOS.....	602
WEBGRAFÍA.....	607

Agradecimientos

A la *Universidad de La Rioja* y a todas las personas que la integran –en especial, a su *Departamento de Humanidades*– que ha permitido, de principio a fin, crear el hábitat necesario para que este trabajo haya podido gestarse, elaborarse y finalizarse. También permitió, en su día, que tomara el desvío necesario para llegar hasta donde hoy me encuentro. Por todo ello, siempre les estaré sincera, profunda y eternamente agradecida.

A mis directores, maestros y amigos, José M^a Aguirre Oraá y Olaya Fernández Guerrero, sin cuyo acompañamiento en la génesis, organización y elaboración de este trabajo no concibo haberlo realizado y quienes han mostrado siempre una inmejorable disposición a que el trabajo avanzara y mejorara a través de su actitud y dedicación. A ellos, mi más sincero y profundo agradecimiento, y mi admiración.

A Eugenio Trías, por el legado que nos ha dejado. Nunca podré agradecerle lo suficiente lo que su obra ha supuesto en mi vida.

Al *Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Trías* de la *Universitat Pompeu Fabra* y a las personas que lo integran que apoyaron este proyecto desde que tuvieron conocimiento del mismo. En especial, a Fernando Pérez-Borbujo, Arash Arjomandi, Carlos Girón, Ignacio Díaz de la Serna y Elena Rojas. A todos ellos, gracias por su inestimable apoyo.

A toda mi familia, encabezada por mis padres a quienes todo debo. Gracias, por vuestra comprensión y por manteneros a mi lado, siempre, durante este largo recorrido.

A tantas y tantas personas que durante todo este tiempo confiaron en mí y en el proyecto que desde hace tantos años ha ocupado mi vida.

Gracias

1. INTRODUCCIÓN

Las palabras que prosiguen a este primer *capítulo* introductorio intentan reflejar nuestra interpretación de las experiencias adquiridas con el transcurso de los años, aquellas vivencias alentadas e influenciadas siempre, de manera circular, unas veces más y otras menos, por la reflexión y por el análisis. Para nosotros, la comprensión del ser humano sigue unas pautas, una dinámica bastante definida en la que hemos intentado penetrar, en cierto modo, en este trabajo.

Esta interpretación depende –como toda interpretación– de las comprensiones previas de su autoría y estas vienen determinadas, en gran medida, por la experiencia y la formación previas. En lo referente a ellas y en nuestro caso, en el plano académico y profesional han provenido fundamentalmente del campo de la *Arquitectura Técnica* (Universidad de Navarra), de la *Actividad Física* (FEDA: Gimnasia, Pilates, Aeróbic, etcétera) y de las *Ciencias Humanas* y la *Filosofía* (*Humanidades*, área de Filosofía, Universidad de La Rioja). En cuanto a la formación, en ella han intervenido, adicionalmente a las señaladas, varias horas de gratificante aprendizaje, provenientes de distintos ámbitos y áreas, de las que recordamos con especial cariño las de la Universidad Popular. En lo referente a la experiencia, esta se ha nutrido –adicionalmente a los más de veinte años trabajando indistintamente en los ámbitos señalados– de alguna que otra hora, en los primeros años de vida, de ayuda en el trabajo familiar –en la agricultura– y más tarde, de ayuda en el ámbito de la fotografía profesional. En calidad de todo lo anterior, por tanto, y sólo en calidad de ello, ha sido realizado este trabajo.

Somos conscientes de que en algún punto de la exposición de nuestra investigación puede existir alguna laguna y algún *lapsus* de información, máxime cuando el ámbito de trabajo ha sido extenso y, en algunos momentos, difícil de abarcar, al menos, con la exhaustividad que hubiéramos deseado. Rogamos a los destinatarios de la misma, por tanto, que disculpen algunas lagunas en el tratamiento de algunos asuntos que quizá hubieran requerido más tiempo y más espacio. Esperamos y deseamos que en próximos trabajos se nos presente la posibilidad de tratarlos, en la medida de nuestras posibilidades, con la exhaustividad y profundidad que requieren.

1.1 MOTIVACIÓN

La motivación infranqueable, de fondo, que desencadenó la realización de este trabajo fue la misma que nos mueve en el día a día a realizar tantas otras acciones y empresas en la vida: simple y llanamente, el deseo de ayuda a otros. En concreto, el deseo de comunicar a los otros las comprensiones adquiridas, aquellas que a nosotros nos han ayudado a avanzar en el camino de la vida de manera ética, esto es, libre y justa (mirándolo bien, creemos que no existe otra manera de *avanzar* en la vida). Esas comprensiones han llegado de la mano de muchísimas personas, de muchos y diversos ámbitos y de manera anacrónica, a las cuales debemos y queremos estar siempre profundamente agradecidos. Entre esas personas se encuentran grandes pensadores, historiadores, artistas y filósofos cuyo pensamiento y obra ha supuesto una influencia decisiva en el camino a seguir y en la manera de desenvolvernó en esa «encrucijada existencial», de la que decía Eugenio Trías que se nos presenta a los seres humanos en el día a día de nuestra existencia. Martin Heidegger (1889-1976), Hans-Georg Gadamer (1900-2002), Reinhart Koselleck (1923-2006), Eugenio Trías (1942-2013), Immanuel Kant (1724-1804) y Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), entre tantos otros, son nombres de pensadores que tuvimos la gran suerte de encontrar en nuestro camino, junto a esas grandes obras que los acompañan y que constituyen un legado de un valor inestimable para la Humanidad.

La anticipación comprensiva de que existía una profunda relación en el pensamiento de todos ellos, la creencia en la existencia de unas aguas subterráneas compartidas por todos, aunque en la superficie viésemos distintos pensadores y distintas propuestas, ha guiado de principio a fin el hilo seguido en este texto. En honor a lo que más tarde exponremos en este trabajo y en aras, por tanto, de una correcta exposición que sea susceptible de una correcta comprensión por parte del lector, el relato cronológico de nuestras *citas* con estos pensadores –grandes filósofos y, en el caso de Koselleck, además historiador– ha sido el que exponemos en lo que sigue.

El primer hito en nuestro camino fue la parada, el *stop* obligado, por el fuerte impacto que produjo en nosotros la obra de Martin Heidegger –en concreto, *Ser y tiempo*, obra con la que más adelante dialogaremos– y que vino de la mano de otro filósofo, José M^a Aguirre Oraá. Un rayo de luz parecía irrumpir, de pronto, en un camino que, desde hacía tiempo, se oscurecía, tomando tonalidades difusas y monótonas. La frase de este filósofo con la que, un poco más adelante, abrimos la

exposición general irrumpió en nosotros como un soplo de esperanza, porque nos dejaba entrever algo que, aunque apenas se percibía, parecía ser una senda de grandes respuestas a lo que –más inconsciente que conscientemente– andábamos buscando desde hacía tiempo. Una vez que reemprendimos el camino por aquella senda –que aunque apenas visible desde la penumbra era el camino que aquella luz parecía enfocar– y casi sin terminar de digerir la experiencia previa, nos encontramos en ella con gran alegría otro hallazgo. Si hacen falta, al menos, dos puntos para trazar una línea, una dirección, en nuestro caso este segundo punto fue el encuentro con la obra de Hans-Georg Gadamer, que está estrechamente relacionada con la de Heidegger, su maestro y antecesor. De ella nos atrajo casi todo, pero, en especial, la manera de interpretar y desentrañar las teorías heideggerianas, primero, sobre la comprensión y, después, sobre la estética. Hasta aquel momento comenzaba a configurarse delante de nosotros una senda fructífera, que prometía grandes respuestas a los grandes interrogantes que nos perseguían de forma experiencial, a todos los niveles (cognitivo, activo, afectivo, sensorial). Transitando nuestra senda con pie algo más firme –por el nuevo hallazgo realizado– esta vez, gracias a la mediación de un historiador, Carlos Navajas, nos acercamos decididos a la obra de Reinhart Koselleck atraídos por su consideración del tiempo y, en concreto, su noción simbólica de los *estratos del tiempo*. Todo apuntaba a que seguíamos uniendo los puntos que íbamos encontrando en nuestra senda y, en este caso, la consideración de tiempo koselleckiana nos aportaba un marco más que idóneo para contextualizar los aportes que –sobre todo en cuanto a la comprensión, pero también en el ámbito de la teoría del arte– nos habían realizado los dos anteriores, Heidegger y Gadamer. Este último, por cierto, maestro, amigo y colaborador, en varias obras, de Koselleck, una relación de la que tuvimos noticia –con agradable sorpresa por nuestra parte– con posterioridad al acercamiento a su obra. Sentíamos que estábamos en la senda adecuada: uno nunca sabe si lo importante es encontrar esa senda adecuada o bien sentir el camino en el que se encuentra como tal. Ni siquiera sabemos si existe realmente una senda adecuada. Suponemos que, a veces, es suficiente con sentir que existe y que estás en ella. Y eso era lo que nos sucedía.

Todo lo hasta aquí relatado, unido a un interés que se ha mantenido constante desde siempre por el arte –en concreto, por el arte de la música y la danza o el baile– y por las actividades físicas y deportivas, sirvió para la elaboración de un

primer trabajo de investigación como colofón del *Master de Investigación* que, en su día, llevó por título «El pensamiento de M. Heidegger, H.-G. Gadamer y R. Koselleck aplicado a dos manifestaciones histórico-artísticas concretas». Una de estas manifestaciones fue el arte de la danza; la otra, de carácter arqueológico, la representación pictórica que mostraban unas vasijas halladas en una excavación arqueológica en Liria (Valencia). La primera de ellas, las manifestaciones culturales dancísticas –que ya por aquel entonces habíamos tildado de «artes *in itinere*»– parecían acoplarse mejor con la tendencia filosófica que parecía sugerir la trayectoria de nuestros intereses. ¿Por qué esa necesidad de acoplamiento, de poner en relación, de aplicación –como rezaba el título de aquel primer trabajo? Porque, a través de nuestra modesta experiencia, sentíamos que eso era lo que sucedía en la realidad: la filosofía estaba presente –pensamos que siempre lo está, queramos verlo o no– en la vida cotidiana y en las manifestaciones culturales de los seres humanos. La evaluación de dicho trabajo supuso una crítica constructiva y alentadora para continuar investigando en esa dirección. También recibió el calificativo de «apuesta osada y valiente». Intuíamos que lo era... Hoy, después de perseverar en la vía que abrió dicho trabajo, sabemos que sí.

Cuando nuestra senda parecía ir abriéndose camino y avanzar sobre un recorrido que, poco a poco, iba haciéndose visible, en una orilla del camino surgió –cual torbellino huracanado– la obra de Eugenio Trías –de la mano, de nuevo, de José M^a Aguirre. Nuestros intereses e inquietudes apuntaban en aquella dirección, no había duda y José M^a lo supo ver. La magnífica y original obra de Trías fue un parón necesario, por abrumador, por cegador, por exceso de luz, que tuvimos que ir gestionando poco a poco. Desde muy pronto sentimos a través de su obra que estábamos en el lugar adecuado: en casa. No sabíamos muy bien si era su afinidad con la música, con la arquitectura o con ambas y tampoco nos importaba que no hubiera dedicado mucho tiempo de escritura a las artes *in itinere* como la danza: al leer su obra nos sentíamos intuitivamente reflejados en ella, si bien intelectualmente no dejábamos de encontrar cierta complicación para descifrar algunos pasajes de la misma, esos que hoy se nos muestran diáfanos y cristalinos. ¿Qué configuración, sistema de coordenadas o sistema filosófico, en definitiva, qué sorprendente edificio del saber se escondía detrás de la célebre afirmación triasiana, «la música hace habitable el tiempo»? Esta era una de las preguntas que emergía con fuerza porque, si de algo estábamos seguros era de que el tiempo se podía *habitar* a través de la música: nosotros sentíamos que lo hacíamos cada vez

que bailábamos o bien cada vez que una determinada melodía hacía que nos *perdiéramos* en el tiempo. Pero también teníamos la convicción de que existían otras maneras de habitar el tiempo –y el espacio– que no se circunscribían solo a la música o el baile, la misma sensación se hacía extensiva a otros momentos y circunstancias de la vida. Creímos identificar, también en Trías, si bien de manera *sui generis*, los mismos aspectos de la obra de los anteriores filósofos –aquellos que habían planteado, con su obra, el trayecto de nuestra senda– que nos atraían e interesaban. De alguna forma, el pensamiento triasiano suponía el colofón, la culminación –sobre todo en el plano estético y epistemológico– de muchos de los aspectos que para nosotros seguían una tendencia marcada en los pensadores anteriores. Pero, además, la obra triasiana nos ofrecía mucho más: en cierto modo, su perspectiva rebasaba nuestras expectativas. Su noción de *límite* irrumpió en nuestra vida de manera poderosa, contundente, sugerente, omnipresente, versátil... como decimos, un torbellino del que, una vez que has sido absorbido por él, es complicado salir. Si bien, en este caso, tampoco queríamos salir de él, intuíamos que estábamos donde teníamos que estar y esto –con el tiempo lo comprendimos– tenía una explicación: el torbellino no era torbellino, era una *espiral*. Y, en concreto, una *espiral ético-estético-hermenéutica*, como se verá. A varios miembros del CEFET (Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Trías) –Arash Arjomandi, Fernando Pérez-Borbujo, Ignacio Díaz de la Serna, Carlos Girón y Elena Rojas– así como a varias personas cercanas al filósofo y a las gratificantes y reveladoras charlas que hemos tenido ocasión de entablar en torno a la obra de Trías –tanto en las sesiones del *Seminario Permanente Eugenio Trías* en la *Universitat Pompeu Fabra* como a título personal– debo la enorme suerte de haber podido corregir las pequeñas o grandes desviaciones que acechaban en nuestra senda, iluminada en aquel momento por la obra de Trías.

De la mano de Eugenio Trías, vinieron Inmanuel Kant –y muchos otros pensadores que es imposible mencionar aquí– cuya obra habíamos estudiado, pero en la que no habíamos tenido ocasión de profundizar. Kant fue el gran descubrimiento post-triasiano que hizo que consiguiéramos arraigar nuestras comprensiones en terreno muy firme y estable, tanto como lo es su contundente aportación filosófica. Con la obra de Maurice Merleau-Ponty estábamos abocados a encontrarnos –cual hito intermedio en el camino, del que intuyes que, cualquier dirección que emprendas tiene que pasar por él– y desde luego no nos defraudó el encuentro. Su obra ya nos había sido introducida antes, pero fue Olaya Fernández

la que nos sumergió de lleno en ella. El enlace del pensamiento merleau-pontiano con el triasiano se nos hizo evidente de manera muy elocuente y gratificante. Las conexiones que conseguimos establecer entre el pensamiento de ambos filósofos son tantas y tan fuertes que las implicaciones que ello conlleva creemos que constituye una de las aportaciones que este trabajo puede ofrecer.

Otra de esas aportaciones puede ser el enfoque que le hemos dado a la dinámica *comprensivo-creativa* o bien *creativo-comprensiva* del ser humano. Como se podrá comprobar a través de la lectura del texto, pensamos que esta dinámica se encuentra tan presente en él y en su mundo que constituye, de alguna forma, su *manera* de ser y quizás, la del mundo que le rodea. Nuestra noción de *espiral ético-estético-hermenéutica* recoge las ideas y los matices, en lo referente a esta dinámica, que hemos ido comprendiendo en el camino.

1.2 RECORRIDO METODOLÓGICO-EXPOSITIVO

Tomando como punto de partida la fenomenología de Husserl y como punto de paso obligado la *filosofía del límite* de Trías, el camino que esos dos puntos unen marca una dirección y un itinerario concretos que en su día nos aventuramos a emprender. Todo ello sucedía con el ánimo de llegar a comprender algo muy concreto: la dinámica profunda que se esconde detrás de las que hemos denominado artes *in itinere*. La estructura del siguiente trabajo corresponde, por tanto, al intento de adaptarse al proceso que dejaba entrever el *todo de comprensión* que se iluminaba en el horizonte y que ha guiado e inspirado su elaboración desde el principio. Esta comprensión se encontraba ya *in nuce* en forma de comprensión intuitiva de una conexión profunda. Encontrábamos unos lazos estrechos entre el saber que nos aportaba la filosofía –en concreto, la teoría hermenéutica y estética, ambas guiadas y antecedidas, a su vez, por la ética o estudio de las máximas que guían el comportamiento humano– y la práctica y experimentación de un tipo concreto de artes, las artes en movimiento o artes *in itinere*. Entre ellas, manteníamos un especial contacto con la danza, por lo que, en un principio, nuestro mayor interés se dirigía hacia ella. Durante el proceso de investigación nos fuimos encontrando con hitos intermedios en forma de evidencias que

ensanchaban la comprensión de la ontología de este arte universal¹, evidencias que poco a poco parecían hacerse extensivas también a otras artes, a otros campos y, en definitiva, a la propia existencia. Fue imposible no atender esta demanda que, en forma de dinámica general y universal, se nos cruzaba en el itinerario. Este iba configurando un método, un proceso, un camino que en su recta final –esta vez de manera fluida y gratificante– otorgaba como don una interpretación que parecía estar conformada.

Para empezar a desentrañar esta intuición inicial, en su día consideramos necesario comenzar haciendo un análisis de las teorías filosóficas que podían aportar una visión de conjunto sobre el hecho comprensivo, sobre todo en Occidente –por ser el ámbito que conocemos de primera mano, al que pertenece nuestra tradición– pero sin dejar de lado las sugerentes propuestas de las teorías orientales. Esto se refleja en esta tesis doctoral, en la que analizamos los enfoques *existencialista*, *hermenéutico*, *estructuralista* y aquellas teorías que más claramente contextualizan la comprensión en la *historicidad*. De ellos nos centramos especialmente en el enfoque *hermenéutico* y en su evolución histórica, una evolución que describimos como el paso de ser contemplada como *técnica* en sus inicios a ir siendo considerada cada vez más como un *arte*, para por último –ya en pleno siglo XX– ser contemplada como una auténtica alternativa filosófica. Hoy, podemos decir que es considerada realmente por muchos –entre los que nos incluimos– como un *modo de ser*. También dedicamos algo más de espacio en el texto a las teorías que toman la *historicidad* inherente al ser humano y a su mundo como el contexto más adecuado para enraizar la comprensión –así la propuesta de Koselleck– y, derivadamente, también la comunicación. Terminamos este análisis parcial con una alusión a la experiencia comunicativa que se da, en concreto, en la experiencia del arte, lo cual nos sirve de breve introducción a la teoría estética.

En su día consideramos también necesario, para transitar el itinerario que marcaba nuestra intuición inicial, sumergirnos en el tratamiento y la reflexión que la filosofía había ido realizando sobre el arte a lo largo de la historia, para terminar analizando con algo más de profundidad las teorías estéticas actuales que más nos atraían, las que surgían precisamente del ámbito hermenéutico. De esta manera nuestro texto describe una breve evolución histórica de la reflexión que los seres humanos hemos realizado sobre el arte (esto es, la evolución histórica desde el

1 Estas se ven reflejadas, por ejemplo, en el primer texto que publicamos. Véase PAGOLA, H., «La danza, ¿comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento?» en *Brocar*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2016, n° 40, p. 269-293.

siglo XVIII de la *estética*). Una evolución en la que se le sigue la pista a la conflictiva relación que, a lo largo de la historia, mantienen los tres términos de la tríada compuesta por *verdad*, *arte* y *belleza*. En ella el primer término –la *verdad*– parece no dignarse a comparecer junto a los otros dos –*arte* y *belleza*– hasta los albores del Romanticismo. Este estudio está guiado y es deudor de grandes pensadores sobre la reflexión del arte como son Raymond Bayer, Sergio Givone, Wladyslaw Tatarkiewicz, George Lukács, el propio Eugenio Trías y –en menor medida– Mario Perniola, entre otros (incluidos los propios filósofos protagonistas de esa evolución histórica y cuya reflexión estética está contemplada). Dada la complejidad y la extensión que conlleva un análisis de este tipo y haciendo una autocrítica, quizá se eche en falta en él la perspectiva contemporánea de Theodor Adorno, Michael Foucault o de Umberto Eco a las que no hemos llegado a atender, quizá, como se merecen. Por otra parte, en el texto, también nos detenemos en la post-moderna noción de *estetización epistemológica*, la cual creemos que da cuenta de la realidad constitutiva de la comprensión en el ser humano, describiéndola, en sí, como *estética*. Esto pasa, entre otras cosas, por la consideración de este ser humano como un *animal simbólico*, una idea que retomamos, en el *Capítulo 6*.

Es en este momento, después de analizar los antecedentes filosóficos probables de nuestro itinerario *estético* y *hermenéutico* cuando recalamos en la *filosofía del límite* de Eugenio Trías. Ella recoge, de manera sintética, los principales presupuestos de las anteriores teorías y enfoques analizados, al menos, aquellos que siguen iluminando nuestro itinerario metódico y argumentativo. Ofrece, en sí, una *teoría sobre la comprensión*: aquella que recorre su propio itinerario metódico y reflexivo desde el *solipsismo* original que genera «eso que soy», pasando por «eso que somos» tras la evidencia de la intersubjetividad inherente al-mundo-de-la-vida (Husserl) –ese saberse siempre *referido a* y *con* otros– para llegar, por último, a «eso que es», donde emerge un «sustrato más hondo de la experiencia yoica» (Trías) superador de todo solipsismo inicial. En ella –en la *filosofía del límite*– el *método* se convierte en *pauta inmanente* que va otorgando desde sí misma e iluminando el recorrido reflexivo. Enlaza, esta filosofía, con muchos de los extremos en los que arraigan las diferentes ramas de la filosofía oriental. Nos hemos centrado, en concreto, en una de estas ramas, el *Vedanta*, sistema filosófico basado en textos sagrados que tratan de desentrañar la *ley* interna y secreta que se esconde en los primitivos *himnos* védicos. Ejemplos paradigmáticos de estos textos

sagrados hindúes son los *Upanishads* o la *Bagavad-Ghita*. También de los primeros se desprende la existencia de una *ley interna* que rige todo lo existente, todos los entes, a modo de *pauta inmanente de comportamiento* o de *acción*. Las importantes e interesantes imbricaciones de los aspectos nucleares del *Vedanta* –*pauta inmanente, no-dualidad*, etcétera– con la filosofía de Trías son analizadas en esta parte de texto. Será en este momento, cuando nos sumerjamos de lleno y nos situemos en el lugar al que parecía dirigirse el recorrido metódico de la filosofía triasiana, aquel desde el que se experimenta de manera privilegiada «eso que es»: el «*espacio-luz*» o «*espacio-lógico*» (Trías). Se trata de un espacio de apertura de sentido y significado para aquel que –metódicamente– se alza éticamente hasta él. Una noción topológica, la de *espacio-luz*, que proporciona un lugar (*locus*) al concepto nuclear de esta *filosofía*: el *límite*.

Este trabajo acoge en sí y se posiciona desde la perspectiva que otorga la siguiente afirmación: la *pauta inmanente de acción* que tanto la *filosofía del límite* como diversas ramas y escuelas del saber oriental, de una u otra manera, defienden, tiene su correlato, para Trías, en la obra de arte. La obra de arte se rige también por una especie de *motor interno* que opera en ella, la *pauta paradigmática y ejemplar*. Creemos que Trías realiza un giro copernicano en este punto al tratar el arte –y, en general, todos los aspectos de su filosofía– posicionándose desde el espacio privilegiado de apertura que otorga su noción de *límite*. El caso del arte, que es el tema al que finalmente va enfocado nuestro trabajo, es paradigmático en este sentido: la posición que otorga el *límite* es idónea para realizar una exploración *ideal* del sistema de las artes y también para realizar una *ontología de la obra de arte*. Esta cuestión, que ocupa gran parte de nuestra investigación, queda, tristemente, sin concluir en la obra de este filósofo. Este ámbito privilegiado, el *límite*, le permite a Trías distanciarse tanto del punto de vista –solo– del *autor* o *creador* de la obra de arte como del punto de vista –sólo– del *receptor*. El suyo acoge ambas perspectivas de manera conjuntivo-disyuntiva, jugando y dialectizándolas de manera *libre* y *laxa*, simbólica, en suma.

Desde esta postura, la que otorga el entendimiento de este espacio intermedio de enlace y separación, conjuntivo y disyuntivo, es desde donde intentamos enfocar nosotros también el resto de nuestro itinerario. La posición privilegiada que otorga el *límite* o, mejor dicho, el horizonte que él abre, hace que el recorrido adquiera un color especial y que aumente su visibilidad. Desde este lugar privilegiado logramos percibir –en la medida de nuestras posibilidades– las

conexiones e imbricaciones que, en forma de intuición a medio desarrollar o de comprensión a medio formar, guían nuestro recorrido itinerante. De manera reflexiva y experiencial (reflexivo/experiencial) llegamos a la conclusión –de la mano de Trías– de que cualquier conexión y correspondencia que intentemos en aras de una correcta comprensión ha de pasar primero por un *alzado ético al límite*. Queda patente que, en este punto de nuestro itinerario metódico, el plano reflexivo y el existencial se encuentran, confluyen y a partir de este momento se retroalimentan constantemente a lo largo del recorrido.

Para clarificar lo anterior, nos hemos sumergido antes de lleno en la propuesta filosófica de Eugenio Trías y nos hemos empapado de su esencia: esto es lo que hemos intentado plasmar –unas veces con mayor y otras con menor acierto, pero siempre intentando ser lo más fieles posible a la *ley intena que rige la filosofía del límite*– nuestra propia interpretación de la monumental obra triasiana. A pesar de que esta parte del trabajo quizá sea la más ardua y densa en su lectura, esta interpretación es la que se refleja en los *capítulos 5 y 6* de este trabajo y ya al final del *capítulo 4*. En este capítulo hablamos de los conceptos de *realidad y verdad* en esta *filosofía del límite*: una *realidad* entendida como suma de *esencia* y de *existencia* y una *verdad* entendida como adecuación de la primera a la segunda. El *Capítulo 5* pone en relación, confronta, al ser humano con la propuesta filosófica de esta filosofía, el «ser del límite que se recrea» y en él tratamos varios temas. Por un lado, hablamos de las condiciones de posibilidad para el ser humano de alzarse al *límite*, un alzado que es en sí un *acto ético*. Dicho alzado tiene sentido y se entiende desde el inicio en base a la *libertad* de la que dispone el ser humano. Ya desde este momento, en el texto, planteamos la importancia de este *alzado ético* como llave para una correcta interpretación, como *llave hermenéutica* podríamos llamarla². Por otro lado, analizamos la idiosincrasia de este «ser del límite que se recrea» atendiendo a tres aspectos fundamentales: su *esencia* y su *existencia*, su *despliegue categorial* –el *alma mater* de esta filosofía– y la intersección que *en él* tiene lugar entre la *razón fronteriza* y el *símbolo* (o *núcleo simbólico*). Este último aspecto, la consumación de este encuentro *en él* es precisamente la noción de *espíritu triasiana*.

Si el ser humano puede alzarse al *límite* mediante el *acto ético*, la propuesta de Trías es que a través del *arte* puede transitarlo, habitarlo. La hermenéutica que

2 Eugenio Trías habla, en este sentido, de que el *límite* posee un «cerrojo hermenéutico». Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999, p. 87.

promueve el *límite* es fecunda y promueve la *re-creación* a través de formas simbólicas (esta idea, en realidad, esconde en sí el fundamento de la *estetización epistemológica* que mencionábamos al principio). Hemos comenzado el análisis de este tema en el *Capítulo 6* desde la perspectiva que otorga la *hermenéutica simbólica* (Ortiz-Osés) y, de acuerdo con ella, considerando al ser humano como un *animal simbólico*. Desde aquí hemos explorado el vasto universo de las artes –la parte que nos ha sido posible– tal y como nos lo muestra Trías a través de su clasificación *ideal* del sistema de las artes. Un sistema que es concebido y proyectado desde el propio *espacio-luz* que otorga el *límite*, por lo tanto, que es planteado en la filosofía triasiana como horizonte al que habría de tender todo arte en la búsqueda de su *perfección* (entendida, quizás, al modo leibniziano). De esta manera veremos reflejada en el texto la división triasiana entre las *artes fronterizas* (música y arquitectura), las *artes apofánticas* y las *artes cuasi-fronterizas* (danza, música vocal y escultura). Esta división, en sí, no hace distinción entre las *artes en reposo* y las *artes en movimiento*, división que será, sin embargo, planteada también en esta filosofía. Esta última tiene más puntos de unión, como puede observarse, con la nuestra entre *artes con una conformación estable* y *artes in itinere*. Será en el *Capítulo 8* en el que nos sumerjamos de lleno a analizar esta manera de habitar, de transitar el *límite*, en concreto, a través de las *artes in itinere*, *artes en movimiento* por excelencia.

Pero para ello, antes, en el capítulo anterior –*Capítulo 7*– hemos tratado de desentrañar las características y los rasgos definitorios de la *experiencia del límite para el ser humano*. Creemos que lo tratado en este capítulo es uno de los puntos que pueden dar una mayor cohesión al conjunto del trabajo. En él se plantean las claves para enlazar la propuesta filosófica triasiana, desde y a través de su noción de *límite*, con la dinámica de las *artes in itinere* y, un poco más de cerca, con la dinámica de la *danza*. Entre estos rasgos de la *experiencia del límite* hallamos la noción de *disposición afectiva* –que en muchas ocasiones equivale a la de *actitud*– en el ser humano, noción de inspiración heideggeriana y que constituye uno de los elementos clave en esta investigación, como se verá. Se trata de una *disposición* que es sedimentada a través de intervalos más o menos extendidos en el espacio y el tiempo (intervalos espacio-temporales), mediante una *dialéctica interior* fecunda que enraiza en la parte más íntima del ser humano. Es en el estudio de esta dialéctica interior donde hemos encontrado en la filosofía de Merleau-Ponty, entre otros, una base estable en la que apoyar algunos de los hallazgos que hemos ido haciendo en este itinerario.

El análisis de la dinámica de la *creación artística* es uno de los ámbitos que nos aporta de manera privilegiada varios de los rasgos de esta experiencia del *límite* de los que hablábamos. El texto se sumerge de esta manera en la confrontación, en un *tú a tú*, entre el ser humano, por un lado y la obra de arte, por otro, saltando al primer plano de la reflexión el *carácter histórico*, situado, de ambos y su dimensión o *identidad hermenéutica*. De este *tú a tú* se desprende un primer hito destacable en este recorrido nuestro, otra de las ideas que pueden ser interesantes en este trabajo, como es la del *círculo estético-hermenéutico*. Se trata de una descripción de la dinámica comprensiva en el ser humano, dinámica con un carácter marcadamente circular y que puede ser contemplada y analizada desde dos ópticas: desde un nivel de *análisis discreto* y/o desde otro *nivel más extendido*, como se verá. El texto se detiene en este punto, en el supuesto de que el carácter espacio-temporal de esta dinámica circular tienda a cero, dándose en este caso la *simultaneidad entre creación e interpretación*. Llegamos a rozar, con ello, el *alma mater* de este trabajo. Finalizamos este capítulo, por un lado, atendiendo brevemente a la dialéctica *consciente-inconsciente* que es susceptible de desplegarse desde el horizonte que abre el *límite* y, de manera especial, en la creación artística. Y, por último, dedicamos un pequeño espacio a la conexión entre el artista y el espectador en las artes *in itinere* y a lo que hemos denominado, en ellas, el «efecto resonante», anticipándonos así a lo que será tratado en el siguiente capítulo.

Es en el *Capítulo 8* donde tratamos de conjugar los hallazgos intermedios que hemos ido realizando en nuestro camino con la idiosincrasia de este tipo de artes cuya esencia se despliega en el tiempo: las artes *in itinere*. Tratamos de analizar en él, por tanto, la *experiencia de habitar el límite* a través de este tipo concreto de artes, con las herramientas de las que ya disponemos –aquellas que han sido halladas previamente. Para ello dedicamos un extenso apartado del capítulo a analizar y poner de manifiesto las peculiaridades de estas artes. Ello pasa por hacernos cargo de varios aspectos fundamentales en todo arte y que en ellas adquieren una especial dificultad. Hablamos del *tiempo propio*, del *criterio estético* y de las *motivaciones intrínsecas* en ellas –dedicamos aquí una especial atención al arte de la *danza*– aspectos todos que están en estrecha relación con el horizonte que el *límite* triasiano nos ofrece. Cobra una especial relevancia, a la hora de analizar este *tiempo propio*, la noción de *ritmo*. El análisis de todo lo anterior va decantando una dinámica concreta en estas artes –basada, por cierto, en la dinámica de la comprensión hallada anteriormente– la cual, acogiendo el marcado carácter

metacomunicativo de las mismas, es sintetizada en la noción de *espiral estético-hermenéutica*. En esta noción pasa exactamente igual que en la otra del *círculo estético hermenéutico*, pues se trata en rigor de una *espiral ético-estético-hermenéutica*, pero por economía expresiva hemos suprimido el primer calificativo. No obstante, al leer cualquiera de estos dos términos hemos de ser conscientes de que todo *auténtico* proceso *estético-hermenéutico* no se entiende sin existir un previo *alzado ético al límite*.

Otra de las características de estas artes en movimiento, y en ello participan de la misma manera de ser que el resto de las artes, es que en ellas también están presentes los «tres éxtasis temporales» (Trías). Y lo están –argumentaremos– de una manera agonal. En un arte *in itinere* como es la *danza*, esto implica que el artista mantenga el instrumento mediante el que despliega su arte –su cuerpo– bien afinado. Y esto pasa, como propondremos, por mantener bien afinado el *esquema corporal* (Merleau-Ponty). Finalmente argumentaremos que las diversas *técnicas corporales* que el ser humano ha empleado desde la antigüedad y que han ido evolucionando con él pueden contribuir a esa afinación señalada. Este capítulo termina con un análisis del *movimiento humano* desde una perspectiva filosófica, extremo para el cual las artes *in itinere* constituyen una herramienta idónea. En esta parte final se hace una pequeña recopilación de la bibliografía y los autores que, desde una perspectiva filosófica, abordan actualmente el tema del movimiento humano y la danza. En este estudio, en general, del *movimiento*, la mayoría de ellos prestan una atención especial a la complicada –por escurridiza– conexión en el ser humano entre *consciente* e *inconsciente*. Nosotros hemos intentado dar también nuestra propia interpretación, en este punto, desde nuestra posición, orientada hacia el horizonte que nos ofrece el *límite* triasiano.

El trabajo se cierra con unas *Consideraciones Finales* que tratan de hacerse cargo de las conclusiones a las que hemos ido llegando a lo largo de nuestro *recorrido itinerante*. Empleando un término triasiano, se trata de una especie de *sinfonía*, en la que las notas y los acordes ensayados previamente en el texto suenan y resuenan de manera fluida y armoniosa, conformando una melodía que esperamos que se haga agradable al lector que ha seguido con atención el texto.

Solo nos queda manifestar el deseo de que en la medida en la que este encuentro relatado con la filosofía ha contribuido a nuestra comprensión de nosotros, de los demás y del mundo en el que estamos *situados*, esperamos que las palabras que siguen contribuyan, de alguna forma, a iluminar la *propia* senda de

otras personas. O, dicho de otra manera, a que la *habiten*, a que sientan esa senda que les ha tocado transitar como su *casa*.

2. TEORÍAS FILOSÓFICAS SOBRE LA COMPRENSIÓN

2.1 EL ENFOQUE EXISTENCIALISTA

«¿Cuál es el modo de ser de este ser que no existe más que comprendiendo?»³. Este es el planteamiento de fondo que se esconde detrás del exhaustivo análisis sobre la comprensión humana que Martin Heidegger (1889-1976) realiza en su obra *Ser y tiempo* (1927). Heidegger considera que la comprensión juega un papel esencial en el ser humano, que es una de las estructuras existenciales que lo constituyen⁴. Con esta obra, inicialmente, pretende elaborar una ontología que determine el sentido del *ser*⁵, pero considera que, para ello, es necesario e indispensable primero analizar quién es el que se pregunta sobre dicho sentido. De hecho, esta obra constituye una exhaustiva analítica existencial sobre el ente que se interroga por el sentido del ser: el ser humano. Heidegger rompe en esta obra con una inercia filosófica arraigada, al centrar su reflexión en las cosas mismas antes de hacerlo en cuestiones formales y metodológicas, como ocurría en las corrientes filosóficas del idealismo, del positivismo e incluso, en algunos ámbitos de la fenomenología⁶ de la que él mismo parte y en la que algunos autores le han enmarcado.

Se ha venido considerando a Heidegger como uno de los principales representantes de la filosofía de la existencia o *existencialismo*, corriente o tendencia filosófica que se consolida en Europa después de la Primera Guerra Mundial. La

3 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea*, Madrid, Síntesis, 2015, p. 171.

4 Véase HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 158; 166 y ss. (Traducción, prólogo y notas de Jorge E. Rivera C.)

5 Parfraseando a Eugenio Trías, el *ser*, «eso que desde Parménides a Aristóteles, o de Platón a Hegel y a Heidegger, se llama ser». Véase TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 212, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 209-344. (El escrito original, recopilado en esta obra, pertenece a su libro *Lógica del límite* de 1991).

6 Heidegger especifica en *Ser y tiempo* (1927): «fenomenología significará entonces (...): hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo. Éste es el sentido formal de la investigación que se autodenomina fenomenología. Pero de este modo no se expresa sino la máxima formulada más arriba: “¡A las cosas mismas!”» En HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, *op. cit.*, 2003, p. 57.

época en la que nace y se desarrolla el existencialismo es una época de crisis, como afirman Dario Antiseri y Giovanni Reale en 1992: «crisis de aquel optimismo romántico que durante todo el siglo XIX y la primera década del XX garantizaba el sentido de la historia, en nombre de la Razón, lo Absoluto, la idea o la humanidad»⁷. Frente al idealismo, al positivismo y al marxismo como filosofías optimistas que presumen de haber captado el sentido progresivo absoluto de la historia, el existencialismo considera que el hombre es un ser finito y «arrojado al mundo», se interesa justamente por el hombre en su singularidad.

Sin embargo, dentro de este movimiento hay grandes diferencias. Jean-Paul Sartre (1905-1980), al que podemos considerar en línea con esta corriente filosófica, afirma que «el existencialismo es un humanismo». Heidegger, por el contrario, no comparte esta perspectiva y responde a Sartre en un célebre escrito diciendo que el «existencialismo no es un humanismo», pues busca fundamentalmente el *ser* y no la humanidad. Otra cosa diferente es que el existencialismo parta de la existencia humana para alcanzar la perspectiva del *ser*. A grandes rasgos, los puntos clave que defiende y que constituyen el existencialismo son: la no identificación entre racionalidad y realidad (la realidad no se puede deducir exclusivamente con razonamientos, no se identifica con la racionalidad), la centralidad de la existencia como modo de ser del hombre, la trascendencia del *ser* (concebido como el mundo y/o Dios) con el cual se relaciona la existencia y la *posibilidad* como modo de ser constitutivo de la existencia⁸. Es importante señalar que el existencialismo es considerado como algo que concierne en exclusiva al ser humano, ya que es algo constitutivo del propio sujeto que filosofa y ese es exclusivamente dicho ser humano. Con posterioridad al surgimiento del existencialismo, algo más tarde en el tiempo, el *estructuralismo*⁹ se opondrá a estas ideas, desviando el punto de atención situado en el estudio del ser humano justamente fuera de éste; alegará

7 ANTISERI, D. y REALE, G., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Vol. III, Barcelona, Herder, 1992, p. 527.

8 Véase *ibíd.*, p. 528.

9 El *estructuralismo* nace en Francia y se desarrolla a partir de la década de 1950 en marcada oposición al enfoque existencialista. No existe una doctrina estructuralista como tal, pero podemos considerar el *estructuralismo filosófico* como la actitud que adoptan varios pensadores de mitad del siglo pasado en oposición ante el subjetivismo, el humanismo, el historicismo, el idealismo, etcétera, es decir, ante la exaltación del «yo» y de una historia humana finalista y causalista. Por el contrario, defienden la existencia de estructuras profundas e inconscientes que consideran como omnipresentes y determinantes de la totalidad de la vida humana y que dejan ese «yo» relegado a un segundo plano. Notables representantes de este movimiento son Ferdinand de Saussure (1857-1913), Jacques Lacan (1901-1981), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Louis Althusser (1918-1990) y Michael Foucault (1926-1984). Véase *infra*, p. 54 y ss. (*Apartado*. 2.3).

que el humanismo exalta a la persona, pero no la explica, como pretenden hacer ellos.

En el marco existencialista descrito Heidegger considera, en efecto, que el modo de ser del hombre es la existencia: «El ser mismo con respecto al cual el Dasein se puede comportar de esta o aquella manera y con respecto al cual siempre se comporta de alguna determinada manera, lo llamamos *existencia*».¹⁰ Además, defiende que la forma de existir del hombre se realiza a través de la comprensión, es decir, la comprensión es concebida como uno de los existenciales constitutivos del hombre: «El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo»¹¹. Es este uno de los aspectos que más nos interesan de su pensamiento, el hecho de que en su obra la comprensión es resituada en el terreno ontológico. Como dice Aguirre: «el análisis de la comprensión que realiza Heidegger debe ser concebido como un “existencial” (...) en el sentido kantiano, como una determinación trascendental de toda existencia humana»¹².

La singular propuesta heideggeriana será el considerar que el ser humano no se experimenta a sí mismo primeramente como un sujeto para el que hay un objeto que hay que comprender, sino como un «ser situado en el *ser*». El ser humano redefinido en su filosofía como «Dasein», «ser-ahí» o «ser situado», será un ser (ahí) que está abierto al *ser*, un ser (ahí) que comprende al *ser*. En Heidegger pasa a primer plano la problemática de la relación del «ser-ahí» con el mundo y no tanto con el «otro» (como había ocurrido en Dilthey, por ejemplo) defendiendo que «es en la relación con una situación, en el “sentimiento de la situación”, en el “encontrarse” (...), en la comprensión fundamental de mi posición en el *ser*, donde se encuentra el anclaje fundamental para la comprensión»¹³. Para él, el comprender, la comprensión, será la forma originaria y primera de la realización del «ser-ahí» como «ser-en-el-mundo»: «Comprender significa proyectarse hacia una determinada posibilidad del estar-en-el-mundo, es decir, existir como tal posibilidad»¹⁴. Además, Heidegger considera que ambos, «ser-ahí» y «mundo»,

10 HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 35. Recordamos en este punto que en la terminología heideggeriana el *Dasein*, *ser-ahí* o *ser-situado*, hace referencia al ente que constituye al ser humano. En palabras de Heidegger: «El Dasein es el ente que soy cada vez yo mismo; su ser es siempre el mío» en *ibíd.*, p. 140.

11 *Ibíd.*, p. 35.

12 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 174.

13 *Ibíd.*, p. 172. El subrayado es nuestro.

14 HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 403.

comparten el mismo modo de ser, que es el modo de ser *histórico*. También la comprensión es situada en el horizonte de la temporalidad y, por lo tanto, de la historicidad. Hans-Georg Gadamer principalmente, quien continúa desarrollando muchas de las ideas de Heidegger, redundará posteriormente en la idea de que la comprensión participa de la misma manera de ser que aquello que es comprendido: el modo de ser de la *historicidad*.

La propuesta de Heidegger en cuanto a la metodología es clara: es el modo de ser del objeto mismo el que debe indicar y dirigir el enfoque metodológico. En este punto, el propio Heidegger caracteriza su enfoque filosófico como una *hermenéutica*¹⁵. En su obra la *fenomenología*¹⁶ se convierte en una hermenéutica que intenta desvelar lo que ha sido recubierto en el fenómeno y descubrir el sentido del *ser*. Piensa que los fenómenos, en general, están más bien ocultados por todo lo que los recubre y es preciso que el filósofo realice una tarea de «desvelación-interpretación» para sacarlos a la luz, para despejar los encubrimientos que oscurecen su manifestación:

“Detrás” de los fenómenos de la fenomenología, por esencia no hay ninguna otra cosa; en cambio, es posible que permanezca oculto lo que debe convertirse en fenómeno. Y precisamente se requiere de la fenomenología porque los fenómenos inmediata y regularmente *no* están dados. Encubrimiento es el contraconcepto de “fenómeno”. El modo como pueden estar encubiertos los fenómenos es múltiple¹⁷.

El caso del Dasein es un caso especial dentro de la fenomenología. Aquí la fenomenología, es decir, la tarea de desvelación de los encubrimientos que oscurecen la manifestación del propio Dasein como fenómeno, es una tarea de interpretación, hermenéutica:

La fenomenología del Dasein es *hermenéutica*, en la significación originaria de la palabra, significación en la que designa el quehacer de la interpretación. Ahora bien, en tanto que por el descubrimiento del sentido del ser y de las estructuras

15 En cuanto al concepto de *hermenéutica*, véase *infra*, p. 33 y ss., *Apartado 2.2*. (En adelante abreviaremos como *Apdo.*)

16 Recordemos que la *fenomenología* es una corriente filosófica anterior y en cierto modo precursora del existencialismo, cuyo propósito, a grandes rasgos, consiste en el retorno a las cosas mismas, partiendo de datos indudables y de evidencias estables como cimientos de la filosofía y desconfiando de todo apriorismo idealista, pero siendo crítica a la vez ante el positivismo. El fundador y máximo representante de esta corriente es Edmund Husserl (1859-1938) con el que Heidegger trabajó en calidad de ayudante y al que sustituyó en la cátedra de filosofía de Friburgo en 1929.

17 HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, *op. cit.*, 2003, p. 58-59.

fundamentales del Dasein se abre el horizonte para toda ulterior investigación ontológica de los entes que no son el Dasein, esta hermenéutica se convierte también en una “hermenéutica” en el sentido de la elaboración de las condiciones de posibilidad de toda investigación ontológica. Y puesto, por último, que el Dasein tiene una primacía ontológica frente a todo otro ente –como el ente que es en la posibilidad de la existencia– la hermenéutica cobra, en cuanto interpretación del ser del Dasein, un tercer sentido específico, filosóficamente hablando el *primario*: el sentido de una analítica de la existencialidad de la existencia. En cuanto esta hermenéutica elabora ontológicamente la historicidad del Dasein como condición óptica de la posibilidad del saber histórico, ella sirve, en seguida, de terreno de arraigo para aquello que sólo derivadamente puede ser llamado “hermenéutica”: la metodología de las ciencias históricas del espíritu¹⁸.

Heidegger recoge el testigo de la concepción hermenéutica de Dilthey, quien consideraba explícitamente la hermenéutica, además de como un conjunto de cuestiones técnicas o metodológicas a la hora de interpretar textos, como una perspectiva de naturaleza filosófica que había que situar en la base de la conciencia histórica y de la historicidad del hombre. Es fundamental, en este sentido, la recopilación de sus principales escritos sobre hermenéutica en el vol. IV de sus *Selected Works* –que aquí aparecen junto a otros sobre interpretaciones de la historia– titulado (trad.) *Hermenéutica y el estudio de la historia*¹⁹. La primera parte de esta recopilación –la dedicada propiamente a sus estudios sobre hermenéutica– contiene sus obras (trad.) *El sistema hermenéutico de Schleiermacher en relación con la hermenéutica protestante anterior* (1860), *Sobre comprensión y hermenéutica (...)* (1867-68) y *El surgimiento de la hermenéutica* (1900)²⁰. Dilthey introduce un salto cualitativo con esta propuesta, que nace en un terreno filosófico abonado ya por Schleiermacher. Heidegger se sitúa de lleno en esta perspectiva y considera la hermenéutica o «el comprender» como una estructura constitutiva, una dimensión intrínseca del hombre, lejos de ser un mero instrumento a su disposición: el hombre crece sobre sí mismo al reinterpretar cada nueva experiencia que nace sobre el trasfondo de experiencias anteriores. Hemos de poner de relieve que desde esta perspectiva heideggeriana el Dasein es el único fenómeno en el que el

18 *Ibíd.*, p. 60.

19 MAKKREEL, R. A. y RODI, F., *Hermeneutics and the study of history* en *Selected Works*, Vol. IV, New Jersey, Princeton University Press, 1996.

20 Véase también otras obras y/o recopilaciones de Dilthey al respecto, como GÓMEZ, A., *Dos escritos sobre hermenéutica. Wilhelm Dilthey*, Madrid, Istmo, 2000. Contiene *El surgimiento de la hermenéutica* y *Los esbozos para una crítica de la razón histórica*.

propio ser humano constituye *arte y parte* –en exclusiva– del proceso de interpretación o desvelación. Cuando un ser humano desvela, interpreta o comprende algo de sí mismo, a ese ser humano ya le está ocurriendo *algo*, está siendo modificado de alguna manera, ya no es el mismo –en cierto modo– que hace un momento. De ahí que el ser humano crezca sobre sí mismo y se halle siempre en constante evolución. Precisamente por hallarse siempre en proceso de cambio, de evolución y siguiendo en este extremo a Paul Ricœur, hemos de matizar que la transparencia total de la conciencia humana de sí, para sí misma, es un logro inalcanzable²¹. Y esto es algo que la hermenéutica aporta a la fenomenología.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002), de nuevo más allá de la cuestión de los métodos y en la línea abierta por Heidegger, lejos de decretar cómo hay que comprender, explora aquello que se produce realmente cuando se comprende. Se plantea la cuestión de cómo es posible el comprender en cuanto tal²². Toma como punto de partida la descripción que Heidegger formula al hablar del *círculo hermenéutico* en *Ser y tiempo*, considerando que es en este texto donde se describe en esencia cómo se lleva a cabo el comprender interpretativo. En dicha descripción Heidegger explica que el círculo que implica la comprensión no debe degradarse a la condición de círculo vicioso, y tampoco hay que considerarlo como un inconveniente insalvable: en él se oculta una positiva posibilidad del conocer más originario, posibilidad que sólo se aprehende de un modo genuino si la interpretación comprende que su tarea primera, permanente y última consiste en no dejarse imponer nunca pre-disponibilidades, pre-visiones y pre-conocimientos por parte del azar o de las opiniones comunes, sino hacer que emerjan desde las cosas mismas, garantizando así la científicidad del tema específico²³. En palabras de Gadamer, la hermenéutica:

designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí [«la dinámica fundamental del ser-ahí» leemos en otras traducciones], que constituye su finitud y su especificidad [«historicidad»] y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia en el mundo. El que el movimiento de la comprensión sea abarcante

21 Esta idea la podemos encontrar en varios puntos de la obra de Ricœur, como, por ejemplo, en su escrito de 1986, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 y en este otro de 1950, *Lo voluntario y lo involuntario. II (...)*, Buenos Aires, Editorial Docencia, 1988.

22 Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 244.

23 Véase HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 176-177.

y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de la cosa²⁴.

Está en la naturaleza del ser humano, por lo tanto, el perpetuo movimiento hacia la comprensión tanto de él mismo como del mundo en el que se sitúa. Una tarea que, para todos estos filósofos, se lleva a cabo a través de la hermenéutica. Pero la comprensión de uno mismo adquiere un matiz relevante, primordial, como nos anticipaba Heidegger, porque es la llave para la comprensión del otro y del mundo. Además de Gadamer, con cuya obra dialogaremos, otros filósofos contemporáneos han dedicado espacio en su obra a este tema crucial. Paul Ricoeur (1913-2005) ensayará este tema, hablará de la hermenéutica de sí mismo –en palabras suyas, de la «hermenéutica del sí»– principalmente, en su obra *Sí mismo como otro* donde enfoca este tema sumergiéndose en las relaciones entre *sí mismo* frente a *yo*, entre *mismidad* frente a *ipseidad* y entre *ipseidad* y *alteridad*. Como en otros lugares de su obra, en este libro está presente el enfoque de los anteriores aspectos desde la narratividad inherente a la vida de todo ser humano²⁵. También Michael Foucault (1926-1984) dedicará un lugar en su obra a profundizar, desde una perspectiva ético-práctica, en este tema fundamental de la interpretación comprensiva de uno mismo en *La hermenéutica del sujeto*²⁶ incidiendo en la manera (en la que intervienen factores internos y externos) por la que, en la práctica, un ser humano llega a constituirse en una determinada «relación hacia sí» y no en otra.

2.2 EL ENFOQUE HERMENÉUTICO

2.2.1 HERMENÉUTICA, ¿DE LA TÉCNICA AL ARTE?

«Una vez más, podemos seguir el método de la observación lingüística. Me parece que el único modo riguroso de hacer comunicables las ideas filosóficas es subordinarse a lo que ya sabe la lengua que nos une a todos»²⁷. Siguiendo a Gadamer en esta cuestión –explicitada en 1977 en *La actualidad de lo bello*– en varias

24 GADAMER, H.-G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 12.

25 Véase RICCEUR, P., *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996. El aspecto de la *narratividad* de toda vida humana está muy presente –en general– en la obra de este filósofo.

26 FOUCAULT, M., *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005.

27 GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 102.

ocasiones a lo largo de la exposición que sigue hemos creído conveniente hacer uso de «lo que ya sabe la lengua que nos une a todos», en nuestro caso, tal y como lo recoge la Real Academia de la Lengua Española. En el *Diccionario de la lengua española*²⁸ leemos que el término *hermenéutica* proviene del griego ἑρμηνευτική y significa el «arte de interpretar textos, originalmente textos sagrados». Pero añade además esta segunda acepción del término, en el ámbito filosófico: «en la filosofía de Hans-Georg Gadamer, teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad». La Real Academia elige, como vemos, al filósofo alemán H.-G. Gadamer como punto de referencia dentro del ámbito de la hermenéutica contemporánea. Y decimos *hermenéutica contemporánea* porque hay un punto de inflexión a lo largo del recorrido histórico que experimenta esta disciplina.

La hermenéutica hunde sus raíces en la antigüedad clásica como técnica y arte de interpretación de textos, subsistiendo desde ese momento y durante siglos de manera subterránea al pensamiento y a la filosofía dominantes en cada periodo, fundamentalmente, como método auxiliar a otras disciplinas. Pero, efectivamente, hay que esperar al siglo XX, con Gadamer, partiendo del terreno ya abonado por Schleiermacher, Droysen, Dilthey y Heidegger principalmente, cuando la hermenéutica adquiere el rango de un pensamiento filosófico original y se constituye como una auténtica alternativa filosófica. Toda la obra gadameriana, abanderada por sus dos volúmenes *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (de 1975 data la cuarta edición de esta obra, escrita en la década de los sesenta) y *Verdad y método II* (1986)²⁹, se dirige explícitamente a desarrollar y fundamentar las bases y las grandes líneas de una propuesta filosófica llamada hermenéutica. Podemos decir con Nicolás Abbagnano, que Gadamer propone con su obra «una verdadera y auténtica ontología hermenéutica»³⁰. Según expone el propio Gadamer durante una conversación mantenida en 1977 con Clauss Grossner:

28 En adelante, DLE (Diccionario de la lengua española). Disponible on-line en: <https://dle.rae.es>. A partir de esta nota evitaremos repetir en las notas al pie los lugares on-line donde se encuentran disponibles los recursos consultados. Esta información, junto con la fecha de consulta, será facilitada en el *Capítulo 10: Bibliografía*.

29 Las referencias de las obras que hemos utilizado son GADAMER, H.-G., *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984 y GADAMER, H.-G., *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2004.

30 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 616.

Hermenéutica es una expresión o un concepto que en un primer momento tenía un sentido muy específico: el arte de la interpretación de textos. Mis trabajos han intentado mostrar que el modelo de interpretación de los textos es en realidad el modelo de nuestra experiencia del mundo en general. En este sentido la Hermenéutica tiene una función filosófica auténtica, universal³¹.

Paralelamente, Paul Ricœur (1913-2005) cuyos trabajos –contemporáneos a los de Gadamer– y aportaciones a la hermenéutica son dignos de mención³², en el contexto de esa «identidad narrativa» de toda vida humana que mencionábamos, entiende «texto» en sentido muy amplio: todo aquello que puede ser interpretado, es decir, desde una experiencia o un hecho concreto hasta la propia vida. Ricœur concibe la fenomenología como una condición previa indispensable para cualquier hermenéutica. En este sentido, se muestra a favor de la fórmula inaugurada con Heidegger, de una fenomenología hermenéutica: esta última es necesaria para desentrañar todo lo que ocultan los fenómenos y desvelarlos. Es principalmente en su obra *Del texto a la acción*, donde Ricœur explica la introducción de la hermenéutica –heredada de Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer– en la fenomenología de Husserl. Ricœur pone en valor la alteridad, lo *otro*, en cuanto a todo aquello que es susceptible de interpretación. De hecho, interpretar consiste, para él, en extraer el ser-en-el-mundo (Heidegger) que se halla inmerso en eso otro, en el *texto*. Como hemos mencionado, defiende la opacidad de la conciencia de sí, para sí misma, admitiendo la necesidad de valorar y tener en cuenta los signos, los símbolos, las normas y todo lo que sea obra de la cultura humana para alcanzar una mejor comprensión de lo que es el ser humano. Más adelante ampliaremos su perspectiva, enmarcada dentro de la *hermenéutica contemporánea*³³.

Creemos que coincide la postura hermenéutica de Gadamer defendida en una entrevista concedida a Ingeborg Breuer con la de Ricœur, cuando afirma que «la hermenéutica es el arte de comprender la opinión del otro»³⁴. Se trata, en suma, de

31 GROSSNER, C., *Il filosofi tedeschi contemporanei tra neomarxismo, ermeneutica e razionalismo critico*, Roma, Città Nuova, 1980, p. 267, cit. en ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, Vol. IV, Barcelona, Hora S. A., 1996, p. 514.

32 De su extensa obra destacamos principalmente *Filosofía de la voluntad* (I y II) (1950 y 1960), *La metáfora viva* (1975), *Tiempo y narración* (I, II y III) (1983, 1984 y 1985), *Ensayos de hermenéutica* (I y II) (1969 y 1986), *Yo mismo como otro* (1990), *Lecturas* (I, II y III) (1999) y *La memoria, la historia y el olvido* (2000). Además del libro ya mencionado, *Sí mismo como otro* (1990).

33 Véase *infra*, p. 51 y ss. (Apdo. 2.2.4).

34 Según podemos leer en el artículo de Ciro Krauthausen del 15 de marzo de 2002 en *El País*, «Muere Hans-Georg Gadamer, el filósofo que enseñó el arte de comprender al otro». Disponible on-line [consultado en abril de 2014].

entender las razones y el proceso que han llevado al otro a forjarse una determinada opinión.

Un breve recorrido por la historia del concepto *hermenéutica* nos ayudará a entender mejor su esencia, atendiendo a sus orígenes y a cómo ha evolucionado, señalando los hitos que han hecho que en la actualidad y sobre todo a partir de H.-G. Gadamer, la hermenéutica sea considerada como una corriente de pensamiento autónomo.

2.2.2 BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE LA HERMENÉUTICA

El término griego ἑρμηνεία era empleado en la antigüedad clásica para referirse a lo que hoy entendemos por *interpretación*. Platón en sus obras *la República*, *el Teeteto*, *Ion* y *el Político* utiliza dicho término asignándole distintos matices según el caso. Por su parte, Aristóteles en *Órganos de los animales* y en *De anima* lo identifica con el término *expresión*, en tanto que la lengua es capaz de interpretar los pensamientos al ser capaz de exteriorizarlos³⁵. Con el paso del tiempo, el término latino que sucedió al griego fue *interpretatio*, del que procede el término actual en castellano *interpretación* y cuyo significado es, en términos generales, «explicar o declarar el sentido de algo y principalmente el de un texto»³⁶ y en general, el «remontar de un signo a su significado»³⁷.

En el marco de esta Antigüedad Clásica, la interpretación trajo asociada desde muy temprano una reflexión sobre la propia disciplina, tendente a una regulación normativa de la manera correcta de interpretar, principalmente, los pasajes de la tradición religiosa y mitológica que se habían vuelto oscuros o incomprensibles. Parece ser que fueron los estoicos (siglos III a. C.-II d. C.) los primeros en sistematizar y convertir en un método consciente la práctica interpretativa mediante la *alegoresis*³⁸, es decir, el proceso inverso al de la alegoría³⁹. Sin embargo,

35 Véase ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, op. cit., 1963, p. 616.

36 Primera acepción del DLE.

37 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, op. cit., 1963, p. 616.

38 La *alegoresis* deriva de la unión de los conceptos de "alegoría" y "exégesis" y define un procedimiento interpretativo tendente a descifrar el sentido profundo detrás del sentido literal. La *alegoresis* es un procedimiento usado en la interpretación tradicional de los textos sagrados. Véase, por ejemplo, JUNG, M., *L'ermeneutica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

39 La *alegoría* es un *tropo* retórico utilizado desde muy antiguo que permite decir algo y al mismo tiempo insinuar otra cosa. Véase GRONDIN, J., *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 1999, p. 51. El DLE define *alegoría*, en su primera acepción, como «ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente».

según apunta Jean Grondin, al no haberse conservado ningún tratado completo de la estoa, es complicado averiguar si éstos llegaron a elaborar una auténtica *teoría interpretativa*⁴⁰.

Fue Filón de Alejandría principalmente (circa 13-54 d. C.) quien se dedicó a la práctica de la alegoresis con los textos del Antiguo Testamento y su trabajo en palabras de J. Grondin: «constituye la primera teoría consistente de la alegoría que ofrece la antigüedad»⁴¹. Según este autor, el análisis de los trabajos de Filón nos conduce a pensar que todo lo verbal debe remitir a algo preverbal para ser plenamente comprendido, que existe la necesidad, durante el proceso interpretativo, de que el logos expresado remonte al espíritu que lo anima ya que este último es el que en realidad interesa al intérprete. Esta idea es crucial para nosotros puesto que concierne a la idea vertebradora de este trabajo. Filón pone de relieve que existe algo previo, algo anterior a un texto o a un símbolo (en definitiva, a cualquier cosa que sea susceptible de interpretación) que es capaz de poner en contacto a creador e intérprete. Ese *algo* –para Filón– es el *espíritu* que mueve al creador y el que ha de reconocer el intérprete en aras de afinar su interpretación. La postura del filósofo Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013)⁴² se muestra muy acorde con esta idea. Avanzando algo de lo que hemos de profundizar más tarde en este trabajo, Trías opina que –bajo unas condiciones específicas, como veremos– es posible dotar a todo símbolo, mediante una *interpretación recreadora*, de la «primitiva apertura, correlativa al acto creador que la produjo»⁴³. Esa apertura es para Trías, en rigor, espiritual y de ella puede participar tanto creador como intérprete. En este mismo sentido, en su obra *La edad del espíritu* (1994), habla de la hermenéutica –principalmente en el marco histórico de la Antigüedad Tardía y del Helenismo– como el método que establece los criterios y las claves, en el seno de una comunidad, para interpretar correctamente el mensaje que ha sido revelado y materializado en las distintas *escrituras sagradas* (así el Bahagavad-Gita, el texto canónico del Zend Avesta, la Biblia, etcétera) y afirma:

40 Véase GRONDIN, J., *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 1999, p. 50.

41 *Ibid.*, p. 55.

42 Su propuesta de una *filosofía del límite* será analizada ampliamente más adelante en este trabajo. En concreto, sobre Filón, en su libro *La edad del espíritu*, nos dice Trías: «Filón de Alejandría puede, de este modo [mediante el *método alegórico*], llevar a cabo una exégesis del texto bíblico (*Génesis*, *Éxodo*) a partir de ciertas claves exegéticas que le proporciona su asumido platonismo: las formas ideales platónicas, convertidas en *conceptos* del pensamiento de Dios», en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994, p. 243, nota al pie nº 147.

43 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995, p. 183

Se trata, pues, de elevarse de la letra al espíritu, o de la palabra declarada a las ideas o formas hipostáticas que aseguran su sentido. Esa ascensión es lo que permite la *remisión* de la comunicación manifiesta del símbolo a aquello (= x) que en el símbolo se simboliza: su sentido esotérico, oculto e invisible⁴⁴.

En la Edad Media, encontramos la utilización de este término técnico griego (ἐρμηνεία) en Boecio y en Santo Tomás, ambos comentando la obra de Aristóteles. Santo Tomás, en su obra *Suma de Teología* (o *Suma teológica*)⁴⁵ escrita aproximadamente entre 1260 y 1273, utiliza además el término *interpretación* como elucidación de los significados oscuros de un texto⁴⁶ y es sobre todo esta acepción la que perdura durante el desarrollo del largo periodo medieval. Esta permanencia en el tiempo se ve fortalecida desde el inicio, en buena medida, por la labor iniciada, ya en la Alta Edad Media, por los llamados Padres de la Iglesia en torno a la aclaración de los sentidos de la Sagrada Escritura (exégesis). La *Suma Teológica* de hecho, consiste en una constante interpretación de las Sagradas Escrituras, basándose para ello –sobre todo– en la obra de Aristóteles, pero también en la de numerosos Padres de la Iglesia (Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona, Isidoro de Sevilla, Beda el Venerable, Juan Damasceno, Orígenes, etcétera), en la obra de numerosos filósofos (Cicerón, Platón, Séneca, Sócrates, Averroes, Avicena, Ptolomeo, Boecio, etcétera) y en lo escrito por los propios autores del Antiguo Testamento⁴⁷.

A partir del siglo XIV, con los comienzos del Humanismo (que otorga al hombre una posición central en el universo) y del periodo histórico denominado Renacimiento, esta doctrina de la interpretación bíblica o interpretación de las Sagradas Escrituras va adquiriendo un carácter simbólico-natural que tiene en cuenta, además de las consideraciones *divinas* (prácticamente las únicas tenidas en cuenta durante el periodo medieval) otras más naturales o científico-positivas, tal y como se le presentan al hombre en la naturaleza⁴⁸. Sucede principalmente a través de pensadores como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola y se materializa en textos sistemáticos que suponen cierta apertura, en la manera de interpretar los

44 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 246.

45 Véase, por ejemplo, la dirección: <https://www.dominicos.org/estudio/recurso/suma-teologica/> [edición digital disponible on-line].

46 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, op. cit., 1963, p. 507.

47 Véase, por ejemplo, *Fuentes usadas por Santo Tomás para la Parte I de la Suma*. Disponible on-line en: www.dominicos.org/media/uploads/recursos/libros/suma/1.pdf, p. 65-74.

48 Véase, por ejemplo, ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, op. cit., 1963.

textos sagrados, hacia concepciones más naturalistas. Al decir «naturalistas» nos referimos a concepciones que se basan en mayor grado en la naturaleza del ser humano y de lo terrenal en general, enmarcadas en la corriente humanista de la época. Ejemplo de dichos textos es el de Pietro Galatino en 1526, *De Sacra Scriptura recte interpretanda*⁴⁹.

Hasta la Edad Moderna son muchas las controversias sobre la manera correcta de interpretar las Sagradas Escrituras, hecho que llevó a no pocos enfrentamientos entre las distintas iglesias cristianas, sobre todo entre católicos y protestantes. Principalmente a través de la figura de Erasmo de Rotterdam se lleva a cabo una clara oposición a las orientaciones interpretativas «simbólico-naturales» de la Escritura y se defiende una lectura estrictamente espiritual y ascética de la misma. Enclavado en el movimiento denominado *Devotio moderna*, publica en 1503 el *Manual del caballero cristiano* en el que se defiende una religiosidad más interiorizada, basada en la imitación de Cristo y en la lectura de la Biblia. Sin embargo, no fue estrictamente desde el Humanismo (en el que podemos enclavar a la figura de Erasmo) desde donde se planteó una ruptura, un cisma, con la iglesia consolidada durante el periodo medieval, sino que fueron varios los motivos que concurrieron como detonante de lo que hoy conocemos como *Reformas Protestantes*. Por un lado, en la iglesia, el llamado «asunto de las indulgencias», con las que se llegó a *comercializar* y utilizar como *moneda de cambio*, en función de intereses sobre todo económicos. Por otro lado, la situación de Alemania en esas fechas (alrededor de 1500), sede territorial de dichas *Reformas*, que se encontraba muy disgregada territorial y políticamente. Y por último, el surgimiento de una figura como Martín Lutero (1483-1546), hombre clave de la Reforma. Lutero, estudiando teología en Alemania, elabora sus planteamientos a raíz de sus propias dudas ante la doctrina establecida por la iglesia. En 1517 cuelga sus famosas 95 tesis en la puerta de la Universidad de Wittemberg. La piedra angular que dio lugar a estas tesis fue –en contraposición a lo establecido por la iglesia de Roma– la defensa de la *doctrina de la justificación por la fe*, la *supremacía de las Sagradas Escrituras* y la existencia únicamente de dos sacramentos, *la eucaristía y el bautismo*. A pesar del cisma interno de la iglesia en Occidente en estas fechas (hemos de tener en cuenta también que surgieron otros movimientos religiosos de protesta en el centro de Europa como los liderados por U. Zwinglio, J. Calvino o el de los Anabaptistas) será ahora, en la Edad Moderna, tanto por parte de católicos

49 GALATINO, P., *De Sacra Scriptura recte interpretanda*, 1526,

como de protestantes, cuando se persiga un criterio unificador que limite el simbolismo interpretativo del periodo anterior. La hermenéutica se irá desarrollando, de esta manera, en el ámbito teológico, como teoría y ciencia de la interpretación. Algunos autores como D. Antiseri y G. Reale han defendido que es precisamente en este momento, a comienzos de la Edad Moderna, mediante las controversias teológicas que surgen con la Reforma, cuando brota en esencia lo que hoy llamamos *hermenéutica*⁵⁰. La realidad es que en ese momento la teoría de la interpretación no sólo se va desarrollando en el ámbito teológico, sino que poco a poco lo va haciendo a la vez en el trabajo de filósofos, historiadores y juristas (disciplinas todas ellas en las que el sentido del texto escrito, por lo general, no es directo) que también se ven obligados constantemente a resolver cuestiones interpretativas en el desarrollo de su profesión⁵¹. N. Abbagnano describe así el salto que da la hermenéutica a partir de la Edad Moderna desde el campo de la exégesis bíblica a todo tipo de textos:

Mediante el rechazo de las exageraciones simbólicas y la insistencia sobre el significado literal e histórico de los textos, además mediante la polémica racionalista, la doctrina de la I. [Interpretación] estaba preparada para pasar del campo restringido de la exégesis bíblica a todo tipo de textos: éste es el sentido del desarrollo que la hermenéutica experimentó en el siglo XVIII, por obra, inicialmente, de J. M. Chladenius (*Cuida alla retta interpretazione di scritti ragionevoli*, 1742) y, sobre todo, de F. D. Schleiermacher. En esta forma, I. [Interpretación] llegó a significar la comprensión de todo texto cuyo sentido no quede inmediatamente claro, del cual nos parece hay alguna distancia (lingüística, histórica, psicológica, etcétera)⁵².

Entrada ya la Edad Moderna, las disputas sobre la correcta interpretación fueron desviando su polo de interés, trasladándolo desde el texto a interpretar (su grado de inteligibilidad o claridad, por ejemplo) hasta el intérprete en sí. Es ahora cuando se plantea por primera vez qué es lo que ocurre con el intérprete de un texto y bajo qué condiciones o de qué manera debería interpretar. En este sentido, fue al parecer Friedrich Schleiermacher (1768-1834), el primero en plantear la cuestión de si el intérprete de un texto adquiriría al interpretar un extra de conocimiento respecto al del propio autor del texto, en función, principalmente, de

50 Véase ANTISERI, D. y REALE, G., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, op. cit., 1992, p. 555.

51 Véase *ídem*.

52 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, op. cit., 1963, p. 617.

la distancia histórico-cultural que separaba al intérprete de su autor. Este hecho supone un salto cualitativo en el seno de este ámbito. Bajo esta perspectiva inaugurada por Schleiermacher quedan identificados en gran medida *saber histórico e interpretación*. Hecho relevante a nuestro parecer y que marca un punto de inflexión en este terreno, puesto que –al entrar en juego las coordenadas histórico-temporales– implica que en la hermenéutica van adquiriendo cada vez más peso las cualidades del *arte* con respecto a las de la *técnica*. Esta identificación se hará evidente posteriormente de manera explícita en la obra de Dilthey. A partir de ahora y hasta el siglo XX, los principales autores que estudian la teoría de la interpretación (comenzando por Johann Gustav Droysen (1808-1884) y Wilhem Dilthey (1833-1911), entre otros) van alternando sus razonamientos polarizando el *centro de gravedad* o foco de interés de los mismos hacia el texto a interpretar o hacia el intérprete, otorgando cada vez más una importancia fundamental al hecho interpretativo en sí, independientemente de aquello que sea objeto de interpretación.

Pese a que con F. Schleiermacher (y con F. Schlegel en menor medida) ya se le da a la hermenéutica un lugar relevante en el seno de la filosofía es W. Dilthey el que se propone situarla como fundamento de todas las «ciencias del espíritu». Como hemos señalado, Dilthey concibe la hermenéutica, además de como un conjunto de cuestiones técnicas y metodológicas, como una perspectiva de naturaleza filosófica que se encuentra en la base de la conciencia histórica del hombre. Para Abbagnano gran parte de las teorías de la interpretación elaboradas en el siglo XX se sitúan en esta línea abierta por Schleiermacher y Dilthey. Martin Heidegger, como ya ha sido mencionado, acoge el sentido fundamental de las concepciones de Dilthey y da un paso más: no sólo considera la hermenéutica como un instrumento a disposición del hombre y/o como algo que forma parte de su conciencia histórica, sino que considera que es su estructura constitutiva, su dimensión intrínseca.

Queda manifiesto, tras este breve recorrido, que la constante que permanece a través del tiempo desde época antigua es el problema que le plantea al ser humano la interpretación de un texto, de un símbolo, de otra persona o de cualquier hecho o manifestación que se le muestre en su alteridad. El problema de la interpretación ha estado ahí desde siempre para el ser humano (al menos desde muy pronto) y es plausible que se originara a la hora de poner en común o de cotejar las distintas lecturas o versiones que distintas personas realizaban de un

texto o de un hecho. Es decir, la necesidad de regular y establecer unas normas concretas para la «correcta» interpretación pudo surgir de la necesidad de evitar el malentendido o la incompreensión ante un mismo texto y/o hecho⁵³. Son diversas y alejadas las posturas que han tomado grandes pensadores en la época moderna y contemporánea ante una hipotética *correcta manera de interpretar*. Por citar dos extremos opuestos hablaremos, en uno de ellos, de la óptica del *positivismo* de principios del siglo XIX que defendió que el intérprete en cuestión ha de mantenerse por completo al margen del texto a interpretar, debe autoanularse de algún modo, defendiendo a capa y espada la objetividad que emana del texto. En el otro extremo, tenemos la postura *perspectivista* de un Friedrich Nietzsche (1844-1900) que defendió la idea de que no existe un significado objetivo de un texto o un hecho cualquiera, sino solamente la interpretación que cada persona hace del mismo. Incluso llegó a afirmar que *no existen hechos, sólo interpretaciones*: «contra el positivismo, que se queda en el fenómeno “sólo hay hechos”, yo diría, no, precisamente no hay hechos, sólo interpretaciones»⁵⁴. La controversia reflejada entre estas dos posturas extremas introduce el enfoque epistemológico postmoderno, heredero en gran parte de esta perspectiva nietzscheana. Dicha controversia se resuelve, en cierta medida, desde la perspectiva de Heidegger para quien el fenómeno o hecho es, precisamente, aquello que queda después de la desocultación que tiene lugar a través de la interpretación.

2.2.3 HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA

Robert Audi afirma que existen dos corrientes marcadas dentro de la hermenéutica filosófica contemporánea: la primera, heredera de la obra de Dilthey, que considera la interpretación como un método que está en la base de las ciencias históricas o humanas y la segunda, que sigue a Heidegger y hace de la interpretación un «suceso ontológico», es decir, defiende que existe una especie de interacción entre el intérprete y el texto, que hace del hecho interpretativo, de alguna manera, un suceso partícipe de la historia de lo que es entendido⁵⁵.

53 Así se defiende, por ejemplo, en GRONDIN, J., *Introducción a la hermenéutica filosófica*, op. cit., 1999, p. 49.

54 NIETZSCHE, F., *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Vol. IV, Madrid, Tecnos, 2008, p. 222.

55 Véase AUDI, R. (ed.), *Diccionario Akal de filosofía*, Cambridge-Madrid, Cambridge University Press-Ediciones Akal, 1995; 1999-2004, p. 486.

Creemos que merece la pena detenernos un momento en este punto para resaltar que esta descripción de Audi sobre el aspecto ontológico de la interpretación en la corriente de pensamiento heredera de Heidegger encaja con la consideración que tanto Heidegger como Gadamer hacen de la *obra de arte* en general. Para estos dos autores la obra de arte siempre «es más», puesto que «es» en cada representación o, lo que es lo mismo, en cada comprensión que alguien realiza de ella. El texto de un autor, como obra de arte, «es siendo» al igual que el «mundo mundeia» (Heidegger). Y este «ser siendo» depende o está anclado a un punto siempre en movimiento: el momento presente, es decir, la dinámica imbricación de pasado y futuro, el instante, gracias al cual tanto la obra de arte como el texto siempre cuentan con la posibilidad de «ser más». Éste es, por lo tanto, el modo de ser del *texto* o de la *obra de arte* que, en definitiva, siguiendo el razonamiento de Heidegger, coincide con el modo de ser del *ser humano*: el modo de ser de la historicidad⁵⁶.

Es en el siglo XX, como ya hemos apuntado, cuando H.-G. Gadamer lleva hasta sus últimas consecuencias la perspectiva hermenéutica heideggeriana. Parte de la descripción del *círculo hermenéutico* realizada por Heidegger e insiste en el carácter circular de la comprensión. Pese a que este carácter circular no es una idea original de Heidegger, es él quien lo dota de una dimensión esencial, constitutiva de la comprensión humana. Y es que el que comprende nunca parte de cero, siempre tiene que vérselas con sus comprensiones previas, con aquellas pre-comprensiones que le constituyen y que conscientemente o no, influyen en su comprensión actual. Como afirma Jose M^a Aguirre, «Por esta razón, la hermenéutica no es solamente un conjunto de reglas para comprender mejor, una metodología de la interpretación. La hermenéutica es más bien la radicalización del comprender tal como ya lo efectúa todo aquel que comprende»⁵⁷. Todos estos autores lo que defienden es, precisamente, la existencia del carácter circular, como denominador común de toda comprensión. Gadamer se refiere a este carácter circular, a este *círculo hermenéutico*, en *Verdad y método*. Dicho *círculo* tiende a la unidad *perfecta* de sentido, a una *perfección* que anticipamos en cada caso respecto a algún contenido⁵⁸. En palabras de Aguirre:

56 Más adelante en este trabajo se incide en este mismo sentido y se desarrolla más a fondo esta idea. Véase *infra*, p. 409 y ss. (Apdo. 7.2.1).

57 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 250.

58 Véase GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 363-364.

Este carácter [circular] de la comprensión fue puesto en evidencia por los teólogos reformadores y formulado explícitamente por la hermenéutica romántica. Sin embargo, su origen se remonta a la retórica griega y antigua. Se trata de 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. (...) La dinámica comprensiva está dirigida por un sentido global que tenemos como punto de mira y está motivada por las relaciones que nos ofrece un contexto anterior. Pero el sentido global que ha sido anticipado, debe ser confirmado o rectificado a fin de encontrar la unidad de un punto de mira satisfactorio⁵⁹.

Esta descripción del acto comprensivo nos parece fundamental. Gadamer defiende que el círculo hermenéutico es algo *dinámico* que no hay que concebir de manera puramente formal, que ejerce una «dialéctica efectiva», en palabras de Aguirre, entre el texto y aquel que lo comprende. Y esa «dialéctica» basa su efectividad precisamente, dirá Gadamer parafraseando a Heidegger, en no dejarse imponer por parte del intérprete sus adquisiciones, sus visiones previas y sus anticipaciones por cualquier tipo de intuición y por nociones populares, sino asegurarse su «tema científico» por medio de un desarrollo de estas anticipaciones (y/o intuiciones) según las cosas mismas⁶⁰. Toda interpretación, por lo tanto, debe comenzar por que el intérprete «legitime» de alguna manera, o mejor dicho, tome conciencia de sus pre-comprensiones, de sus pre-juicios, que son el resultado de su *situación hermenéutica*, para, tal y como afirma Aguirre, «arrancarles (...) su dimensión implícita, extraña, subconsciente. Sólo de este modo se da a las opiniones del otro, al texto, la posibilidad de aparecer en su ser diferente y de manifestar su verdad propia contra nuestros prejuicios que se le oponen de entrada»⁶¹. Ahora bien, la pregunta que se impone formularnos aquí es: ¿cómo?, ¿cuál es la llave para tomar conciencia en cada caso de nuestras pre-comprensiones, nuestros pre-juicios y arrancarles esa dimensión implícita, subconsciente? Parece lícito pensar que de alguna manera hemos de conectar este subconsciente con nuestro consciente, hemos de *elegir* aquellos pre-juicios, aquellos aspectos extraños que se encuentran escondidos en el subconsciente hasta el nivel de la consciencia. Como se verá más adelante, en este trabajo intentaremos

59 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 248-249.

60 Véase HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 176, cit. en GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 99-100.

61 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 250.

averiguar y en la medida de lo posible fundamentar, si es una *disposición afectiva* concreta (Heidegger), una *actitud* en concreto la que es capaz de facilitar o catalizar ese estado de conexión conciencia/subconsciencia. De esta manera, mantener esa *disposición* en el tiempo garantizaría la comprensión o interpretación hermenéutica, lo cual significaría, que dicha comprensión afectaría directamente al plano ético del ser humano. La fundamentación de esta hipótesis, en nuestro caso, va de la mano del análisis de las artes *in-itinere* (artes sin conformación estable, como veremos) y se apoya en la *filosofía del límite* de Eugenio Trías. Pero abandonamos de momento esta hipótesis y con Gadamer seguimos centrándonos en el funcionamiento del mecanismo de la comprensión humana. Una de las principales ideas que se desprende del análisis gadameriano de la comprensión, fundamentado en la estructura existencial del ser-ahí propuesta por Heidegger, es la idea de que aquel que comprende algo se comprende a sí mismo. Recordemos en este punto que Heidegger es quien propone esa doble dimensión característica del *ser-ahí* como *ser-yecto* (ser situado, perteneciente a una situación y una tradición histórica concreta) y *pro-yecto* (el ser-ahí es un ser orientado permanentemente hacia un futuro). En la intersección dinámica entre esas dos dimensiones se encuentra el ser-ahí o ser humano, definiéndose como *ser histórico*. Gadamer afirmará:

resultará no menos verdadero que todas las comprensiones se reduzcan finalmente al nudo común de un “sé cómo me aprehenderé allí”, es decir, en una comprensión de sí, con relación a algo de otro. (...) Se dirá justamente en el punto de vista del caso que se acaba de enumerar que realizar una comprensión es formar un proyecto de las propias posibilidades⁶².

Este «caso que se acaba de enumerar» al que se refiere Gadamer en la cita es, en concreto, el ejemplo de comprender un gesto o una expresión mímica. Vemos cómo la comprensión en Gadamer adquiere la misma forma de ser que el ser que comprende: la forma de ser de la historicidad. El funcionamiento o despliegue del círculo hermenéutico en el fenómeno de la comprensión implica, como hemos señalado, que el intérprete está *situado históricamente* y ha de ser consciente de esa situación, desvelar, ser consciente de sus pre-comprensiones y/o pre-juicios. Pero, al mismo tiempo y en el modo de una intersección dinámica, implica que el intérprete orienta constantemente esa comprensión en una determinada dirección, se orienta a sí mismo en el sentido que apuntaba Gadamer, proyectando sus

62 GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, op. cit., 1993, p. 74.

propias posibilidades bajo la certeza de un «sé cómo me aprehenderé allí» o un «yo sé cómo hacerlo». Por lo tanto, toda comprensión-interpretación será por principio inacabada, provisional, dinámica... en una palabra *histórica*. Y es que ser histórico significa que el saber sobre uno mismo no se agota nunca⁶³. En este sentido señalará Gadamer que el ser humano está a cada momento, en cada instante, abierto a la posibilidad de comprender-se de un modo distinto o de terminar de comprender-se con eso que le llega del pasado⁶⁴. En otras palabras, el ser humano está siempre en construcción, es histórico.

Como afirma acertadamente Aguirre, «Todo esto significa que la historicidad del ser-ahí humano en su movimiento permanente de expectativas y de olvidos constituye la condición para que nosotros podamos de un cierto modo actualizar el pasado»⁶⁵. Actualizando ese pasado, de alguna manera, el ser humano se pone en disposición de comprender-se, se abre a la comprensión mediante eso que le llega del pasado y que estaba olvidado, oculto, extraño. Queda manifiesta la validez general de esta afirmación tanto a nivel colectivo o *externo*, donde la actualización del pasado se puede llevar a cabo mediante la investigación histórica por ejemplo (comprender la historia), como a nivel individual *interno*, donde esa actualización de nuestro propio pasado puede consistir –entre otras cosas– en tomar conciencia de nuestras pre-comprensiones o pre-juicios que se instalan en el sub/in-consciente como ya se ha señalado (comprender-se).

En definitiva, vemos cómo en Gadamer (también en Heidegger y en línea con lo defendido por Ricœur) el proceso comprensivo humano es un proceso infinito, jamás finalizado, que se define hermenéuticamente mediante una tensión interior permanente entre ocultamiento y desvelamiento. Mencionaremos en este punto que tanto para Gadamer como para Heidegger, ésta es precisamente la *manera de ser* de la obra de arte y lo que define el carácter ontológico que ambos le otorgan a la misma: en ella asistimos a una tensión entre el ocultamiento y el desvelamiento del ser.

63 En palabras de Gadamer: «Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse». Véase GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 372.

64 Véase GADAMER, H.-G., *Verdad y Método II*, op. cit., 2004, p. 141. Dice exactamente aquí: «Seguimos estando siempre en medio de la historia. (...) estamos a cada momento en la posibilidad de comprendernos con eso que nos llega y se nos transmite desde el pasado. Yo llamo a eso “conciencia histórico-efectual”».

65 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 174.

2.2.4 ALGUNAS DEFINICIONES ACTUALES DE HERMENÉUTICA

Sin intención de ser exhaustivos, hemos seleccionado aquellas definiciones de hermenéutica actuales que nos han parecido más interesantes para el objeto de este trabajo y que pueden matizar y ampliar la idea de hermenéutica que venimos exponiendo. Hay que tener presente que hoy, más que de *hermenéutica* en singular, deberíamos hablar de *hermenéuticas* en plural, o sea de una multiplicidad de *teorías interpretativas de la interpretación*, diversas y a veces opuestas entre sí, que van desde la perspectiva de Emilio Betti (1890-1968) en oposición a la vertiente existencialista desarrollada a partir de Heidegger, pasando por la postura de Luigi Pareyson (1918-1991), hasta el enfoque de Paul Ricoeur (1913-2005), por citar algunas posturas encontradas.

El Instituto Internacional para la Hermenéutica (IIH)⁶⁶ fundado por Andrzej Wiercinski en 2001 y cuyo primer congreso se celebró el 10 de mayo de 2002 en Nueva York, define la hermenéutica como «el arte de la interpretación». Desde este Instituto inciden en su evolución y hablan de que en su origen constituía una metodología jurídica y teológica que dominaba en la aplicación del derecho civil y del derecho canónico y en la interpretación de las Sagradas Escrituras, para finalmente pasar a convertirse en una teoría general de la comprensión humana principalmente a través de la obra de Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur y Jacques Derrida.

Gianni Vattimo, filósofo italiano impulsor del llamado *pensamiento débil*, formado en la escuela de Luigi Pareyson en Turín y, más tarde, discípulo de Hans-Georg Gadamer, aboga por una perspectiva hermenéutica que echa raíces en el nihilismo heredado de las perspectivas de Nietzsche y en parte también de las de Heidegger, así como en la hermenéutica del propio Gadamer. Llega a definir la hermenéutica como la filosofía que se desarrolla en el eje Heidegger-Gadamer⁶⁷. Vattimo propone una *radicalización*, una lectura más radical de la teoría hermenéutica de estos autores llevándola hasta sus últimas consecuencias. Pretende con ello, por un lado, que la hermenéutica no abandone su alcance filosófico y no sea meramente la nueva *koiné* del pensamiento contemporáneo, que se limita a decir, sin más, que «todo es asunto de interpretación»; y por otro, que la hermenéutica devenga en una nueva metafísica. Piensa que una hermenéutica

66 The International Institute for Hermeneutics (IIH). Disponible on-line en: <http://www.ihermeneutics.org>

67 VATTIMO, G., *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 39.

consecuente debería desembocar en una ontología nihilista capaz de traspasar la metafísica; una ontología que ya no considere necesario buscar estructuras estables o fundamentos eternos sino que capte el ser como evento, es decir, como el «configurarse de la realidad, particularmente ligado a la situación de una época»⁶⁸ (realidad que es, a su vez, heredera de épocas precedentes). Su *nihilismo hermenéutico* defiende, por lo tanto, que no es posible decir nada o podemos decir muy poco del ser: el ser no es nada en sí mismo, se reduce al devenir de nuestro lenguaje y de nuestras interpretaciones. El ser, entendido aquí arrojado en una apertura histórica, es un «participar activamente en su construcción, interpretación creativa, transformación»⁶⁹. Asistimos en esta teoría, en palabras suyas, a una «vocación del ser a la reducción, a la disolución de los rasgos fuertes»⁷⁰ del ser, que han venido imponiéndose a lo largo de la historia de la filosofía.

Su obra *Más allá de la interpretación* (1994) subraya que la hermenéutica es ante todo «una verdad radicalmente histórica», consecuencia lógica del desarrollo del pensamiento filosófico que corresponde al momento actual en la historia del ser (momento que es heredero del nihilismo). Si la hermenéutica considera la historia del ser como evento y asume rigurosamente su propia historicidad, logra eliminar «la pretensión, totalmente metafísica, de presentarse como una descripción finalmente verdadera de la (permanente) “estructura interpretativa” de la existencia humana»⁷¹, pretensión que reduce la hermenéutica a una «genérica filosofía de la cultura».

Vattimo propone una concepción hermenéutica de la *verdad* a partir de lo que Gadamer y Heidegger llaman «apertura». La noción de verdad en términos de evidencia y de conformidad, noción perteneciente a la tradición metafísica, es considerada por esta hermenéutica secundaria con respecto a la noción de verdad en términos de *apertura*, como la que tiene lugar en el hecho comunicativo y en la obra de arte: «La crítica de la idea de verdad como conformidad lleva, pues, a la hermenéutica a concebir la verdad con el modelo del habitar y de la experiencia estética»⁷². Siguiendo el hilo conductor del nihilismo, Vattimo reformula esta verdad hermenéutica con la metáfora –tomada de Heidegger– del *habitar*. Piensa

68 VATTIMO, G., *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 10.

69 VATTIMO, G., *Más allá de la interpretación*, op. cit., 1995, p. 132.

70 *Ibid.*, p. 144.

71 *Ibid.*, p. 43.

72 *Ibid.*, p. 136.

que habitar en la verdad es algo muy distinto a mostrar y explicar lo que está dado ya desde siempre. En este sentido –con Gadamer– ve la tradición como la posibilidad de situarnos desde siempre en una comunidad interpretativa, ya sea para establecer un consenso o bien para ejercer una crítica, y no sólo como algo que nos impone pasivamente unos prejuicios determinados. Mientras la idea de verdad como conformidad concibe el conocimiento de lo verdadero como la posesión de un objeto a través de una representación adecuada, la idea de habitar en la verdad se parece –afirma Vattimo– al habitar en una biblioteca, a la competencia del bibliotecario, que no posee a la vez, a través de un acto puntual de comprensión transparente, todos los contenidos de los libros que se encuentran en la biblioteca en la que vive:

La biblioteca dentro de la cual habita el hombre tardo-moderno, y dentro de la cual se localiza su experiencia de la verdad, es una “biblioteca de Babel”, por utilizar la expresión de Borges. (...) La concepción de la verdad como habitar en la biblioteca de Babel (...), es el logro (...) del consecuente disolverse de la idea de verdad en la multiplicidad de las interpretaciones⁷³.

Para no tener que caer en el modelo de la conformidad en el momento de la evidencia y de reconocer la verdad en este habitar hermenéutico, Vattimo considera indispensable la *eticidad*. Y es que la verdad como apertura también conlleva un reconocimiento, una sensación de no admitir ninguna duda, de plena claridad que –más que como la apropiación de un contenido mediante la representación adecuada– se entiende como «anotación de una integración armoniosa», como la sensación de *integración placentera* de acuerdo a la «característica esteticidad de la experiencia hermenéutica de lo verdadero»⁷⁴. De la tradicional noción de verdad como conformidad y adecuación al objeto, en esta perspectiva hermenéutica de la verdad como apertura, algo queda: además de la «función crítica de la idea de verdad», sobre todo, queda la validez universal de las proposiciones verdaderas. Dicha validez consiste en la «efectiva relación entre las verdades singulares y la multiplicidad de perspectivas que constituye la red que las rige y las hace posibles»⁷⁵, afirma este filósofo.

Jean Grondin, filósofo canadiense cuya investigación se ha centrado en gran medida en la hermenéutica, muestra una posición en cierto modo enfrentada con

73 *Ibíd.*, p. 139 y 141.

74 *Ibíd.*, p. 132.

75 *Ibíd.*, p. 145.

la de Vattimo. Si bien creemos que ambas visiones de la hermenéutica coinciden en muchos puntos importantes, difieren principalmente en el enfoque ontológico nihilista de la hermenéutica que defiende el italiano. Las siguientes palabras de Grondin dejan clara su postura frente a este *enfoque hermenéutico nietzscheano*:

Esta perspectiva nietzscheana les hizo no obstante perder de vista el alcance todavía ontológico de la hermenéutica. Para el pensamiento de Gadamer, Nietzsche no es en realidad un aliado, sino alguien que ha llevado a su culminación el nominalismo del pensamiento moderno que reduce el ser a lo que significa para el pensamiento o la voluntad, mientras que el lenguaje no es más que el instrumento del sujeto. En un contexto así en que todo depende del sujeto, está claro que no hay verdad objetiva ni valores apremiantes. Pero esta ausencia de valor y de verdad sólo se sostiene, observa Gadamer, si nos quedamos dentro del marco del pensamiento moderno, para el cual el mundo carece de significado y orden sin la subjetividad dadora de sentido. Pero es precisamente esta idea de un sujeto soberano que se enfrentaría a un mundo sin forma y que de antemano se presume privado de sentido lo que la hermenéutica permite poner en cuestión. La hermenéutica nos ayuda de este modo a redescubrir el ser y a superar el nihilismo⁷⁶.

Como vemos en este texto, Grondin, interpretando a Gadamer, pone el énfasis de la *verdad* en *lo que es* y huye de *lo que piensa* o *lo que pensamos* los seres humanos, haciendo derivar de la polarización del razonamiento en esto último el nihilismo y las corrientes herederas del mismo. Grondin defiende ante todo una hermenéutica basada en la universalidad del *lenguaje interior* que trasciende el alcance limitado del lenguaje exterior o discurso. En su obra *Introducción a la hermenéutica filosófica* (1999) se expresa así:

Esta capacidad de crítica y de razón tiene su sede en el *verbum interius*, en el monólogo que cualquier persona es para sí misma. Cabe señalar que la doctrina estoica (...) surgió precisamente en relación con la discusión en torno a lo específico de la especie humana. No el lenguaje o el *lógos* exterior distinguiría al ser humano del animal, porque también los animales son capaces de emitir señales acústicas. Lo que nos distingue es únicamente que detrás de la voz se desarrolla una reflexión interior. Ella nos permite ponderar las perspectivas que se nos ofrecen una frente a otra y distanciarnos críticamente de ellas. El ser humano no está totalmente a la merced de sus instintos o de los sonidos en circulación en cualquier momento. Lo que le libera a un posible ser-humano es el

76 GRONDIN, J., *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008, p. 158-159.

espacio de libertad del *lógos* interior, el tema primario de la hermenéutica, que desde la antigüedad se llama y promete razón⁷⁷.

Grondin, como vemos, se posiciona en la perspectiva abierta por Filón de Alejandría, la cual, si recordamos, defendía que lo que realmente interesaba al intérprete era el *espíritu* que animaba al logos expresado, aquello que se encontraba detrás de ese logos y que había dado lugar a su creación. El tema primario de la hermenéutica es, para Grondin, ese «espacio de libertad del *lógos* interior»: intentar acceder a él es lo que debe procurar el intérprete, en aras de lograr una correcta interpretación. Con el término *razón* denomina Grondin ese espacio interno en el que habita el *lógos*; Filón, por su parte, llama *espíritu* a ese «algo preverbal», eso que se encuentra detrás del *lógos* expresado. Para Eugenio Trías –como analizaremos más adelante– el *espíritu* es la síntesis de *razón* más un *suplemento simbólico* o suplemento de sentido. Apreciamos que la postura de Trías tiende puentes entre las otras dos: como hemos señalado, para el filósofo barcelonés, se puede producir –bajo unas condiciones determinadas– una apertura del símbolo correlativa al acto de creación del mismo. Y esa apertura es la que defendemos que es *espiritual* y de la que participan tanto creador como intérprete.

Paul Ricœur (1913-2005), filósofo francés, entiende la comprensión ante todo como la «apertura de un mundo». A partir de su obra *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica II* (1986), Ricœur adopta la siguiente definición de hermenéutica: «es la teoría de las operaciones de comprensión relacionadas con la interpretación de los textos». Y aquí, la noción de «texto» está abierta, puede alcanzar una amplitud casi infinita, pues todo lo que es susceptible de ser comprendido puede ser considerado como texto: los escritos, pero también la acción humana y la historia, tanto individual como colectiva, que serán inteligibles en la medida en que sean susceptibles de leerse como textos. En este sentido, afirma Grondin, que en «la identidad humana, por consiguiente, debe ser comprendida como una identidad esencialmente narrativa»⁷⁸. Para Ricœur todo *texto* abre un mundo que la conciencia puede habitar. Y ese mundo es susceptible de ser apropiado por un lector que de esa manera alcanza a comprender-se mejor. Será por lo tanto en la lectura (de un texto, de la historia o de la propia vida humana) y en la interpretación comprensiva de la misma, donde se llevará a cabo plenamente la hermenéutica entendida por Ricœur. Conserva en su noción de interpretación, el

77 GRONDIN, J., *Introducción a la hermenéutica filosófica*, op. cit., 1999, p. 200.

78 GRONDIN, J., *¿Qué es la hermenéutica?*, op. cit., 2008, p. 119.

carácter de *apropiación* (como hicieran Schleiermacher, Dilthey, Bultmann), por la que entiende que: «la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse»⁷⁹. La doble tarea esencial de la hermenéutica será entonces: «reconstruir la dinámica interna del texto y restituir la capacidad de la obra de proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable»⁸⁰. Se deduce de esta afirmación la defensa, por parte de Ricœur, de la existencia de un permanente potencial de actualización del *texto*, una constante capacidad de renovación o de recreación del *texto* que en manos de cada lector ha de ser capaz de proyectar un mundo habitable para cada caso concreto⁸¹.

Es loable y digno de mención el intento de Ricœur de defender la complementariedad de dos posiciones encontradas como son la hermenéutica y la crítica de la ideología, otorgando el mismo derecho a las dos estrategias interpretativas. A grandes rasgos, Ricœur sostiene que mientras la hermenéutica de Gadamer pone el acento en la *pertenencia* de la comprensión al sentido transmitido por la tradición, la crítica de las ideologías (Habermas) pone en guardia contra la ideologización que se oculta tras esta manera de entender. Ricœur en su intento de legitimar estas dos estrategias, denominará «arco hermenéutico de la interpretación» al conjunto de operaciones entrelazadas que intervienen en el proceso hermenéutico. En Ricœur,

una conciencia crítica debe desconfiar, sospechar de la evidencia inmediata del sentido que ella comprende y se apropia de un modo natural [dentro del proceso que Gadamer había denominado «fusión»]. Debe aceptar tomar distancias frente a este sentido mediante el rodeo regenerador de una explicación que denuncia las ilusiones de la conciencia⁸².

Y en este «rodeo regenerador» defiende que los análisis objetivantes del psicoanálisis y el estructuralismo son los que nos pueden ayudar a entender mejor, a descodificar de alguna manera ese sentido o evidencia inmediata, aunque

79 RICŒUR, J. P., *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 141.

80 *Ibíd.*, p. 34.

81 Encontramos en esta postura un claro paralelismo con la «identidad hermenéutica» de la obra de arte en la filosofía gadameriana por un lado y con la capacidad de «recreación» y de «variación», el potencial de «recrearse» de toda *auténtica* obra de arte en la obra del filósofo barcelonés Eugenio Trías, como veremos más adelante.

82 GRONDIN, J., *¿Qué es la hermenéutica?*, op. cit., 2008, p. 114-116.

no por ello tengan la última palabra. En este sentido afirma con frecuencia Ricœur en su obra: «explicar más es comprender mejor».

José M^a Aguirre ahonda en la etimología de la palabra hermenéutica descubriéndola como la técnica, el arte de proclamar, interpretar, explicar, traducir. Explica cómo en la mitología antigua los dioses comunican sus mensajes a los mortales a través de Hermes que es el mensajero, el que explica las órdenes divinas traduciéndolas a un lenguaje apropiado para los hombres. Por extrapolación, afirma Aguirre, la hermenéutica consiste de una manera fundamental en transcribir, transmitir, traducir un todo de significado de un mundo exterior o extranjero, al mundo propio⁸³.

Su propuesta filosófica engloba tanto una *razón hermenéutica* como una *razón crítica* –o *hermenéutica crítica*– pues sólo la unión de ambas, dice Aguirre, es capaz de asumir la responsabilidad de la filosofía hoy. Y esta responsabilidad es la de aprehender a través de esta «razón amplia» el sentido que emana de los ámbitos actuales tanto del pensamiento como de la acción y poder así avanzar en la dirección del *telos* de la vida auténtica. Es nuclear en su pensamiento y en su obra la idea de *emancipación*, cuya imbricación con el pensamiento y con la ética es lo que hace posible llevar a cabo el reorientar una modernidad que, según afirma, está fundamentada en el predominio abusivo de la racionalidad instrumental. Una voluntad de emancipación que ha de estar situada, inscrita en lo concreto de la historia, arraigada en la experiencia comunicativa. En este sentido defiende que:

una comprensión hermenéutica *puede y debe* articularse de manera crítica y estar guiada por un interés a favor de la emancipación. Solamente de este modo se puede “superar” el dilema entre un proyecto de libertad y la reactivación de nuestras herencias éticas. La vida ética es una perpetua transacción entre el proyecto de libertad y la situación ética dibujada por el mundo dado de las instituciones. Una concepción hermenéutica que, por su parte, se desligara de la idea de emancipación, no sería más que una hermenéutica de las tradiciones⁸⁴.

Apreciamos en esta argumentación la afinidad de su postura con la de Ricœur, en cuanto a la intención conciliadora entre las principales inferencias derivadas de las posturas de Gadamer y Habermas. Continúa diciendo Aguirre: «es precisamente sobre el fondo de la reinterpretación creadora de las herencias

83 Véase AGUIRRE, J. M., *Raison critique ou Raison herméneutique? Une analyse de la controverse entre Habermas et Gadamer*, París-Vitoria, Les Éditions du Cerf-Ed. Eset, 1998, p. 32.

84 Página web oficial de José M^a Aguirre Oraá. Disponible on-line en: <http://www.jmaguirre.es>

culturales como el hombre puede proyectar su emancipación y anticipar una comunicación sin barreras y sin límites, es decir libre y sin violencia»⁸⁵.

Según él mismo afirma, su perspectiva debe ser denominada *hermenéutica crítica emancipadora*: «la filosofía es una autorreflexión radical y crítica, que, animada por su interés emancipador, asume con decisión un papel histórico de defensora de la racionalidad tanto en el ámbito cognitivo-instrumental como en los ámbitos práctico-político y expresivo-estético»⁸⁶. Una hermenéutica, por lo tanto, que, en la medida en la que enraiza con la tradición de manera que se sabe situada en ella pero no se deja *arrastrar* por ella, es capaz de proyectar comprensivamente una manera libre y justa de existir y de comunicar.

Es fundamental, para entender el fenómeno interpretativo hermenéutico, tener muy presente la consideración que realiza Filón de Alejandría (*circa* siglo I d. C.) sobre la *correcta interpretación*. Como decíamos anteriormente, Filón defendió que todo lo verbal debe remitir a algo preverbal para ser plenamente comprendido, que existe la necesidad de que el logos expresado remonte al espíritu que lo anima durante el proceso interpretativo. Ese «espíritu» que anima al autor, ese «espíritu» que lo mueve a crear es lo que en realidad interesa al intérprete, nos dice Grondin. Es decir, solo llegando a entender, a *situarnos* en el espíritu del creador de ese logos expresado podemos llegar a comprender correctamente, en esencia, lo que nos quiere transmitir. Y es que ese espíritu no se agota en la expresión o verbalización que de él nace, sino que engloba también, entre otras cosas, una cierta *disposición afectiva* (Heidegger), una *actitud*, un *sentir* en el creador del texto u obra de arte. Esa *disposición afectiva* sitúa al autor del texto de una manera muy especial: nos habla de su «sentimiento de la situación» (Gadamer) en el momento en el que crea el texto. Este sentimiento es el producto de una historia asumida e incorporada a través del tiempo. Y ese dato es relevante para entender la esencia de lo que nos quiere decir en el mismo, para entender no solo el «qué» sino también el «por qué», el «para qué», el «cómo» y a veces «en qué condiciones».

2.3 EL ENFOQUE ESTRUCTURALISTA

Consideramos que es interesante hacer una breve incursión en la corriente de pensamiento estructuralista y en su enfoque de la comprensión. El estructuralismo

85 *Idem.*

86 *Idem.*

nace en Francia y se desarrolla a partir de la década de 1950 en marcada oposición al enfoque existencialista. Pese a que no existe una doctrina estructuralista como tal, consideramos el estructuralismo filosófico como la actitud que adoptan varios pensadores de mitad del siglo pasado y de diferentes disciplinas del saber que se oponen al subjetivismo, al humanismo, al historicismo, al idealismo... es decir, a la exaltación desmedida del «yo» y al finalismo de una historia humana en la que el hombre participa de manera causal. Es decir, los estructuralistas reducen de entrada la libertad, la responsabilidad y el poder de hacer historia que se le presupone al ser humano, así como el presunto sentido del desarrollo de la historia humana. Estos autores ponen el énfasis en descubrir estructuras profundas e inconscientes que consideran como omnipresentes y determinantes de la totalidad de la vida humana y que arrinconan ese «yo» relegándolo a un segundo plano. En base a estas ideas, el objetivo común será, en la medida de lo posible, el convertir las ciencias humanas en científicas.

Representantes de este esfuerzo común serán Ferdinand de Saussure (1857-1913) y su propuesta estructuralista lingüística apoyada en las bases de la teoría del lenguaje; Jacques Lacan (1901-1981) y su propuesta basada en una concepción psicoanalítica que potencia el ello de la psique humana; Claude Lévi-Strauss (1908-2009) y su propuesta basada en las bases científicas de la antropología estructural; Louis Althusser (1918-1990) y su enfoque materialista de la historia basado en un marxismo estructuralista, contra-humanista; y Michael Foucault (1926-1984) y su visión estructuralista de la historia que rechaza con firmeza el mito del progreso: la historia lejos de ser una continuidad de hechos que en base al esfuerzo del hombre corresponden al desarrollo lógico de la humanidad, es discontinua, carece de un sentido, no tiene fines últimos.

En su libro de 1966, *Las palabras y las cosas*, Foucault manifiesta la sospecha de que en el campo del saber de aquellos años se va dejando cada vez menos lugar a esa especie llamada *hombre*, objeto de estudio de las denominadas *ciencias humanas*. Las nacientes –en esos años– *ciencias sociales*, como el *psicoanálisis*, la *etnología* y la *lingüística* se asignan como tarea «disolver al hombre» (según una expresión de Levi-Strauss) o «desfondar en un sistema anónimo e inconsciente los viejos y consagrados atributos que rodeaban a la figura humana»⁸⁷, como ha señalado con agudeza intelectual Eugenio Trías.

87 TRÍAS, E., *La filosofía y su sombra*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 112.

Para el estructuralismo filosófico, como se puede observar en mayor o menor medida en la obra de todos estos autores citados, prima la relación frente al ser; la estructura frente al sujeto: los hombres no tienen significado y no *existen* fuera de las relaciones que los constituyen. En esta misma lógica se opta por la razón oculta (inconsciente) frente a la razón consciente. No ha dejado de recibir críticas esta actitud estructuralista por parte de numerosos autores (M. Dufrenne, S. Timpanaro, D. Anzieu y el propio J.-P. Sartre, por ejemplo). En general, estos últimos sacan a relucir las consecuencias irracionalistas que puede tener un movimiento como el estructuralista que «en nombre de una razón oculta, ha pretendido condenar la razón consciente». Defienden estos críticos que una cosa es buscar las estructuras latentes que dan cuenta científicamente de unos hechos determinados y otra distinta es afirmar que esas estructuras son absolutamente determinantes en la existencia humana. De esta manera, estos autores señalan que los estructuralistas huyendo del idealismo subjetivo caen en un idealismo objetivo⁸⁸.

También Eugenio Trías, cuya propuesta filosófica nos ocupará y será analizada más adelante en este trabajo, ha realizado una peculiar crítica a la corriente estructuralista. Si bien en los inicios de su producción filosófica –décadas de los sesenta y setenta– Trías bebe del manantial de las ideas y propuestas que el estructuralismo había ofrecido (un estructuralismo ya en decadencia por aquellos años), su primer libro *La filosofía y su sombra* hace a la vez un análisis y una crítica solapada a esta corriente⁸⁹. Según el propio autor, el objetivo de ese ensayo consiste en comprobar la validez o invalidez de la tesis estructuralista acerca de la extinción del *hombre* en un ámbito del saber más o menos autónomo como es el de la *filosofía*. Pese a que al final de este libro Trías llega a afirmar que la «filosofía actual» (el libro está escrito en 1969) «se define todavía de forma negativa, como *filosofía sin el hombre*»⁹⁰, la lectura de las páginas precedentes del libro hace ver que la palabra clave en esta afirmación es el «todavía». Vamos a intentar explicar por qué.

88 Véase ANTISERI, D. y REALE, G., *Historia del pensamiento filosófico*, op. cit., 1992, p. 839-840.

89 Así lo defiende, por ejemplo, uno de los colaboradores cercanos al filósofo, Fernando Pérez-Borbujo (profesor de Filosofía en la Universitat Pompeu Fabra) en el *I Seminario Permanente Eugenio Trías* (2016). Este *Seminario* se celebra periódicamente en la UPF, universidad en la que E. Trías trabajó sus últimos años y en la que se encuentra el fondo que contiene prácticamente la totalidad de su producción filosófica, el CEFET o *Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Trías*. Véase <https://www.upf.edu/web/centro-eugenio-trias>.

90 TRÍAS, E., *La filosofía y su sombra*, op. cit., 1969, p. 193.

Trías admite en esta obra que, ciertamente, han existido periodos en la Historia de la Humanidad (o «constelaciones epistemológicas» como él las llama) en los que ha sido posible cierto idilio entre *filosofía* y *antropología*, constituyendo esta colaboración el lugar común en el que toda la filosofía postkantiana, hasta Marx, se entendía (Fichte, Feuerbach, Scheler, Hegel, etcétera). Han sido filosofías en las que el hombre ocupaba un lugar relevante, constituyendo la «condición incondicionada» de todo conocimiento. A partir de Immanuel Kant (1724-1804) comienza la problemática filosófica contemporánea, fruto del *giro copernicano* que supone el cambio de «condición incondicionada» de conocimiento desde un *Bien* trascendente (Platón) o desde la evidencia inmanente a una intuición (Descartes) hasta la «conciencia trascendental» perteneciente a un sujeto trascendental autoconsciente que funda la posibilidad de un conocimiento objetivo en esa reflexión sobre sí y sobre sus propias configuraciones⁹¹. En este contexto, el hombre es para el hombre el objeto inicial de conocimiento, el punto de partida de todo conocimiento posterior, de ahí que no hay ciencia sin antropología. Sin embargo, Trías opina que desde el estructuralismo –en concreto, desde Marx– las ciencias sociales han eliminado al «hombre» como noción teórica relevante⁹². Con Marx, «El conocimiento, al igual que toda actividad humana dimana de una estructura inconsciente que lo somete a sus reglas y determinaciones»⁹³. Es esta estructura inconsciente, subyacente, la que pasa a constituir a partir de este momento la «condición incondicionada» de todo saber, es el «inconsciente trascendental» el que pasa a constituir el *a priori* del conocimiento. Es ahora cuando florece el estructuralismo cuya misión científica consiste en explorar estas estructuras inconscientes: las ciencias sociales se ocupan en investigar y separar la *estructura invisible* que subyace a la *visible* en los diversos ámbitos del saber. Dicha estructura invisible –lo *oculto*– es para los estructuralistas la condición de la estructura visible –lo *manifiesto*– y es además lo incondicionado, aquello que no remite a nada más que a sí mismo⁹⁴.

No obstante, a pesar del esfuerzo del estructuralismo, para Trías es realmente Heidegger quien –con posterioridad a Marx– clausura una «constelación epistemológica» en la que el sujeto humano se yergue como «condición incondicionada» abriendo un camino en otra dirección, si bien dicho camino se

91 Véase *ibíd.*, p. 138.

92 Véase *ibíd.*, p. 189.

93 *Ibíd.*, p. 186.

94 *Ibíd.*, p. 188.

muestra como un recorrido no del todo transitable. En el recorrido filosófico que Heidegger emprende con *Ser y tiempo* y que culmina con *De camino al habla*, el hombre está aparentemente –al igual que en toda la filosofía post-kantiana precedente– en el centro de la trama, de la investigación, pero algo ha sucedido: «ese hombre, para exhibir su propia estructura, ha tenido que desaparecer. Se ha desfondado en la estructura a priori que lo hace posible»⁹⁵. El *Dasein* o «ser en el mundo» no es el sujeto antropológico, es el *a priori* de ese sujeto. Para Trías, Heidegger no rompe con la problemática abierta por el kantismo pero la radicaliza, intenta pensarla desde su raíz. Con él, la condición incondicionada dejará de centrarse en el *Dasein* para descentrarse hacia un «Ser» que constituirá «el Trascendental del trascendental, la condición incondicionada del *Dasein*. Pero ese *ser* exigirá la presencia del *Dasein*, como su lugar de apertura, como su vecino y pastor»⁹⁶. Sin embargo, el objetivo –el *ser* como la condición incondicionada del *Dasein*– no es alcanzado nunca por el ser humano, ya que en el instante mismo en el que el *ser aparece* queda apresado en las estructuras antropológicas. Heidegger finalmente postula que el *ser* se abre a la comprensión en el ser humano pero la única vía de acceso ya no es cognitiva sino mística: al «Ser sólo se le conoce en el modo de no-conocerlo, pues se le descubre como ocultación de sí mismo. El Ser está más allá»⁹⁷.

Pese a este reconocimiento del destronamiento del ser humano como núcleo de todo conocimiento en las filosofías que preceden a la época actual, deja Trías al final de esta obra un resquicio de apertura hacia este «hombre», o mejor dicho, hacia algo subyacente e inmanente tanto a él (sujeto cognoscente) como a la realidad cognoscible, que es susceptible de ocupar el lugar privilegiado de «condición incondicionada» del saber. Habla así Trías:

Algunas filosofías tienden a celebrar esa "muerte del hombre" como la muerte de la "vieja idea" del hombre y el resurgir de un "hombre nuevo". (...) Pero dejemos estos festines piadosos –un poco aburridos– y asistamos a un espectáculo más apetitoso. Un espectáculo algo cruel, cuyo número extra consiste en la vuelta a escena de un personaje hace años retirado. (...) Pero los años no han pasado en vano: y ese "sujeto" poderoso y terrible que orientaba al lector sobre cada detalle, ese personaje principal, omnisciente y parlanchín, se ha vuelto timorato y pobre de espíritu. (...) Ese yo que reaparece ya no tiene, en el fondo,

95 *Ibíd.*, p. 175.

96 *Ibíd.*, p. 177.

97 *Ibíd.*, p. 179.

nada que ver con el sujeto tradicional. Es un sujeto que se despista, que se transfiere, que cambia de lugar, (...). Ese sujeto ha sido integrado en un sistema diferente que impide toda implicación con el yo clásico del narrador. Pero en su misma desorientación y zozobra nos hace pensar en el Sujeto Humano que un día fue rey poderoso y sabio; hoy está ya jubilado y va perdiendo poco a poco, con la corona, la cabeza⁹⁸.

Como apreciamos, existe cierta ambigüedad en estas reflexiones de Trías, pero creemos entender que otorgan una oportunidad, como núcleo de todo conocimiento, si no al «hombre» en cuanto tal, a algo constitutivo del ser humano, a algo que se repite tanto en el «"sujeto" poderoso» de anteriores filosofías como en el *sujeto timorato y despistado* de la filosofía actual, algo, un «yo» que «reaparece» aunque nada o poco tenga que ver, dice Trías, con el «yo» del sujeto tradicional. Incluso creemos apreciar, sobre todo en la última parte del texto, la expectativa del autor de que este *algo* del *sujeto timorato, indeciso, despistado* se haga fuerte, crezca, se desarrolle en el seno de posteriores saberes filosóficos. De ahí el «todavía» de la anterior frase que habíamos señalado, de tal manera que la filosofía actual o venidera se pueda definir de nuevo positivamente como una *filosofía con el hombre*.

2.4 LA HISTORICIDAD COMO CONTEXTO DE LA COMPRENSIÓN

Como ya hemos señalado, Heidegger considera la existencia como el modo de ser del hombre y defiende que la única manera de existir del hombre es a través de la comprensión. Ahora bien, en Heidegger el fundamento ontológico originario de la existencialidad del Dasein es la temporeidad (o temporalidad⁹⁹): ésta se presenta como el suelo, la base necesaria sobre la que se despliega la comprensión en el ser humano. Considera la temporeidad como un fenómeno unitario, como «futuro que está-siendo-sido y que presenta». Y ese «presentar», a nuestro parecer, es sinónimo de comprensión. Acaece en un *instante*. Como ha señalado Trías, el instante proporciona encarnación a la experiencia que podemos hacer del tiempo: «Es el instante el que da sustancia, carne y posibilidad de experiencia a la temporalidad; al tiempo. En el instante, en su modalidad de "tiempo oportuno"

98 *Ibíd.*, p. 191-192.

99 Mantenemos en nuestro texto el término «temporeidad» tal y como lo encontramos en la traducción de *Ser y tiempo* de Jorge E. Rivera C., en HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo, op. cit.*, 2003. Creemos que otra opción de traducción hubiera sido el término *temporalidad*.

(*kairós*), puede darse a experiencia el tiempo convocando sus tres modos “intemporales”, pasado, presente y futuro»¹⁰⁰.

Para Heidegger, uno de los aspectos principales que caracterizan la temporeidad del Dasein es su finitud. Y a su vez, la finitud de la temporeidad es el fundamento oculto de la historicidad del Dasein: éste, por ser finito, sabe que la posibilidad última de su existencia y el final de su historicidad es la muerte. Bajo la presión de ese límite histórico último, una «existencia auténtica» según Heidegger es aquella definida por lo que él denomina el «modo propio»¹⁰¹ de estar vuelto hacia la muerte, es decir, de tenerla presente, en cierto modo, como algo a lo que tiende irremediamente toda vida humana. Con lo cual, bajo estas premisas, Heidegger declara que el Dasein no se hace histórico por la repetición, sino que, por ser histórico en cuanto temporal y finito, «puede asumirse repitentemente [repetitivamente] en su historia. Para esto no necesita aún de ningún saber histórico»¹⁰². Con «asumirse» entendemos comprender-se y proyectar-se en el tiempo. Por lo tanto, para Heidegger, el «nacimiento» del saber histórico desde la historicidad propia significa que la tematización primaria del objeto del saber histórico¹⁰³ proyecta al Dasein que ha existido hacia su más propia posibilidad de existencia. Por eso, afirmará contundentemente que:

Dado que la existencia sólo es tal en cuanto fácticamente arrojada, con tanta mayor penetración podrá el saber histórico abrir la callada fuerza de lo posible, cuanto más concreta y simplemente comprenda y “se limite” a exponer el haber-sido-en-el-mundo precisamente a partir de su posibilidad. Cuando por medio de la repetición el saber histórico que surge de la historicidad propia revele en su posibilidad al Dasein que ha existido, entonces también habrá revelado lo

100 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004, p. 105. En el mismo sentido, un poco más adelante afirma Trías: «El instante convoca las tres dimensiones del tiempo, pasado (inmemorial), presente (eterno) y futuro (trascendental). Les da a las tres carne y encarnación. Promueve la intersección de esa triplicidad o trinidad de modos intemporales. En virtud de esa encarnación éstos pueden ser experimentados», en TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 106.

101 Heidegger distingue entre «modo propio» e «impropio» de existencia del Dasein. En la «existencia propia» el Dasein se comprende a sí mismo, vive el instante de su presente, un presente que es arrojado, presentado por un futuro que va siendo y ha sido: «la presentación está *retenida* en el futuro que está siendo sido». Es decir, Heidegger considera que la forma propia del existir *histórico* se caracteriza por una resolución precursora, un callado proyectarse en disposición de angustia hacia el propio ser, a partir del legado que el Dasein asume en cuanto ser-arrojado. Véase HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 425; 314 y 319.

102 *Ibíd.*, p. 402.

103 A nuestro entender, en esta expresión –«tematización primaria del objeto del saber histórico»– Heidegger da a entender que ese objeto (primario) del saber histórico es el propio Dasein.

“universal” en lo singular. El problema de si el saber histórico tiene como objeto tan sólo la sucesión de acontecimientos irrepetibles e “individuales” o también las “leyes” está mal planteado desde su raíz. Su tema no lo constituye ni lo singularmente acontecido ni un universal que flotara por encima de aquel, sino la posibilidad que ha sido fácticamente existente. (...) La “selección” de lo que habrá de ser un posible objeto del saber histórico *ya ha sido realizada* en la *elección* fáctica y existencial de la historicidad del Dasein, Dasein tan sólo del cual el saber histórico brota y únicamente en el cual *es* [existencia propia]¹⁰⁴.

La clave del saber histórico reside, dice Heidegger, en el análisis de lo que ha sido a partir de lo que era posible. El abanico de posibilidades, aquello que es posible, está determinado en gran parte, como sabemos, por el pasado, por las vivencias pasadas. Esa es la clave interpretativa y en ella, como dice, se revela lo *universal* (todas las posibilidades) en lo *singular* (de todas, la que realmente – fácticamente– ha sido). De la comprensión de esta unión tan especial, esta conjunción –que, con propiedad, deberíamos llamar conjunción/disjunción– entre el abanico de posibilidades y aquella, de entre todas, que fácticamente ha sido, es de donde brota el saber histórico, para Heidegger, y desde donde el ser humano puede vivir una existencia propia.

Las palabras del historiador Julio Aróstegui (1939-2013) en 2004 apuntan a estas mismas ideas y son clarificadoras en el sentido señalado por Heidegger:

Por ello, el *historiar* no se identifica en modo alguno con el conocimiento del pasado desde el presente, ni aún con el conocimiento de las consecuencias del pasado para el presente, sino que la verdadera función de lo historiográfico es explicar, antes que nada, las *decisiones* de los hombres, en aquel *presente* en que fueron tomadas y puestas en práctica, para poder entender después sus consecuencias. Así, aunque la historia trate del pasado, está, de hecho, reconstruyendo nuestro presente¹⁰⁵.

Queda de manifiesto en estas líneas que en Heidegger el ser humano (Dasein) y el mundo comparten el modo de ser de la historicidad. Y este modo de ser trae asociado bajo unas condiciones determinadas un plus en el hombre: el saber histórico. Heidegger expone esas condiciones con claridad y contundencia: el saber histórico será tanto más auténtico y efectivo, cuanto más concreta y simplemente comprenda y se limite el ser humano a exponer el haber-sido-en-el-

104 *Ibíd.*, p. 409-410.

105 ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza, 2004, p. 106.

mundo a partir de la que era su posibilidad. Esto implica que la realidad fáctica, el ser-en-el-mundo, trae de suyo, aparejado, siempre, un pasado, una historia que determinó, en su día, las que eran sus posibilidades de ser. El ser humano que pretenda un conocimiento histórico verdadero, que desemboque finalmente en una existencia propia, auténtica, abierta al *ser*, ha de tener en cuenta esta inseparable y rotunda imbricación.

Esta importante aportación de Heidegger en lo que a la historicidad del Dasein se refiere ha sido la base para el posterior trabajo de, entre otros, dos de los filósofos/historiadores que han seguido su línea de pensamiento: Hans-Georg Gadamer y Reinhart Koselleck. Ambos se han centrado en aspectos concretos y han profundizado en ellos con exhaustividad. El primero, Gadamer, ante todo con su aportación del concepto de «conciencia histórico-efectual» y el segundo, Koselleck, con su análisis del tiempo histórico, basado en su metáfora de «los estratos del tiempo».

2.4.1 LA CONCIENCIA HISTÓRICO-EFECTUAL (GADAMER)

«Heidegger, por el contrario, insiste vigorosamente en su descripción del círculo intelectual sobre el hecho de que la comprensión de un texto no cesa nunca de estar determinada por el esfuerzo anticipador de la precomprensión»¹⁰⁶ nos dice Gadamer. La perspectiva que Gadamer refleja con estas palabras y defiende en *El problema de la conciencia histórica* (1993) implica, entre otras cosas, que no existen interpretaciones definitivas, que éstas son dinámicas, provisionales, son susceptibles de cambiar en cada momento de la historia del intérprete, puesto que dependen o «están determinadas» por esa historia, por las comprensiones previas que van asumiéndose en ese suceder histórico. Por eso, también dirá que «*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*»¹⁰⁷ (en saber de sí mismo). Gadamer ha elegido para expresar esto –el hecho de que nuestras comprensiones están determinadas en gran medida por nuestras precomprensiones y nuestra historia– la fórmula de que nuestra comprensión histórica es siempre definida como una «conciencia histórico-efectual»¹⁰⁸. El término original en alemán –la *Wirkungsgeschichte Bewusstsein*– no está exento de una cierta ambigüedad, como

106 GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, op. cit., 1993, p. 107.

107 GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 372. La cursiva aparece en el texto original.

108 GADAMER, H.-G., *Verdad y método II*, op. cit., 2004, p. 141.

indica el propio Gadamer¹⁰⁹. Encontramos también traducida esta expresión gadameriana en Vattimo como «conciencia de la determinación histórica» en su *Introducción a Verdad y método*¹¹⁰.

En este sentido Gadamer –en línea con el pensamiento de Heidegger sobre el fundamento de la historicidad del Dasein– defiende que cuando alguien recoge una palabra de la tradición, cuando hace hablar a esa palabra, también a ese alguien le sucede algo. No se trata entonces de una comprensión de la historia como un transcurso de acontecimientos sino de una comprensión de aquello que nos sale al paso en la historia interpelándonos y concerniéndonos. Dirá que seguimos estando siempre en medio de la historia, estamos a cada momento en la posibilidad de comprendernos con eso que nos llega y se nos transmite desde el pasado. El saber histórico es efectivo, entonces, siempre que nos hace comprender algo y, por lo tanto, comprender-nos. Y esa efectividad, en definitiva, se refleja en una actitud del ser que de esta manera comprende, una actitud que permite al ser histórico *orientarse* hacia un futuro.

Ahora bien, puesto que, tal y como ha definido Heidegger, el pasado no existe primariamente en el recuerdo sino en el olvido, «para el hombre que vive en la historia el recuerdo que conserva algo cuando todo parece constantemente no es un comportamiento actualizante de un sujeto cognitivo, sino que es la realización vital de la tradición misma»¹¹¹. La misión del hombre no consiste en ampliar indefinida y arbitrariamente el horizonte del pasado, continuará diciendo Gadamer, sino en formular preguntas y encontrar las respuestas que descubrimos partiendo de lo que hemos llegado a ser, como posibilidades del que era nuestro futuro en el pasado; parafraseando a Heidegger, como «posibilidad que ha sido fácticamente existente». Afirmará que el «comprender participa del mismo modo de ser de aquello que es comprendido: el modo de ser de la historicidad. La comprensión no es el acto de una conciencia soberana, sino que está inscrita

109 GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 16. Dice aquí, exactamente: «Es esto lo que legitima la cierta ambigüedad del concepto de la conciencia de la historia efectual tal como yo lo empleo. Esta ambigüedad consiste en que con él se designa por una parte lo producido por el curso de la historia y a la conciencia determinada por ella, y por la otra a la conciencia de este mismo haberse producido y estar determinado». Cfr. ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, op. cit., 1996, p. 540.

110 Véase ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, op. cit., 1996, p. 540-541.

111 GADAMER, H.-G., *Verdad y método II*, op. cit., 2004, p. 143.

“ontológicamente” en un encadenamiento histórico que la determina y del cual debe tomar conciencia»¹¹².

De manera anecdótica podemos señalar que Eugenio Trías ha mostrado la dinámica de esta *conciencia histórico-efectual* en la historia de la humanidad en su gran obra *La edad del espíritu* (1994), en concreto en el contexto del incipiente cristianismo de los primeros siglos después de Cristo: ese «cristianismo renacido y triunfante (...). Nace en realidad cuando alcanza conciencia «histórica» de sus orígenes, lo cual acontece (...), a través de las primeras “historias del cristianismo” (Eusebio de Cesarea, especialmente)»¹¹³. Esa «conciencia histórica» que adquiere el cristianismo temprano –sobre todo a través de los llamados Padres de la Iglesia (testigos privilegiados del símbolo de la fe, los llamará Trías)– cristaliza en el contenido *dogmático* de su doctrina y en la institución de la *iglesia*. De esta dinámica consideramos importante remarcar que son los principios dogmáticos los que son fruto y consecuencia de una conciencia histórica, en Gadamer, conciencia histórico-efectual.

Por lo demás, el concepto gadameriano de «conciencia histórico-efectual» ha dado mucho que pensar y escribir desde las últimas décadas del siglo pasado a sus múltiples intérpretes. Es cierto, como anticipábamos, que se trata de una expresión si no ambigua, que puede interpretarse, al menos, de dos maneras más o menos diferentes. En cualquier caso, nos parece que es un término, cuando menos, delicado. En efecto, la «conciencia histórico-efectual» puede interpretarse como «conciencia histórico-efectual», es decir, es un tipo determinado de *conciencia* en el ser humano: aquella que ha sido efectuada, construida históricamente. Pero, por otro lado, puede interpretarse como «conciencia *histórico-efectual*», en el sentido de que el ser humano *tiene*, toma conciencia de los *efectos de la historia*. El propio Gadamer ha considerado legítima esta «cierta ambigüedad» de la expresión, tal y como él la emplea, cuando señala en el «Prólogo a la segunda edición» de *Verdad y método* que dicha ambigüedad consiste en que «por un lado indica la determinación de la historia sobre la conciencia; por otra, el conocimiento, por parte de la conciencia de esta determinación»¹¹⁴. José M^a Aguirre ha señalado a través de su investigación que Gadamer, efectivamente, está indicando que el concepto de «conciencia histórico-efectual» tiene estos dos

112 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 247.

113 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 277.

114 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, op. cit., 1996, p. 540. Véase, también, *supra*, p. 63, nota al pie n^o 109.

sentidos conjuntamente¹¹⁵. Creemos que, en este sentido, afirma Gadamer que «*la conciencia histórica es un modo de conocimiento de sí*»¹¹⁶. Y también que «el conocimiento histórico es a la vez saber histórico y ser histórico»¹¹⁷. Como dicen N. Abbagnano y G. Fornero, se trata de «un tipo de conciencia que es, y al mismo tiempo *se sabe*, expuesta a los efectos de la historia»¹¹⁸.

2.4.2 EL TIEMPO HISTÓRICO (KOSELLECK)

En un principio, atendiendo a las definiciones que nos ofrece la RAE (Real Academia Española de la lengua)¹¹⁹, podemos extraer una primera aproximación propia al concepto de *tiempo histórico*, definiéndolo como: magnitud que permite ordenar la secuencia de los sucesos históricos –es decir, pertenecientes o relativos a la historia, por lo que han de ser ciertos, verificados y no fabulosos– estableciendo un pasado, un presente y un futuro histórico. Y además, como: duración de esos sucesos históricos. Si bien creemos que estas definiciones provisionales no andan erradas en su significado, es necesario realizar varias matizaciones importantes a esta primera aproximación al concepto de *tiempo histórico*, labor que intentaremos llevar a cabo en este apartado.

Mucho se ha reflexionado y hablado desde la Antigüedad sobre el concepto de *tiempo*. Como afirma Aróstegui:

La cuestión del tiempo ha estado presente siempre en todos los sistemas de pensamiento (...). No existe, pues, ninguna concepción filosófica, ni ninguna teoría global del universo, lo mismo que ninguna religión, que no haya debido considerar la dimensión universal del tiempo. Y en todas las épocas se han producido explicaciones de la naturaleza y del curso del tiempo desde la teología, la cosmología, la ciencia física, la matemática o la astronomía¹²⁰.

Todos estos acercamientos al problema del tiempo, sean de la naturaleza que sean, parecen estar de acuerdo en considerar la dimensión temporal como la cualidad más primitiva que condiciona todo lo que existe. Como continúa diciendo Aróstegui:

115 Véase, por ejemplo, AGUIRRE, J. M., *Raison critique ou Raison herméneutique?*, op. cit., 1998 y otros artículos que, sobre Gadamer, ha escrito este autor.

116 GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, op. cit., 1993, p. 60.

117 *Ibid.*, p. 96.

118 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, op. cit., 1996, p. 541.

119 Véase las definiciones de las nociones de *tiempo* y de *histórico* en el DLE.

120 ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida*, op. cit., 2004, p. 65.

Esa cualidad del universo de estar ligado a la temporalidad, una de las grandes convicciones de la filosofía y de la ciencia modernas, engloba y homogeneiza tanto al mundo inanimado físico en la escala cosmológica como igualmente al de los seres vivos y al del hombre. La temporalidad sería así la más primigenia cualidad de todo tipo de criaturas¹²¹.

Han sido las ciencias sociales las que han reflexionado sobre el lugar que ocupa el tiempo también en el ámbito concreto de lo humano. Sin embargo, parece haber cierto consenso en que la labor desarrollada en este campo no ha sido del todo fructífera ni satisfactoria. Aróstegui se plantea con extrañeza el hecho de que el problema de la naturaleza del tiempo haya sido tan poco abordado en la disciplina historiográfica, siendo la dimensión temporal, como es, la «trama esencial de lo histórico». Opina que el motivo principal de ello es la dificultad que entraña «la captación de los procesos sociales desde su determinación temporal». Considera que, aunque no es habitual que los historiadores intenten analizar el significado de un tiempo específicamente histórico, la percepción subjetiva del mismo es de obligado conocimiento para adentrarse en cuestiones como la generación de la conciencia histórica, la historicidad, la construcción de identidades, la percepción del progreso y la función de la memoria histórica. No obstante, menciona a varios autores que se han ocupado en profundidad de este tema en el sentido mencionado: F. Braudel con su conocido estudio, que puede considerarse clásico, sobre la corta, la media y la larga duración –estudio que se basa en buena parte en las reflexiones del filósofo Henry Bergson sobre la *duración*– y los estudios más actuales de S. Kracauer, Ch. G. Starr, R. Koselleck, P. Nora y G. Kubler¹²².

Aróstegui –defensor de una *historia del tiempo presente*– incide en la unidad de las múltiples facetas de un tiempo que es, ante todo, universal, a pesar de las diversas apariencias, manifestaciones y/o percepciones del mismo. Dentro de esas apariencias o manifestaciones, el tiempo histórico es una de ellas. La historia tiene un tiempo propio, pero que se inserta en un tiempo universal. En palabras suyas: «el tiempo físico, cósmico o universal incluye en sí, primero, al tiempo biológico en su conjunto y luego, dentro de éste, al tiempo humano o social»¹²³. Señala como cualidades esenciales del tiempo, mostradas por buena parte de las posiciones científicas actuales (post-relativistas): la ya mencionadas *universalidad*, la

121 *Ibíd.*, p. 65-66.

122 *Ibíd.*, p. 68.

123 *Ibíd.*, p. 71.

irreversibilidad, que define un tiempo productor, creador del universo en expansión que conocemos y que es una característica inherente ante todo al tiempo histórico-antropológico y, por último, el *carácter construido* –inserto en las cosas mismas– del tiempo, el cual forma parte del *complejo espacio-tiempo* indisociable desde Einstein. La irreversibilidad, como decimos, define sobre todo el tiempo histórico, donde el futuro es consecuencia del pasado sin posible retroceso o vuelta a su estado anterior: «la *historicidad*, tiene entre sus connotaciones la de asumir en sí el tiempo pasado y la de que todo futuro sea una expectativa que no podemos calibrar sino desde el tiempo ya vivido»¹²⁴, afirma.

Como podemos apreciar en la síntesis que hacemos a continuación sobre el desarrollo de la evolución del concepto de *tiempo histórico* desde la antigüedad, la cultura y la sociedad de cada etapa de la historia de la humanidad ha considerado el *tiempo* de manera diferente. Y eso se ha reflejado en las maneras de hacer historia, o de historiar, de cada periodo. Desde la Antigüedad Clásica la humanidad ha ido evolucionando en la consideración del *tiempo* desde algo meramente contextual en el seno de un presente que todo lo abarca, pasando por la consideración de un *tiempo cíclico* o de «eterno retorno», por la gestación de un *tiempo lineal* que ha monopolizado la Historia en mayor o menor medida desde su aparición y hasta la consideración, en la época actual, de un *tiempo presente* cuya dimensión de presente parece que abarca las otras dos (pasado y futuro), volviendo de esta manera a una consideración de *tiempo* cercana a la que tenían los griegos de la época clásica. Hemos de matizar, según indica Olaya Fernández, que la mitología griega contempla ya las dos principales nociones de temporalidad a lo largo de la historia de Occidente, la *circular* o *cíclica* y la *lineal*: a través del mito de Cronos (que representa el tiempo cósmico y natural) y el de las tres Moiras (que representan el tiempo finito y humano)¹²⁵.

Metodológicamente, siguiendo en este punto a Koselleck en la defensa de una historia de los conceptos, es decir, en el estudio de la evolución semántica de los mismos como indicativo de claves históricas importantes, vamos a tratar de

124 *Ibíd.*, p. 71-72.

125 Es interesante la referencia que en su artículo se hace a la relación originaria entre estas dos nociones de temporalidad, al referir el relato de «cómo el voraz Cronos es destronado por su hijo Zeus (...) El espíritu y la inteligencia, representados por Zeus, nacen de la intensa vitalidad de Rea (...) logra que la vida fluya, prolifere y se perpetúe a pesar de la ineludible caducidad que el tiempo-Cronos impone a cada ser concreto (...) Cronos es el tiempo cósmico replegado sobre sí mismo. Al vencerle, Zeus abre un espacio de posibilidad para un nuevo tiempo dinámico, lineal, irreversible y profundamente humano» en FERNÁNDEZ, O., «Cronos y las Moiras. Lecturas de la temporalidad en la mitología griega», p. 312-313 en *Pensamiento*, Vol. 70, nº 263, 2014, p. 307-322.

resumir, brevemente, la evolución temporal del significado del concepto que nos interesa, el *tiempo histórico*. Creemos que el estudio de Alberto y David Ceballos Horneros¹²⁶ sintetiza bastante bien el desarrollo histórico que ha sufrido este concepto desde la Antigüedad. En él se comienza nombrando a Aristóteles, quien afirmaba en su *Física* que hacia el s. VI a. C., Parón (uno de los pitagóricos) igualaba el *tiempo* –dios *Chrónos* del envejecimiento en la Antigua Grecia– al rey de la ignorancia porque engendraba el olvido antes que el aprendizaje y el recuerdo. El *olvido*, para los antiguos griegos, marcaba el límite o la temporalidad de la memoria y hacía que el tiempo fuese considerado como una cualidad de la imperfección humana. Afirma Ferrater Mora que para los griegos el *tiempo* se relacionaba con el *estar*, tenían un modo de pensar intemporal: concebían el tiempo básicamente en función de un presente. Se considera que fue Hesíodo (s. VII a. C.) el primer autor que utilizó un esquema temporal en sus obras: en su *Teogonía* ya mostró un tiempo implícito en la sucesión de generaciones. No obstante, un siglo antes, Homero en la *Iliada* (s. VIII a. C.) ya había datado y ordenado los acontecimientos mediante la introducción en su relato de un tiempo cronológico. En cualquier caso, fueron ambos autores quienes comenzaron a recoger por escrito la transmisión, hasta entonces preeminentemente oral, de los relatos míticos. Según afirma Olaya Fernández, si bien en el relato teogónico de Hesíodo, Cronos es hijo de Gea (tierra) y de Urano (cielo), en la tradición griega posterior a Hesíodo se dio una confusión entre las dos figuras míticas de *Cronos* (hijo de Gea y Urano) y de *Chronos* (el tiempo)¹²⁷, hecho que lejos de ser negativo, para esta autora «proporciona una nueva dimensión simbólica al mito y lo dota de mayor fuerza expresiva»¹²⁸.

Parece que fue a partir de Heródoto y Tucídides (s. V–IV a. C.) cuando los historiadores empezaron a mantener una actitud crítica frente a los acontecimientos a la hora de proceder a su descripción y narración, es decir, se comenzó a investigar racionalmente la Historia frente a las *res gestae* o mera

126 CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico» en *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 21, 2006, p. 137-156. Estos autores argumentan su exposición basándose en autores como Aristóteles, Ricœur, Burke y Ferrater Mora entre otros.

127 Así lo ha indicado GARCÍA GUAL, C., *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 110, cit. en FERNÁNDEZ, O., «Cronos y las Moiras...», p. 310 en *Pensamiento, op. cit.*, 2014.

128 FERNÁNDEZ, O., *ídem*.

enunciación cronológica de los hechos pasados¹²⁹. Durante la época del dominio romano del Mediterráneo se avanzó en el análisis descriptivo de una época mediante la vinculación sucesiva de acontecimientos ocurridos en distintos lugares, a favor de un relato global de los pueblos que integraban el Imperio y dejando de lado el relato local y la crónica de acontecimientos puntuales (véase, por ejemplo, Tito Livio y sus escritos sobre las gestas romanas)¹³⁰.

A partir del siglo II d. C. se expande el cristianismo y con él una manera particular de entender el tiempo, lo que a partir de entonces denominaremos el *tiempo lineal*. Este hecho se ve impulsado en gran medida por San Agustín y su exhaustiva reflexión sobre el *tiempo*. Aparece la narrativa histórica que describe un proceso unitario y dotado de sentido –bien de progreso, bien de retroceso– que abarca desde el momento de la Creación hasta el tiempo del Juicio Final. Quedan, por tanto, al margen las teorías del *tiempo cíclico* o del «eterno retorno» (contexto, por ejemplo, de las teorías de la inmortalidad de los héroes) que habían monopolizado el panorama histórico hasta esta etapa. El cristianismo impone en la cultura occidental, como vemos, una manera globalizadora de entender la historia¹³¹ y, a la postre, una teleología de la historia. En el periodo medieval que sigue al de la expansión del cristianismo, el historiador José Carlos Bermejo distingue tres maneras de escribir la Historia que, aunque conviven, son en cierto modo incompatibles entre sí: uno, el cuento o historia humanista de sesgo renacentista y esencialmente retórica, moralista y política; dos, la novela histórica o historia novelada que busca el entretenimiento; y por último, la historia teórica (académica) o historia erudita, que es jurídica, religiosa y filológica¹³².

El siglo XIX parece ser un periodo relevante dentro de la evolución del papel del *tiempo* en la producción historiográfica, según el historiador británico Peter Burke, quien distingue una alternancia entre el énfasis de la narración del acontecimiento y el de la enumeración de la sucesión de acontecimientos. Afirma

129 Véase HERNANDO, C., «La medida del tiempo y la construcción de la historia» en VV.AA. *Dos milenios en la Historia de España. Año 1000, año 2000*, Madrid, 2000, p. 48, cit. en CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico», p. 142 en *Endoxa, op. cit.*, 2006.

130 Véase BERMEJO, J. C. y PIEDRAS, P. A., *Genealogía de la Historia. Ensayos de Historia teórica III*, Madrid, 1999, p. 15-17, cit. en CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico», p. 142 en *Endoxa, op. cit.*, 2006.

131 Así se defiende, por ejemplo, en HERNANDO, C., «La medida del tiempo...» en VV.AA. *Dos milenios en la Historia de España, op. cit.*, 2000, p. 50, cit. en CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico», p. 143 en *Endoxa, op. cit.*, 2006.

132 Véase BERMEJO, J. C., *El final de la Historia. Ensayos de Historia Teórica I*, Madrid, 1987, p. 36, cit. en CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico», p. 143 en *Endoxa, op. cit.*, 2006.

este autor que, en este siglo, la Historiografía vuelve a otorgar un papel central al acontecimiento, tras el periodo influenciado por las críticas de la Ilustración que objetaban que la Historia era algo más que la mera enunciación de los acontecimientos sucedidos¹³³. En el siglo XX la escuela de los Annales (tras la sucesión de Marc Bloch y Lucien Febvre por Fernand Braudel) contextualizó el análisis historiográfico en un *tiempo social* de larga, media y corta duración (en paralelismo con los conceptos de estructura, coyuntura y perturbación respectivamente, en cuanto a la naturaleza de los cambios que implica todo hecho histórico) que se oponía al simple, llano y puntual acontecimiento, haciendo hincapié no en el individuo (intención descriptiva), sino en el «hecho social en su totalidad» (intención explicativa)¹³⁴. Reinhart Koselleck (1923-2006), en el siglo XX, retomará principalmente de Fernand Braudel la consideración tripartita del tiempo (largo, medio y corto plazo) según los diferentes ritmos de cambio de la realidad. Este será uno de los pilares de la concepción del *tiempo histórico* por parte de este autor, como vamos a ver.

En el campo de las reflexiones que se han hecho en el siglo XX sobre el *tiempo histórico*, nos parece relevante la obra de este filósofo e historiador alemán¹³⁵. Si bien Aróstegui califica las observaciones sobre la naturaleza del tiempo de Koselleck como «poco sistematizadas»¹³⁶, no deja de reconocer su enfoque singular y su gran aportación al conocimiento en este campo. La *consideración tripartita del tiempo histórico* es uno de los temas que ocupan un lugar destacado en la obra de Koselleck junto con la *historia de los conceptos*¹³⁷. Podríamos decir que son los dos aspectos fundamentales que aglutinan el resto de su obra: dos premisas

133 Véase BURKE, P. (edit.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, 1991, p. 287-305, cit. en CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico», p. 144 en *Endoxa*, op. cit., 2006.

134 Véase RICCEUR, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, 1983, p. 180, cit. en CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico», p. 144 en *Endoxa*, op. cit., 2006.

135 De las obras escritas por Koselleck que versan sobre este tema destacamos: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1984); *Historia y Hermenéutica* (1987), que más tarde reunió, junto a otros escritos de Hans-Georg Gadamer, en una única obra; *Aceleración y secularización* (1989), base para la publicación años más tarde del libro *Aceleración, prognosis y secularización* (2003); y *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (2000). Una relación exhaustiva de las obras realizadas por Koselleck se puede ver en KOSELLECK, R. y GADAMER, H.-G., *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 55-58. La introducción y la recopilación de la bibliografía se ha llevado a cabo por Jose Luis Villacañas y Faustino Oncina.

136 ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida*, op. cit., 2004, p. 74.

137 Ambas cuestiones, encuentran un anclaje, un punto de unión en Dilthey y en concreto, en su idea de *sistemas de organización*. En este sentido, véase DILTHEY, W., *El mundo histórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 279-320.

metodológicas para desentrañar la Historia. Koselleck desarrolla la propuesta teórica de una *historia de los conceptos*, defendiendo que la evolución de éstos, su transformación a través del tiempo, nos puede dar indicios de un –más o menos– sutil cambio en una concreta realidad humana histórica. El estudio de la creación y evolución de los conceptos, en este sentido, puede llegar a ser clarificador en distintos ámbitos –y entre ellos, principalmente, en el de la Historia– porque, tal y como afirma Koselleck, «los conceptos encarnan la contemporaneidad de lo no contemporáneo», la interpenetración de presente, pasado y futuro¹³⁸. En *Futuro Pasado* (1993) dice: «Los conceptos, al igual que las circunstancias históricas que abarcan, tienen una estructura temporal interior»; y en otro pasaje de la misma obra: «la articulación diacrónica profunda en un concepto descubre principalmente variaciones de estructuras a largo plazo»¹³⁹. Es decir, en los conceptos se vuelve sincrónico lo diacrónico, cristalizan y contienen en sí experiencias pasadas y expectativas (contienen en sí también, por lo tanto, cierta proyección de futuro). Son, a la vez, producto de la realidad y agente transformador de la misma. En esta línea, aludiendo al análisis del lenguaje que realiza Ferdinand de Saussure, apuntará Koselleck que «la potencia diacrónica de toda lengua está presente en la situación sincrónica del habla»¹⁴⁰.

Dentro del pensamiento de este autor, el *tiempo histórico* se define como un tiempo sentido, vivido, un tiempo *experimentado* por los hombres, como se refleja a lo largo de su obra –sobre todo en *Futuro Pasado* y *Los estratos del tiempo*. En este mismo sentido afirma lúcidamente Aróstegui:

El *tiempo real* de la historia es el *presente* y la explicación *real* de la historia tiene, pues, que reconstruir el presente de unos actores históricos, (...). Nunca una acción histórica podrá comprenderse si no se la tiene como una experiencia vivida por sus actores y no como algo que tiene que ser juzgado *retrodictivamente*, y en función de sus consecuencias, o sea, cuando ya se conoce su futuro¹⁴¹.

138 Recordemos que, desde las perspectivas existencialista y hermenéutica, esta interpenetración de presente, pasado y futuro, es la que define la historicidad de nuestra existencia, constituye la temporalidad del ser-ahí (Heidegger).

139 KOSELLECK, R., *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 106-126.

140 FERNÁNDEZ, J. y FUENTES, J. F., «Historia conceptual, memoria e identidad (I). Entrevista a Reinhart Koselleck» en *Revista de libros*. Disponible on-line.

141 ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida*, op. cit., 2004, p. 76-77. Véase, también, *ibid.*, p. 101-102, en relación con el presente histórico como el momento de la historia vivida por cada uno de nosotros.

En último término, el *tiempo histórico* siempre será algo construido, un producto socio-cultural del hombre. Koselleck nos invita a profundizar en el significado de la expresión «tiempo histórico» o «tiempo experimentado por los hombres» a través, precisamente, de la herramienta de la *historia de los conceptos*, en concreto, a través del análisis de la evolución en el tiempo del significado de la palabra *experiencia*. Basándose en los estudios de Jacob Grimm realizados en 1862, afirma que para los antiguos –en el contexto del mundo germánico– el significado de *experiencia* era el de reconocimiento, investigación, examen. Este significado estaba más cerca del significado de la palabra griega *historein*: tener experiencia, pero a la vez reflexionar, investigar¹⁴². Con el transcurso del tiempo, en la primera modernidad, la palabra *experiencia* pasó a significar un mero percibir las cosas sin que se hubiera producido además un reconocimiento, un movimiento y una investigación. Es decir, el concepto de experiencia pasó en ese momento histórico determinado a designar, de alguna manera, lo real, lo percibido en oposición a lo meramente pensado. La experiencia, prosigue Koselleck, fue «desprovista del itinerario “metódico” de la indagación. (...) el concepto de experiencia, que ya no incluye el proceso de reconocimiento e investigación, los métodos como guías del conocimiento»¹⁴³.

¿Por qué se produce este hecho? Para Koselleck la modernidad nace junto con una nueva manera de experimentar el hombre la temporalidad: el hombre moderno es un hombre que vive, siente en primera línea el cambio histórico. El hombre de la Edad Media no está acostumbrado a que los acontecimientos, los hechos se adelanten –digámoslo así– a sus expectativas, las rebasen. El hombre moderno experimenta, siente cerca por primera vez el motor del cambio histórico que acabará agarrando con sus propias manos. Parece lógico pensar que en ese primer contexto de estupor general el ser humano revise los conceptos o marcos categoriales de los que dispone en ese momento, para conseguir hacer inteligibles los fenómenos imprevistos que se suceden. Estamos, sin duda, ante los comienzos de la llamada por Koselleck «aceleración del tiempo histórico» de la que se

142 *Histo-rein*, nos dice Hannah Arendt, es para Heródoto la actividad de quien «asiste y reflexiona, decide pues qué es lo que considera digno de ser recordado y estructura estos recuerdos bajo forma de historias». Véase ARENDT H., *Philosophy and Politics. What is Political Philosophy?*, texto de la Conferencia impartida en la New School for Social Research de New York, 1969, p. 024434, cit. en FORTI, S., *Vida del espíritu y tiempo de la polis. Hannah Arendt entre filosofía y política*, Valencia, Cátedra–Universitat de València, 2001, p. 147.

143 KOSELLECK, R., *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 44.

ocupará con gran agudeza en sus obras *Futuro Pasado* (1984) y *Aceleración, Prognosis y Secularización* (2003).

En cuanto a la evolución del concepto de *experiencia*, explica que, alrededor de 1780, se produce otro punto de inflexión y, esta vez, de la mano de Kant se devuelve al concepto de experiencia su doble significado: ésta remitirá desde entonces tanto a la realidad (su mera percepción) como a su conocimiento y/o reflexión. Y paradójicamente el concepto de *historia* sufrirá en Alemania una evolución análoga: desde aproximadamente 1780 un único concepto, *Geschichte*, aludirá tanto a la realidad experimentada como a su conocimiento científico, absorbiendo el concepto de *Historie*¹⁴⁴.

Por lo tanto, retomando la noción de *tiempo experimentado* –en Koselleck, sinónimo de *tiempo histórico*– podemos afirmar, desde su perspectiva y en base a lo visto, que desde finales del siglo XVIII se desarrolla una concepción de tiempo que contiene, alberga en sí, tanto la realidad fáctica como su conocimiento o reflexión científica. En palabras del propio autor: «el tiempo histórico no sólo no es una determinación vacía de contenido, sino [que es] también una magnitud que va cambiando con la Historia, cuya modificación se podría deducir de la coordinación cambiante entre experiencia y expectativa»¹⁴⁵. Para Koselleck, son éstas –la experiencia y la expectativa– dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico puesto que entrecruzan el pasado y el futuro. En cuanto a la primera de las categorías, la *experiencia*, Koselleck la define como un pasado que está presente (se efectúa en el hoy), «cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados (...). Además, en la propia experiencia de cada uno, transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena»¹⁴⁶. De la segunda categoría, la *expectativa*, dirá:

está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen¹⁴⁷.

144 Véase KOSELLECK, R., *Los estratos del tiempo, op. cit.*, 2000, p. 45-46.

145 KOSELLECK, R., *Futuro Pasado, op. cit.*, 1993, p. 337.

146 *Ibid.*, p. 338. Vemos en este texto cómo el pensamiento de Koselleck enlaza con el de Gadamer sobre la *conciencia histórico-efectual*.

147 *Ibid.*, p. 338.

Pese a que ambas, *experiencia* y *expectativa* se efectúan en el hoy, en el presente, la presencia del pasado es algo distinto de la presencia del futuro: «El pasado y el futuro no llegan a coincidir nunca, como tampoco se puede deducir totalmente una expectativa a partir de la experiencia»¹⁴⁸ afirma Koselleck. Si así fuera, el análisis heideggeriano sobre la temporalidad de la existencia del Dasein dejaría de tener sentido: el futuro vendría determinado, en grado sumo, por los hechos y las experiencias pasadas. Existiría un determinismo histórico total, en una palabra, el ser humano no dispondría de *libertad* de acción. Ambas categorías dan pie, conforman lo que Koselleck llama «conceptos o metacategorías fundamentales de la Historia»: *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa*. El *espacio de experiencia* hace referencia a una experiencia que «procedente del pasado es espacial, porque está reunida formando una totalidad en la que están simultáneamente presentes muchos estratos de tiempo anteriores, sin dar referencias de su antes ni de su después»¹⁴⁹. *Horizonte de expectativa* «quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar. La posibilidad de descubrir el futuro choca, a pesar de los pronósticos posibles, contra un límite absoluto, porque no es posible llegar a experimentarla»¹⁵⁰. A nuestro parecer, en la imbricación dinámica de estas dos «metacategorías» de la Historia se produce un espacio o ámbito laxo, conjuntivo y disyuntivo, de diálogo, de juego entre ellas en el que reside la existencia en el momento presente de los seres humanos.

Koselleck aporta otras matizaciones importantes al concepto de *tiempo histórico* que están relacionadas con lo explicado anteriormente. Si atendemos de nuevo a su tesis propuesta, «el tiempo histórico es un tiempo experimentado por el hombre», debemos detenernos obligatoriamente en que el hombre posee diferentes maneras de adquirir experiencias o de experimentar la realidad. Aquí Koselleck se sumerge directamente en la gran aportación del historiador Fernand

148 *Ibíd.*, p. 339.

149 *Ibíd.*, p. 339.

150 *Ibíd.*, p. 340.

Braudel¹⁵¹ y su consideración del tiempo histórico. A lo largo de su obra Braudel afirma que entre los diferentes tiempos de la Historia se encuentran la corta, la media y la larga duración. Aunque pueda parecer evidente, incidimos en que cualquier cambio solamente se da en el tiempo, el tiempo es la condición *sine qua non* para que exista el cambio, por muy rápido que éste sea: lo que antes era, ahora no es o lo que ahora es, más tarde no será. Por ello Koselleck establece tres tipos de acontecimientos, realidades fácticas, fenómenos o «hallazgos de la experiencia» que pueden tener lugar en función de la duración temporal del cambio que implican. Es decir, descifra analíticamente en tres estratos (temporales) esos hallazgos de la experiencia¹⁵².

El autor distingue en primer lugar *acontecimientos únicos* (unicidad) sorprendentes e irreversibles que cambian una situación. Su sucesión puede ser enumerada linealmente, por ejemplo, mediante el registro de todas las innovaciones. En segundo lugar existen *fenómenos de recurrencia* o *estructuras de repetición*, que también pueden cambiar una situación pero más a largo plazo. Sin retorno de lo mismo y sin organización es imposible que ocurran acontecimientos únicos, es decir, estas estructuras de repetición aseguran las condiciones de la posible unicidad. Por último, nos encontramos con *fenómenos trascendentes* o *depósitos de experiencia*, que son los cambios a ritmo más lento. Son trascendentes en la medida en la que rebasan los límites de las generaciones presentes, no en el sentido del más allá.

De esta manera, en base a estos tres tipos de acontecimientos, realidades, o fenómenos que pueden tener lugar, Koselleck afirma que existen análogamente tres tipos de adquisición de experiencias: la *experiencia única e irrepetible* que se instala por sorpresa; las *experiencias cíclicas repetitivas* que son captadas y comunicadas dentro del espacio del tiempo específico de una generación y por ella; y por último los *procesos a largo plazo* que permanecen presentes como una experiencia de trasfondo aunque solo seamos conscientes de ellos gracias a la

151 Fernand Braudel (1902-1985) es un historiador francés, importante continuador de la escuela francesa de los Anales fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch. Una de sus obras fundamentales, por el análisis que presenta acerca del tiempo histórico, es *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1949). A lo largo de esta obra habla del tiempo breve de la historia, el de las biografías y los acontecimientos (llamada también historia coyuntural), la historia de ondas cortas o ciclos, interciclos y movimientos periódicos y el campo de los fenómenos de tendencia, una historia lenta en deformarse (en dejar atrás sus huellas), en desaparecer del presente y por consiguiente lenta en ponerse de manifiesto a la observación -llamada también historia estructural. Las ha denominado también corta, media y larga duración.

152 Véase KOSELLECK, R., *Los estratos del tiempo*, op. cit., 2000, p. 36-42.

investigación histórica¹⁵³. Hay que matizar, según dice el propio autor, que todas las unidades de experiencia contienen (para el ser humano) un mínimo de necesidad de trascendencia: sin ella no habría ninguna explicación última (posterior) y sin ella el ser humano no podría convertir ninguna experiencia en ciencia¹⁵⁴ (por el hecho de que no se vería en la necesidad de registrarla).

Siguiendo, por lo tanto, el razonamiento de Koselleck, podemos deducir que detrás de estos tres tipos de adquisición de experiencias habrá también –para un mismo momento o tiempo cronológico, biológico– *tres niveles o estratos de tiempo histórico o tiempo experimentado* por el hombre. Es aquí donde Koselleck nos ofrece su más original perspectiva teórica acerca del tiempo histórico, la de los «estratos del tiempo», en un intento por superar las antiguas concepciones mencionadas del *tiempo lineal* (propio de la cultura judeocristiana) y *circular* (propio de la cultura griega). Con esta metáfora de los *estratos*, nos quiere hacer ver el autor que un mismo momento en el tiempo cronológico o biológico –y puesto que la realidad es única– cristaliza o condensa, lleva implícito diferentes profundidades o estratos, en concreto, tres niveles temporales, en los que se mueven las personas y se desarrollan los acontecimientos. Su metáfora remite, en palabras suyas, a «formaciones geológicas que alcanzan distintas dimensiones y profundidades, y que se han modificado y diferenciado en el curso de la llamada historia geológica con distintas velocidades»¹⁵⁵. El *tiempo histórico* en Koselleck, por lo tanto, se compone de varios estratos que remiten constantemente los unos a los otros y sin que se puedan separar del conjunto¹⁵⁶. Esta teoría de los «estratos del tiempo» permite poder medir distintas velocidades de cambio, aceleraciones y/o demoras y hacer así visibles distintos modos de cambio en la historia que ponen de manifiesto una gran complejidad temporal en cualquier acontecimiento histórico. El objetivo que persigue con esta idea consiste en descifrar analíticamente –en la medida de lo posible– los resultados históricos, los hallazgos de la experiencia, en base a estos tres estratos.

Koselleck se centra en un momento de su obra *Los estratos del tiempo* en el calificativo del tiempo como *continuo*. Comienza planteándose ¿qué significa *presente*? y afirma que podemos encontrar dos respuestas extremas. La primera respuesta es que el presente puede indicar aquel punto de intersección en el que el

153 *Ibíd.*, p. 49-53.

154 *Ibíd.*, p. 42.

155 *Ibíd.*, p. 35.

156 Véase *ibíd.*, p. 36.

futuro se convierte en pasado, donde el presente está condenado a la desaparición: sería entonces un punto cero imaginario sobre un eje temporal imaginario. La segunda respuesta extrema, continúa diciendo Koselleck, sería desarrollada invirtiendo hasta el extremo la idea anterior de que el presente desaparece entre el pasado y el futuro: todo tiempo es presente en sentido propio pues el futuro todavía no es y el pasado ya no es. De este modo, solo hay futuro como futuro presente y pasado como pasado presente¹⁵⁷. En este sentido, y desarrollando hasta el final esta segunda definición del concepto *presente*, afirma que si todas las dimensiones del tiempo (pasado, presente, futuro) están contenidas en un presente que se despliega, sin que podamos remitir a un presente concreto porque continuamente se escapa, entonces las tres dimensiones del tiempo tendrían que ser a su vez temporalizadas –al menos en el ámbito del conocimiento humano–¹⁵⁸, tal y como, previamente, ya estableciera Heidegger en *Ser y tiempo*¹⁵⁹.

Así, en correspondencia con las tres dimensiones del tiempo, propone la existencia de tres series de posibles combinaciones: existe un *pasado-presente* y un *futuro-presente* que corresponden a un *presente* pensado como algo que desaparece puntualmente o bien, como algo abarcador de todas las dimensiones (en definitiva, en su terminología, un *presente-presente*). Existe también un *presente-pasado* con sus *pasados-pasados* y sus *futuros-pasados*. Y existe por último, un *presente-futuro* con sus *pasados-futuros* y sus *futuros-futuros*¹⁶⁰. Dentro de este mismo esquema, la *duración*, el *cambio* y la *unicidad* de los acontecimientos y sus consecuencias pueden determinarse de este modo: lo que tiene *duración* alcanza por ejemplo desde un *presente-pasado* hasta el *futuro-presente* o quizás hasta el *futuro-futuro*. El *cambio* puede establecerse como el paso desde un *pasado-pasado* a un *presente-pasado* o desde el *futuro-pasado* de mundos previos al nuestro hasta nuestro *pasado-presente*. La *unicidad*, el acontecimiento, se desprende de la sucesión de los *presentes* con sus *pasados* y *futuros* que se van modificando¹⁶¹. En base a este enfoque, Koselleck llegará a afirmar que «toda historia fue, es y será historia del tiempo presente»¹⁶², es decir, son historias de un tiempo que fue, es o será

157 Véase *ibíd.*, p. 116-117.

158 Véase *ibíd.*, p. 118.

159 Véase HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, *op. cit.*, 2003, p. 389 y ss. (Capítulos Quinto – «Temporeidad e historicidad»– y Sexto –«Temporeidad e intratemporeidad como origen del concepto vulgar de tiempo»– de la Segunda Sección).

160 Véase KOSELLECK, R., *Los estratos del tiempo*, *op. cit.*, 2000, p. 118.

161 Véase *ibíd.*, p. 118-119.

162 *Ibíd.* p. 119.

presente. Quizá, una de las cuestiones fundamentales que saca a la luz todo este análisis de Koselleck, es el hecho de que el presente histórico es una constante dialéctica entre el acontecimiento (unicidad) y la duración, de tal manera que existe una relación inseparable entre ellos.

Ya hemos mencionado que Koselleck considera el *tiempo histórico* y los *conceptos* como dos premisas metodológicas para desentrañar la Historia. En este sentido afirma en *Futuro pasado*:

la historia conceptual (...) tematiza lo que para la historia social pertenece a las premisas teóricas, al querer armonizar acontecimientos y estructuras, plazos cortos, medios o largos. La profundidad histórica de un concepto, (...) no es idéntica a la serie cronológica de sus significados¹⁶³.

Y añadimos: del mismo modo, la profundidad temporal de una experiencia histórica tampoco es igual a la serie cronológica de sus acontecimientos. Nos atreveríamos a decir, incluso, que el tiempo histórico existe, porque existen los conceptos; porque las historias, las experiencias son comunicativamente posibles. Sólo porque comprendemos, tenemos conocimiento de un tiempo histórico independiente de nuestro tiempo biológico, cronológico, individual. Podemos comparar en este punto esta reflexión con la perspectiva de Heidegger y Gadamer en cuanto a la «temporeidad de la comprensión». Recordemos que para estos dos filósofos el ser humano es un ser pre eminentemente histórico, situado y finito. El movimiento de la comprensión humana en ambos corresponde a la dinámica del *círculo hermenéutico* y se caracteriza por una permanente tensión entre ocultamiento y desvelamiento. Este es precisamente el «estatus ambiguo» que corresponde a la esencia de la *verdad*: en su seno habita este «juego de contrarios» que se halla permanentemente entre el claro y el encubrimiento. Por eso, como veremos, la *verdad* en Heidegger –entendida como desocultamiento– lleva implícito un carácter temporal que encaja con el proceso de diálogo entre el ellos¹⁶⁴. Es decir, el movimiento de la comprensión humana para estos filósofos lleva implícito un carácter temporal. Pero a la vez, para Gadamer, toda comprensión se reduce a un comprender-se, a una comprensión de sí con relación a algo¹⁶⁵. Por ello, el ser humano histórico, finito, al comprender un hecho, una circunstancia, un texto, una obra de arte, etcétera, lo que comprende en último

163 KOSELLECK, R., *Futuro Pasado, op. cit.*, 1993, p. 123.

164 Véase *infra*, p. 123 y ss. (*Apdo.* 3.2.1).

165 Véase *supra*, p. 45.

término, es la historia de la humanidad a la cual pertenece y también, su propia historia.

Lo planteado hasta aquí sobre el pensamiento de Koselleck nos lleva a interrogarnos sobre si existe un ritmo básico, normal o propio de adquisición de experiencias a través del tiempo. Él abogará por responder afirmativamente y lo llamará «ritmo natural de experiencia». Para el siglo XVIII, afirma:

El acortamiento de los plazos que permiten una experiencia precisamente homogénea, o la aceleración del cambio que consume las experiencias, pertenecen desde entonces a los *topoi* que caracterizan la historia más reciente. (...) En el horizonte de una experiencia de continua sorpresa que entonces era prevaleciente, el tiempo modificó a trechos su sentido cotidiano del *fluir* o del ciclo natural dentro del cual suceden las historias¹⁶⁶.

En otras palabras, la *aceleración del tiempo histórico* presente desde la Edad Moderna equivale a un aumento de la densidad de experiencias históricas *vividas* por los hombres en un determinado tiempo cronológico. Este hecho hace que el ser humano se sienta por primera vez *constructor de la historia*, puesto que cada vez le resulta más fácil ser promotor del cambio: ello sucede, en gran medida, a través de la transformación de la naturaleza y de la sociedad propiciados por los avances técnicos. En palabras de Koselleck: «la tensión entre experiencia y expectativa es lo que provoca de manera cada vez diferente nuevas soluciones [y nuevas velocidades de cambio], empujando de ese modo y desde sí misma al tiempo histórico»¹⁶⁷. Esta tensión es la imbricación conjuntiva y disyuntiva entre el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa* que habíamos mencionado más atrás y en la que se enraiza el momento presente del ser humano. Un presente que, en el marco del tiempo histórico, manteniéndose siempre en contacto con sus dimensiones de pasado y de futuro, se encuentra en permanente movimiento y cambio.

2.4.3 LA COMUNICACIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO

Gadamer ha señalado que al comprender se produce lo que él ha denominado una *fusión de horizontes*: entre el horizonte del presente y el del pasado, entre nuestro propio horizonte y el del otro. De acuerdo con la perspectiva de

166 KOSELLECK, R., *Futuro Pasado, op. cit.*, 1993, p. 314-315.

167 *Ibíd.*, p. 342.

Heidegger, Gadamer sostiene que el ser humano es un ser situado en un mundo (ser-ahí), un ser que se encuentra siempre en la situación de un contexto histórico y cultural concreto. La situación, para Gadamer, determina una posición que limita las posibilidades de ver. Por lo tanto, estar situado quiere decir encontrarse dentro de un «horizonte», esto es, dentro de un «ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto»¹⁶⁸. De esta manera, «el horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve»¹⁶⁹. En este contexto es en el que entendemos que el proceso comprensivo implica la mencionada *fusión de horizontes*. González Valerio explica este punto, en concreto la fusión entre el horizonte del presente y el del pasado, en los siguientes términos: «para comprender la tradición es necesario desplazarse a esa situación histórica, según Gadamer, pero este desplazamiento incluye el propio horizonte, es decir, el intérprete con todo y su horizonte se desplaza al horizonte de la tradición, el intérprete lleva con él su presente hacia el pasado, y de ahí la fusión de horizontes»¹⁷⁰. Por nuestra parte, al intentar profundizar en el proceso comprensivo, también hemos incidido en el carácter *situado* del ser humano y hemos notado la necesidad de elevar hasta el consciente, de desvelar, de sacar a la luz el *sistema de coordenadas propio*. Siguiendo lo que indican los conceptos de *horizonte* y de *fusión de horizontes* gadamerianos, a la hora de comprender al otro, creemos que es necesario que el ser humano se desplace, junto con su sistema de coordenadas, hasta la posición del otro, esto es, hasta el sistema de coordenadas del otro, es decir, que realice lo que hemos llamado «un cambio de sistema de coordenadas»¹⁷¹.

Desde otra perspectiva, se podría decir también que en la fusión de horizontes gadameriana se lleva a cabo simultáneamente la proyección del horizonte histórico y su superación o, mejor dicho, la superación del horizonte histórico que ha sido previamente proyectado. Retomando la terminología de Koselleck, el comprender sería la confluencia en el presente de nuestras expectativas (futuro) y

168 GADAMER, *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 372.

169 *Ibid.*, p. 375.

170 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México, Herder, 2005, p. 108-109. Sobre la «fusión de horizontes», además de la obra mencionada de Gadamer, véase, también, ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, op. cit., 1996, p. 541-542.

171 Este tema será desarrollado más adelante. Véase, por ejemplo, *infra*, p. 427 y ss. (Apdo. 7.2.3).

nuestros recuerdos o experiencias (pasado), formando un todo de comprensión. En la medida en la que los hechos pasados se acerquen más a lo que, con Koselleck, hemos denominado experiencias y menos a lo que son puros recuerdos (conceptuales, mentales), es decir, cuanto más se hayan comprendido e incorporado a nuestra propia existencia esos hechos pasados, con más facilidad podremos comprender en el presente, puesto que en ese caso las expectativas serán tanto más potencialmente reales, debido a que nacerán de esa comprensión previa. Y es que, como también ha afirmado Aróstegui, existe una tensión permanente entre experiencia y expectativa, en la que cuanto menor es el campo [espacio] de experiencia, más crece la expectativa poco fundamentada¹⁷². Esa tensión es, en definitiva, la que empuja al tiempo histórico desde dentro y la que sugiere distintos ritmos o velocidades de cambio.

En cualquier caso, creemos que lo comprendido de esta manera se re-incorpora, se hace propio, se *encarna* en uno mismo a través del tiempo y pasa a formar parte de la esencia más intuitiva de la persona. Es decir, las experiencias o digamos mejor el conjunto de experiencias-expectativas son comprendidas por el ser humano porque han sido situadas en el tiempo a la manera del «ser-ahí» (Heidegger), ellas encarnan aquello que comprendemos, las certezas que nos constituyen o al menos una parte. El ser humano, al comprender de esta manera, hace propio, se apropia de algo que es común a todos los seres por ser –como ellos– histórico y lo re-incorpora a sí mismo como intuición, como potencial intuitivo. La intuición contiene en sí el germen del tiempo y de las experiencias a través del mismo tiempo, porque así ha sido creada: el tiempo pone palabras a las intuiciones. Siendo propia, individual, la intuición contiene en sí a la vez el potencial de lo común, de lo histórico, de aquello que se comprende. Intuir entonces, desde este enfoque, sería comprender cuasi instantáneamente, desde lo profundo, desde la parte más genuina del ser humano. La intuición está llena de matices, de recovecos que el ser humano, en su afán de buscar una explicación racional a todo, utilizando casi en exclusiva la mente, suele recorrer torpemente, sin llegar a apreciarlos ni entenderlos. Y es que la intuición es también sensitiva, se intuye a través del binomio cuerpo-mente. La integración de ambos, del cuerpo y de la mente, es bajo nuestro punto de vista lo que nos constituye como seres humanos y es esa integración la que comprende y la que ha de llegar a ser comprendida. En definitiva, el hombre, por estar situado en el tiempo (Heidegger)

172 Véase ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida*, op. cit., 2004, p. 76.

y por estar constituido por esa dialéctica entre cuerpo y mente a través del tiempo, espera, olvida y recuerda para llegar a comprender. El olvido, el recuerdo y la expectativa se enmarcan en un contexto temporal, pero no así la comprensión: al comprender, se *para el tiempo*, siempre se comprende en un presente.

Desde la perspectiva existencialista y hermenéutica, solamente aquello que comprendemos de esta manera es comunicable. Solo podemos comunicar aquello que comprendemos y por ende aquello que somos: sólo podemos compartir aquello que poseemos. Y eso que somos, lo que comprendemos, podemos comunicarlo de nuevo gracias a que estamos situados en el tiempo, estamos inmersos en él. Es decir, al comunicarnos nos desplegamos, nos ofrecemos nosotros mismos a través del tiempo. Aquello que el tiempo nos ha otorgado, aquello que hemos comprendido históricamente y, por ende, la comprensión de nosotros mismos es en último término lo que transmitimos, lo que comunicamos, lo que compartimos con otras personas durante un espacio de tiempo. Por eso para nosotros comunicar es arte. Y a su vez, todo arte es comunicación. Comunicar es el arte de re-presentar en un tiempo concreto algo de lo que se es, algo que se ha comprendido y re-incorporado en uno mismo. *Re-presentar* es desplegar en un tiempo determinado lo adquirido en un *presente* anterior (lo comprendido)¹⁷³. De la misma forma, en toda comprensión hermenéutica –como proceso inverso al de la comunicación que acaece en la obra de arte– se da un proceso dialógico, como afirma Gadamer: para él, no hay hermenéutica si ésta no implica una idea de diálogo. Lo que sale a la luz, lo desocultado mediante el diálogo, es así «lo otro». El «diálogo es para Gadamer metáfora de ejecución, de actualización, de re-presentación, de lectura»¹⁷⁴. Es decir, la noción de hermenéutica asume necesariamente la de *alteridad*.

Sobre esta importante noción de *alteridad* han reflexionado, además de Gadamer, numerosos filósofos. Es el caso, por ejemplo, de Emmanuel Lévinas (1906-1995) quien establece que la *apertura* a la alteridad viene posibilitada, precisamente, por el lenguaje, por el hecho comunicativo. El lenguaje pone en común la pluralidad originaria que constituye toda comunicación (desde el momento en que en ella son necesarios siempre como mínimo un emisor y un

173 En base a esta afirmación, a partir de este momento, en este trabajo, nos referiremos al término *representar* y sus derivados (representación, representado, etcétera) como *re-presentar*, etcétera.

174 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 117.

receptor)¹⁷⁵. Ricœur, por su parte, ahonda en la necesidad de una «dimensión complementaria» que sirve de fundamento y de medio posibilitador para esa puesta en común, para ese encuentro entre el *yo* y el *tú*. Pero sobre todo, de la perspectiva de Ricœur nos interesa señalar aquí su enfoque ontológico de la *alteridad* en cuanto a la interiorización de esa pluralidad señalada por Lévinas, es decir, en Ricœur, la propia identidad se explica «a partir de la dialéctica o “tensión narrativa” entre mismidad e ipseidad»¹⁷⁶. La *mismidad* tiene que ver con la idea de unidad y continuidad de rasgos y de carácter en una persona a lo largo del tiempo; la *ipseidad*, sin embargo, hace alusión a las variaciones que se producen en la identidad articuladas a través del tiempo. La continua imbricación de ambas, *mismidad* e *ipseidad*, es lo que constituye a la persona. Desde esta perspectiva, la alteridad ya no es algo que provenga desde un plano exterior, sino que constituye ontológicamente la estructura interna del individuo, inmerso en esquemas temporales: «la alteridad no se añade desde el exterior a la ipseidad, (...) sino que pertenece al tenor del sentido y a la constitución ontológica de la ipseidad»¹⁷⁷. Para Ricœur, tomamos conciencia de nuestra identidad individual cuando «damos formato expresivo (narrativo)»¹⁷⁸ a esa constante alternancia e imbricación en el tiempo entre mismidad e ipseidad. Podemos considerar este hecho, el acto de «dar formato expresivo» a esta *lucha* o *dialéctica* interna del ser humano, como un acto hermenéutico en sí, un acto interpretativo en el que lo *leído*, lo interpretado, es la propia identidad individual. Ricœur

En la vía abierta por Ricœur y enlazando con esto último, también Trías ha reflexionado sobre el matiz diferenciador entre *mismidad* (en él, también *singularidad*) e *identidad* (en él, también *igualdad*). En este filósofo la *mismidad* o *singularidad* soporta la diferencia –la *alteridad*– cosa que no sucede con la *identidad* o la *igualdad*. Estas últimas, para él, son nociones que «sólo toleran la *diferencia indiferente* entre meros singulares [seres singulares] que se revelan, en su insistencia, “idénticos” o “iguales”»¹⁷⁹. Como podemos apreciar, el concepto triasiano de *mismidad* se encuentra más cercano del concepto de *ipseidad* de Ricœur, desde el momento en el que ambas nociones soportan la diferencia, la

175 Véase FERNÁNDEZ, O., «Sobre la alteridad y la diferencia sexual», p. 298 en *LOGOS. Anuales del seminario de Metafísica*, Vol. 45, 2012, p. 293-317.

176 *Ibid.*, p. 300.

177 RICŒUR, P., *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 352, *cit.* en FERNÁNDEZ, O., «Sobre la alteridad...», p. 300, en *LOGOS*, *op. cit.*, 2012.

178 FERNÁNDEZ, O., *ídem*.

179 Véase TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, *op. cit.*, 1995, p. 55-56.

alteridad. La *mismidad*, para Trías participa en la dinámica del ser singular universalizado en recreaciones –noción que explicaremos más adelante– en el sentido que mencionábamos hace un momento: el de la recreación por parte del ser humano de sí mismo mediante la constante interpretación de su propia identidad (identidad que, de acuerdo con Ricœur, sería la narración propia de la constante imbricación en el tiempo entre sus concepciones de mismidad e ipseidad).

En definitiva y retomando el hilo central del tema que guía este apartado –la comunicación a través del tiempo– todos estos autores están hablando de *ser a través del tiempo* mediante una dialéctica interpretativa, por parte del ser humano, entre *mismidad* e *ipseidad* (Ricœur) o entre *mismidad* –singularidad– e *identidad* (Trías). Tal y como hemos señalado hace un momento consideramos que lo que se comunica, finalmente, a través del tiempo, es lo que uno es a través del tiempo. Sin embargo, hemos de resaltar que esta relación entre lo que uno es y lo que comunica no es cordial en todos los momentos, está sujeta también a tensiones y controversia. En el mencionado estudio de la *historia de los conceptos* de Koselleck se incide sobre este extremo. Como hemos señalado, para él la evolución semántica de un concepto a lo largo de la historia es revelador de los cambios que han tenido lugar en ella. La aserción kantiana de que no hay experiencias sin conceptos y, por supuesto, no hay conceptos sin experiencias, está entre las influencias que recibe esta *historia de los conceptos* de Koselleck¹⁸⁰. No obstante, este último defiende la no irreductibilidad de la experiencia histórica al lenguaje: los hechos sociales o trama extralingüística rebasan el lenguaje, en la medida en que la realización de una acción excede siempre su mera enunciación o representación simbólica. De hecho, piensa que hay «experiencias que no son intercambiables ni comunicables». Todo esto explica para él cómo un concepto, en tanto que cristalización de experiencias históricas, está abierto, es susceptible de cambiar y puede alterarse en un momento dado adquiriendo nuevos significados. Koselleck piensa además que, en último término, la «articulación lingüística de las vivencias individuales acaba traicionándolas (...), pues su procesamiento conceptual transforma las experiencias propias; al intercambiarlas con los demás, las nivela

180 Véase KOSELLECK, R., «Historia de los conceptos y conceptos de historia», p. 28 en *Ayer*, n° 53, fasc. 1, 2004, p. 27-45.

con las ajenas»¹⁸¹. En otras palabras, el procesamiento conceptual de las experiencias propias supone, por el hecho de hacer esas vivencias comunicables y transferibles a otros, el pago de un precio, una tasa. Podríamos decir que ese precio consiste en una cierta pérdida de –llamémosle– autenticidad.

Creemos que el pensamiento de Koselleck en este punto tiene claras connotaciones heideggerianas. Para Heidegger, el hecho de convivir con otros procura, como tal, la *medianía*. Ésta revela una tendencia –que Heidegger considera esencial en el Dasein– a la que llama la *nivelación* de todas las posibilidades del ser. Para Heidegger, la medianía y la nivelación forman parte de lo que conocemos como *publicidad*, que oscurece todas las cosas y presenta lo así encubierto como una cosa sabida y accesible a cualquiera porque no va al fondo de las cosas, porque es insensible a todas las diferencias de nivel y de autenticidad. Por ello, Heidegger considera que el convivir ha de tener el carácter de la *distancialidad*: en la ocupación de aquello que se ha emprendido con, para y contra los otros ha de subyacer constantemente el cuidado por una diferencia frente a los otros. Afirma que el convivir, sin que él mismo se percate de ello, ha de estar intranquilizado por el cuidado de esta distancia. En la misma línea apuntábamos – con Koselleck– que, ya en el procesamiento conceptual de cada uno, las experiencias propias sufren un *proceso de nivelación* con las experiencias ajenas. Como hemos dicho, para que esas experiencias sean transferibles, comunicables, han de *pagar* una tasa: la pérdida –en mayor o menor grado– de algo que hemos denominado autenticidad. Sin embargo, cabría preguntarnos qué relación existe entre los niveles de procesamiento conceptual (es decir, el nivel primario como pensamiento en el ámbito interior y el nivel secundario como expresión, exteriorización) y la supuesta pérdida de autenticidad a la que creemos que alude Koselleck. Y también, tenemos que plantearnos si propone que este hecho se da como una norma general, una ley universal para toda articulación lingüística o existe una manera específica de articular lingüísticamente las experiencias para evitar la nivelación con las ajenas y por lo tanto, evitar esa pérdida de autenticidad. En este trabajo defendemos esta segunda opción, es decir, que existe una *manera* o *forma* de articular lingüísticamente las experiencias propias, de manera que teniendo presente y en cuenta las ajenas, las propias no sufran esa indeseada pérdida. Pensamos que esto se da en el diálogo, en el verdadero diálogo

181 Véase ONCINA, F., «Koselleck y el giro icónico de la historia conceptual», p. 75, en SÁNCHEZ-PRÍETO, J. M (coord.), *Anthropos: Reinhart Koselleck. La investigación de una historia conceptual y su sentido socio-político*, N° 223, 2009 (monográfico), p. 71-81.

o la verdadera comunicación, a los que se ha referido Gadamer, en el contexto de su noción de *fusión de horizontes* y en la nuestra de *traslación de sistema de coordenadas*, como se verá. Y, con Trías, esto sucede desde un *ámbito* concreto –al que ha denominado *límite*–, es decir bajo unas condiciones determinadas.

2.4.4 LA COMUNICACIÓN INHERENTE AL ARTE

Uno de los sentidos o acepciones del concepto de *arte* que más nos interesan en este trabajo, que nos parece esencial y que desde la antigüedad ha desempeñado un papel principal, es el de *comunicación*. Cualquier manifestación artística del hombre es de alguna manera comunicación y a su vez, como hemos señalado, consideramos que la comunicación humana participa de cierto grado de artisticidad. Todo arte, cualquier obra artística, sea de la naturaleza que sea, trata de decirnos algo, de comunicar, de establecer una conexión entre el artista y el *exterior*, el resto del mundo. Y ¿por qué decimos que la comunicación humana participa en mayor o menor medida de cierto grado artístico? Porque consideramos que comunicar es el arte de desplegar y compartir en un tiempo determinado algo *interior*, algo propio, algo de lo que en definitiva se es. Si nos situamos en la tradición existencialista y hermenéutica, ese «algo de lo que se es» es algo que se ha comprendido y asumido en uno mismo. Por lo tanto, comunicar es desde este enfoque re-presentar, desplegar en un tiempo presente determinado lo adquirido, lo comprendido, lo asumido en un presente anterior¹⁸².

Los seres humanos tenemos innumerables formas distintas de comunicarnos, de expresarnos y cada una de esas formas de expresión parece tener su velocidad de comunicación adecuada, su cadencia, su ritmo apropiado de expresión a través del tiempo: desde una mirada a los ojos de otra persona que puede expresar mucho en un corto espacio de tiempo¹⁸³ hasta la lectura y/o escritura de un libro

182 En un *presente pasado* según la explicada terminología empleada por Koselleck. Como sabemos, ese *presente pasado* se encuentra en permanente imbricación con su *pasado pasado* y su *futuro pasado*. Con el término *presente*, empleado un poco antes, nos referimos al *presente presente* (que, igualmente, permanece en una constante y dinámica tensión con su *pasado presente* y su *futuro presente*).

183 Jacques Dropsy, de cuya obra hablaremos más adelante (véase *Capítulo 8*, en este trabajo. En adelante abreviaremos como *Cap.*) parece tener claro que «la voz, como la mirada, es una expresión sintética de la persona íntegra» y que «la voz es, como la mirada, una expresión corporal sutil y global», en DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas*, Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 97 y 185, respect. También Eugenio Trías, el filósofo cuya persona y obra ocupará gran parte de este trabajo, afirma que el ser humano es «mirada y rostro capaz de expresión de una historia propia», en TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 102.

cuyo mensaje requiere bastante más tiempo de recepción y/o elaboración. No nos parece del todo desacertado considerar que el ritmo *apropiado* de expresión de una determinada comprensión tiene *algo que ver* con el ritmo de adquisición de la misma, en el sentido en el que lo contemplaba Koselleck, como ritmo de adquisición de experiencias. Al decir *apropiado* estamos aludiendo a la concordancia o correspondencia entre el método, el proceso que ha seguido la adquisición de una determinada experiencia y la manera o procedimiento explicativo, comunicativo, de la misma. Indudablemente, en el estudio de la idoneidad de esta concordancia habría que tener en cuenta multitud de factores que la pueden modular, unos atribuibles al ser humano, otros a la técnica expresiva elegida, otros al material que sirve de soporte para la comunicación. De esta manera, dentro de las múltiples formas de expresión artística que ha encontrado el ser humano a lo largo de la historia, situándonos en la tradición estética gadameriana¹⁸⁴ y siendo conscientes de que ha sido necesaria una simplificación, nos hemos atrevido a establecer dos tipos de obras de arte tomando como uno de los principales criterios de discernimiento esa velocidad o ritmo de expresión. Por un lado diferenciamos aquellas *obras de arte con una conformación estable*, cuyo mensaje, cuyo significado está condensado, cristalizado en una forma estable que lo sostiene: una escultura, una pintura, una fotografía, una obra arquitectónica y también un libro, una poesía, incluso una partitura musical serían ejemplos de este primer apartado. Son obras de arte duraderas en las que significante y significado tienen una gran capacidad de sobrevivir a través del tiempo. Y por otro lado, distinguimos aquellas obras que denominamos *obras de arte «in itinere» cuya conformación no es estable*, es variable en el tiempo y cuyo significado se despliega igualmente en el tiempo a la vez que se va creando, desarrollando la obra: hablar, bailar, actuar en una obra de teatro o la interpretación de una partitura musical o de un texto serían ejemplos de este segundo apartado. Como vemos, las llamadas artes escénicas corresponderían, claramente, a este último grupo. Un caso extremo dentro de esta segunda tipología es lo que actualmente conocemos como *arte efímero*: entendemos como tal aquellas expresiones artísticas que están caracterizadas por la fugacidad en el tiempo y por

184 Para Gadamer toda obra de arte contiene en sí un *tiempo propio*, como señalaremos, en el que el intérprete de la misma ha de demorarse en aras de su comprensión. Véase *infra*, p. 409 y ss. (*Apdo.* 7.2.1). Consideramos válido, en este sentido, para su aplicación a este *tiempo propio, histórico*, de toda obra artística, el exhaustivo análisis que sobre el mismo realiza Koselleck, como se ha explicado.

la no permanencia como objeto artístico material y perdurable. José Fernández Arenas nos acerca a este arte en el libro *Arte efímero y espacio estético*¹⁸⁵. Explica que el arte efímero tiene en su origen un componente de transitoriedad, de expresión fugaz en el tiempo. Se trata de un arte momentáneo, pasajero. Llamamos artes efímeras, por tanto, a aquellas cuya naturaleza es la de no perdurar en el tiempo, aquellas en las que el cambio y la fluctuación se encuentran en su esencia. Para este autor, el arte más allá de ser una realidad objetiva, un «artefacto» configurado mediante una materia conservable, es fundamentalmente un proceso que configura una serie de experiencias comunicativas, casi siempre de valor simbólico y que tienen un carácter efímero, se terminan al agotarse el proceso. Estas experiencias, estas funciones simbólicas o significativas producidas en estos procesos no son «museables», es decir, no son susceptibles de exhibirse en los museos de manera convencional, pero de ellos puede quedar una imagen, un resto, susceptible de serlo. «Arte no sólo es lo coleccionable y museable, lo perenne, sino también lo no coleccionable y museable, lo efímero. En principio todo arte es efímero»¹⁸⁶, dice este autor. Interpretamos esta afirmación desde la perspectiva de que todo arte produce unas experiencias comunicativas más o menos simbólicas que tienen una duración determinada, finita en el tiempo. Como ejemplos de artes efímeras propiamente dichas podemos considerar expresiones como la *moda*, la *peluquería*, la *gastronomía*, el *tatuaje*, el *happening*, la *performance*, el *enviroment*, el *land art*, el *grafitti*, la *arquitectura efímera*, etcétera.

No nos vamos a centrar en este trabajo en este caso extremo de artes *in itinere*, puesto que queremos hacerlo en mayor medida en las artes escénicas en sí. A este respecto omitimos aquí la distinción entre creación e interpretación artística por considerar que la interpretación participa de la manera de ser de la creación, al menos en lo que al interés de nuestro enfoque se refiere: la comunicación inherente a la expresión artística del ser humano. La principal característica de las obras *in itinere* es su *carácter agonial*, son re-presentaciones cuya duración, cuya vida, es corta, se crean y desaparecen en un corto espacio de tiempo. Estas obras sólo existen durante el tiempo en el que son representadas. Al igual que las artes de conformación estable, existen en su re-presentación, pero la diferencia es que sólo pueden existir una única vez, su naturaleza inestable no les permite durar en el tiempo, nacen y mueren en un corto periodo de tiempo. De ahí el que les

185 FERNÁNDEZ, J. (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.

186 *Íbid.*, contraportada.

hayamos atribuido ese carácter agonal. Un ejemplo representativo de este segundo tipo de obras sería la *danza*, se trata de una obra de arte «*in itinere*»: su conformación no es estable y su significado, lo que la danza quiera expresar o comunicar se despliega en el tiempo que dura la re-presentación de la misma. En el caso de la danza, para la filósofa Susanne Langer¹⁸⁷ no hay duda de su carácter comunicativo: «lo que ocurre en la danza es que se les da, a los acontecimientos subjetivos, símbolos objetivos: lo que en una danza ocurre, es una exhibición exterior de la naturaleza interna. Una danza hace, pues, referencia a “otra cosa” que sucede en el interior»¹⁸⁸. De hecho, esta autora concibe la danza como un acto comunicativo, más que como una construcción mediante una técnica determinada, frente a otros filósofos que priman el carácter constructivo de este arte, como es el caso del italiano Gillo Dorfles¹⁸⁹.

Como hemos apuntado, hemos tomado el término *conformación* de la perspectiva estética de Hans-Georg Gadamer: para él una obra de arte condensa en una «conformación estable» un significado, un mensaje, una información, una comprensión previa de su autor. Si contemplamos la obra de arte como un símbolo formado por un significante y un significado, la conformación sería ese significante. Para este filósofo, que llega a desarrollar una auténtica ontología de la obra de arte¹⁹⁰, lo que acontece en una obra es una dialéctica, una lucha entre la conformación estable (en mayor o menor grado, como hemos visto) y el significado o el mensaje que encierra esa obra. Forma y significado, la obra de arte es la unión de ambos, el ímpetu de integración de ambos y no sólo lo uno o lo otro por separado. Habla Gadamer de la «identidad hermenéutica» de la obra de arte. Desde su enfoque la obra constituye, ciertamente, un símbolo formado por un significante y un significado susceptible de ser interpretado y lo que simboliza la obra es aquello que el autor de la misma ha comprendido. Es la obra de arte, bajo esta perspectiva, en cierto modo, un *símbolo* de su autor, de aquello que

187 Susanne Langer (1895-1985) fue una filósofa norteamericana cuyas reflexiones se centraron principalmente en la *símbología* inherente a todas las actividades humanas y, en concreto, en los símbolos dentro del campo artístico. Como uno de sus libros principales señalar *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte* de 1942.

188 Véase ISLAS, H., *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 57. Hilda Islas es licenciada en filosofía, bailarina, coreógrafa e investigadora del Cenidi-Danza (México).

189 Esta idea del carácter constructivo de la danza de Dorfles puede verse, también, en ISLAS, H., *Tecnologías corporales, op. cit.*, 1995, p. 57 y ss.

190 M^a Antonia González Valerio hace un estudio de este tema en GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado, op. cit.*, 2005.

comprende, de lo que él es. Se trata como hemos señalado de una re-presentación: una réplica de ese momento presente anterior en el que el autor ha comprendido algo que quiere expresar. Pero, a su vez, lo simbolizado por la obra (aquello que el autor ha comprendido) es susceptible de interpretación y de comprensión por parte de otras muchas personas que son receptoras de dicha obra y que se acercan a contemplarla y a disfrutar de ella. La «identidad hermenéutica» de la obra, en este sentido, estriba en que siendo una única identidad, es a la vez variable en función del tiempo y de las personas a las que llega su mensaje. Por lo tanto, también en la obra de arte, bajo este enfoque, se produce aquella dialéctica entre *mismidad* e *ipseidad* de la que habla Ricoeur, o bien, entre las nociones de *identidad* y *mismidad* (*singularidad*) de las que habla Trías¹⁹¹.

El artista creador, para crear su obra, obviamente ha desplegado esa comprensión en el tiempo mediante una técnica que materializa lo comprendido y, además, creemos que mediante una disposición, una *actitud*, que desempeña el papel de guardián, durante todo el proceso de creación, de la fidelidad de la obra de arte a su fuente de comprensión. Esto último parece quedar claro cuando hablamos de obras de arte que tienen una conformación estable, las del primer tipo: una pintura, una escultura, una novela, etcétera, en las que se ha de materializar una idea, una comprensión previa mediante la técnica literaria, la técnica escultórica, la técnica pictórica, la técnica arquitectónica, etcétera. Pero ¿qué ocurre con el segundo tipo de obras, las que no tienen esa conformación estable?, ¿de qué manera se materializa una comprensión en el caso del arte de la danza, por ejemplo?, ¿se muestra válida en estos casos la perspectiva gadameriana de la «identidad hermenéutica» de la obra de arte? Queremos centrarnos en este asunto que a nuestro parecer es esencial, porque no solamente abarca un determinado tipo de manifestaciones artísticas *in itinere*, sino que afecta a un amplio espectro de expresiones dentro de la comunicación humana. ¿Qué y de qué manera comprende el ser humano que despliega su obra artística durante una danza, una obra teatral, la interpretación de una partitura musical o la interpretación de un texto? Y en definitiva, ¿qué y de qué manera comprende el ser humano en el proceso *in itinere* (continuo y dinámico) de diálogo con otro ser humano?

El arte de desplegar en un tiempo determinado y con una técnica concreta una *idea*, algo propio, una comprensión previa, creemos que no es tarea obvia ni fácil.

191 Véase *supra*, p. 83-84.

Es más, consideramos que ha de estar presidida y dirigida por una *actitud* concreta: la actitud del artista creador de la obra de arte. Decíamos antes que esta actitud, esta disposición del artista creador ha de desempeñar durante todo el proceso de creación el papel de guardián de la fidelidad de la obra de arte a su fuente de comprensión, como comúnmente decimos *a su fuente de inspiración*. Una actitud es una predisposición y consideramos que participa, al igual que el hombre y la comprensión, de la forma de ser de la historicidad: hunde sus raíces en el pasado pero está orientada hacia el futuro. Es un estado anímico, tiene un componente emocional pero, sobre todo, el rasgo distintivo de la actitud es su marcado carácter práctico, orientado a la acción, a desarrollar una conducta determinada. El que la actitud participe del modo de ser de la historicidad implica que es algo variable, dinámico, siempre en construcción: su esencia pertenece a una fórmula variable en función del tiempo, en concreto, una fórmula cuya variable es la constante y dinámica imbricación en el tiempo entre la experiencia (pasada) y la expectativa (futura)¹⁹². En cualquier caso, desde la perspectiva hermenéutica, por ser la comprensión histórica y nunca acabada, siempre en construcción, la actitud del artista creador es aquella que le lleva a seguir comprendiendo durante ese proceso creativo. En definitiva, como se ha venido diciendo desde antiguo, aquella actitud que mantiene al artista *inspirado*¹⁹³.

Pero en esencia ¿es la misma actitud la que necesita un escritor al escribir un libro, un pintor al pintar un cuadro, un arquitecto al diseñar una casa, un actor al representar una obra teatral o un danzarín al bailar en un escenario? Parece lógico pensar que en función de los distintos ritmos o velocidades de expresión inherentes a las distintas disciplinas artísticas la actitud del artista creador tendrá, cuando menos, unos matices u otros. Para empezar, esa actitud *inspiradora* se mantendrá dilatada en el tiempo en mayor o menor medida dependiendo de la disciplina. En este punto, otro matiz importante es que esa actitud inspiradora

192 Análogamente al modo en el que Koselleck entiende la manera en la que se constituye el *tiempo histórico*: mediante la coordinación cambiante entre *experiencia* y *expectativa*, como hemos explicado.

193 Sobre la *inspiración*, en concreto en el campo de la música nos parece interesante el trabajo del compositor Johathan Harvey (1939-2012) que desde los años ochenta creó numerosas composiciones en el marco del IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación de Acústica-Música). Considera este autor que la experiencia de la inspiración musical engloba varias acepciones: «es *física*, comparable al acto de prepararse para cantar o interpretar; es *espiritual*, como los momentos de revelación religiosa; es *inesperada*, *impredecible*, y no puede confundirse con ningún otro fenómeno». Véase HARVEY, J., *Música e inspiración*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2008, p. 17. El subrayado es nuestro.

puede, o no, ser mantenida *sin interrupciones* durante el tiempo que dura la creación o re-presentación de la obra. A nuestro parecer una de las principales diferencias cualitativas de las obras de arte *in itinere* es que la actitud no puede o no es recomendable que sea interrumpida durante el tiempo que dura la re-presentación de la obra ya que iría en detrimento de la calidad y de la autenticidad final de la misma (hecho que sí puede darse en el caso de las obras de arte con una *conformación estable*: el artista creador puede interrumpir en el tiempo esa actitud inspiradora, es decir, ésta puede ser intermitente, sin que suponga un detrimento de la calidad o autenticidad final de la obra). Volveremos sobre este asunto, sobre la actitud específica del artista y, en concreto, del artista que despliega un arte *in itinere*.

Con todo, estamos hablando en ambos casos –tanto en las obras con una conformación estable como en las obras *in itinere*– de distintas formas de expresión humanas. Con lo cual, en definitiva, la pregunta que nos hacemos es: ¿cuál es la actitud *idónea* del ser humano que mantiene un *diálogo auténtico* con otro ser humano? A lo largo de este trabajo intentaremos ir estableciendo las bases para dar una posible respuesta, en la medida de nuestras posibilidades, a esta cuestión, que nos parece crucial en toda existencia humana. Será, sobre todo, en los últimos *capítulos* (séptimo y octavo) –en base a los análisis previos realizados sobre la creación-interpretación artística, que consideramos paradigmática de la dinámica *comprensivo-creativa* o *creativo-comprensiva* en el ser humano, y de la mano, fundamentalmente, de la *filosofía del límite* de Eugenio Trías– donde la posible respuesta irá consolidándose e iremos perfilando una *actitud* o *disposición afectiva* concreta.

3. EL ARTE EN LA FILOSOFÍA

3.1 UN RECORRIDO HISTÓRICO

La reflexión sobre la belleza y el arte se configura de forma específica en la modernidad y en concreto a partir de Kant –hasta el punto de crearse una nueva disciplina, la *estética*– pero no obstante, se remonta y hunde sus raíces en la Antigüedad Clásica para, posteriormente, atravesar la Edad Media y el Renacimiento¹⁹⁴. Hemos de aclarar que el concepto de *belleza* en la tradición antiguo-medieval difería del concepto actual, era más restringido, en el sentido de que sólo se refería a la *belleza humana*, no a la belleza del arte o de la naturaleza; y a la vez era un concepto más amplio porque no sólo consideraba la belleza exterior del hombre (la de su cuerpo) sino también la belleza interior, las virtudes de su alma¹⁹⁵.

En cuanto al concepto de *arte*, en la Antigüedad Clásica son dos los términos que designan lo que actualmente entendemos por tal. En primer lugar, se utilizaba el término *tékne* que designaba una «disposición a producir objetos manuales y que implicaba habilidad, estar en posesión de los instrumentos adecuados y conocimiento del fin»¹⁹⁶. Este término incluía actividades como la escultura y la pintura además de aquellas otras que hoy introducimos en la artesanía y que no tienen una finalidad intencionalmente estética. Y en segundo lugar, existía el término *mousiké*, que se refería a un género artístico determinado que reunía las actividades de la música, la danza y la poesía y en el que, según afirma Givone, no eran válidas las diferencias, que aparecieron más tarde (Antigüedad tardía y Medieval), entre la poesía y la música.

Los griegos de la Época Clásica no valoraban el nexo arte-belleza que se encuentra en la base de lo que hoy entendemos por arte –tal y como se plantea sobre todo a partir del siglo XIII, momento en el que se produce la asimilación de las *artes* con las *bellas artes*. Cualquier actividad artística –escultura, pintura,

194 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.

195 Tal y como lo encontramos en Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980). Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, Vol. III, «La estética moderna», Madrid, Akal, 1991, p. 13.

196 GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 16.

arquitectura, poesía, música, etcétera— era valorada por los griegos principalmente por el fin que perseguía y no por la belleza que pudiese suscitar. Y ese fin oscilaba entre dos extremos: o bien tratar de producir objetos o bien infundir sentimientos. De esta forma, pronto se desarrollaron dos líneas reflexivas en torno al arte, por un lado, la inaugurada por Aristóteles en su *Poética* —de tipo preceptivo— y que más tarde será desarrollada por la tratadística medieval y, sobre todo, renacentista; y por otro, la que se inicia con Platón —de tipo místico— y que continuará a lo largo de toda la Edad Media. Esta última es la línea de reflexión que contribuirá a la formación de la figura del artista como mediador entre lo humano y lo divino, aspecto que cobrará auge en el Renacimiento. El hecho es que, a grandes rasgos, hasta el Romanticismo las esferas del arte y de la belleza se mantuvieron separadas dentro de la estética¹⁹⁷ —con algunas excepciones— basándose en que la idea generalizada de la unión entre belleza y verdad se mostraba irreconciliable con otra idea extendida: la reducción del arte al dominio de la apariencia y de la ilusión. Esta perspectiva perduró durante toda la Edad Media y el Renacimiento manteniéndose el reino de la *verdad* encerrado dentro de los ámbitos de la ciencia, la filosofía y la religión. Son los románticos quienes unen sin cortapisas la reflexión sobre el arte con la reflexión sobre la belleza y será a partir del Romanticismo sobre todo, cuando *arte* y *verdad* tiendan a aparecer originariamente unidos.

Parece ser que la *estética* es una de las parcelas que —en gran medida— otorga continuidad a dos grandes periodos históricos como son la Edad Media y el Renacimiento, al menos en lo que a la reflexión sobre la *belleza*, la *obra de arte* y la *interpretación* se refiere. Así, tanto para los pensadores medievales como para los renacentistas, la *belleza* es la coincidencia de ser y aparecer, siguiendo en esto el principio griego: una cosa es bella cuando aparece como verdaderamente es (autenticidad). La tesis defendida por Alberto Magno (*circa* 1200-1280) en el pequeño tratado *Opusculum de pulchro et bono* (que durante un tiempo fue atribuido a Santo Tomás de Aquino)¹⁹⁸ es que la *perfección* (abstracta) no es suficiente para considerar algo como *bello*, se necesita el apoyo, la asistencia, «el resplandor» de la *forma* (Aristóteles). Las reflexiones estéticas del que fuera su

197 El término *estética* es entendido hasta finales del siglo XVIII como *reflexión sobre el arte y la belleza*, como hemos mencionado.

198 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, Vol. II, «La estética medieval», Madrid, Akal, 1989, p. 252 y ss., espec. p. 255-256. Véase, también, BAYER, R., *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 92.

discípulo, Santo Tomás de Aquino¹⁹⁹, desempeñaron un importante papel histórico debido a que supusieron, ante todo, una compilación y una revisión de los conceptos y teorías estéticas enunciadas hasta la fecha²⁰⁰. Para Santo Tomás las cualidades objetivas de lo *bello* eran la *proporción*, la *claridad* y más tarde, en la *Suma Teológica* añadiría una tercera, la *integridad* o *perfección*. En cuanto a la acepción de *claridad* Tomás de Aquino conocía perfectamente la interpretación sostenida por Alberto Magno de que la *forma* o el aspecto exterior de algo trasluce su esencia y, en línea con el pensamiento de su maestro, sostuvo que la claridad del cuerpo provenía de la claridad del alma.

Respecto a la *obra de arte*, ambas épocas inciden en su carácter icónico y ven en ella «el lugar de una teofanía, el signo viviente de Dios, la reproducción finita (microcosmos) del infinito (macrocosmos)»²⁰¹. Para los escolásticos la finalidad artística es la misma que la finalidad de la naturaleza (considerada esta última como creación divina). La obra de arte continúa la obra de la naturaleza y, por consiguiente, la obra de Dios. El artesano se acerca, de alguna manera, a Dios que es el artífice supremo por lo que «imitar a la naturaleza equivale a rezar»²⁰². Dentro del Renacimiento –periodo en el que poco a poco se va ampliando el alcance del concepto de *belleza*– y tras la etapa de transición marcada por las reflexiones teóricas sobre arte, belleza y poesía de Petrarca y Boccaccio (siglo XIV), hemos de mencionar al arquitecto Leon Battista Alberti (1404-1472) quien, principalmente, en su tratado *De re aedificatoria* (1452) expone su doctrina estética. Con una clara influencia platónica en su teoría sobre el arte, define la *belleza* como la *concinntas*, es decir, «una cierta conveniencia razonada en todas las partes»²⁰³. Se trata de la armonía, la perfección: cualquier cambio en cualquiera de las partes resultaría nocivo para la obra. Sus dos tesis fundamentales acerca del *arte* son, por un lado, que la finalidad del arte es la *belleza* y por otro, que el medio para conseguirla es la imitación de la *naturaleza*. Pero no se trata de una imitación del

199 Dispersas principalmente en sus obras *Comentario al Libro de las Sentencias* de Pedro Lombardo (1254-1256), *De veritate* (1256-1259), *Suma Teológica* (1260/65-1273) y *Los Nombres Divinos* (probablemente entre 1260-1262), según se expone en, TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, op. cit., 1989, p. 260. En estas reflexiones se contemplan nociones y conceptos del pensamiento estético de Aristóteles, Seudo-Dionisio, Guillermo de Auvergne, los estoicos, San Basilio, San Agustín, los escolásticos y Alberto Magno, entre otros.

200 Véase *ibíd.*, p. 269.

201 GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 21.

202 Véase BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 93-94 y 103.

203 ALBERTI, L. B., *De re aedificatoria*, libro VI, cit. en BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 105.

aspecto de la naturaleza sino más bien de sus leyes, de su organización interna. Esta concepción de imitación (al modo aristotélico) supone implicación por parte del artista, en el sentido de que su labor no es pasiva, sino más bien en acto: más que copiar, el artista ha de *representar* el motivo o el objeto de su obra²⁰⁴.

En lo relativo a la *interpretación*, en ambas épocas –tanto en la Edad Media como en el Renacimiento– se defiende que el método exegético es aplicable a la experiencia artística, haciéndolo extensivo no sólo a la lectura, sino también a la creación-producción de una obra. En este último punto, sin embargo, ambas épocas difieren en el *cómo*, en la manera de llevar a cabo esa interpretación. Los pensadores medievales consideran que una obra debe ser leída y producida según los cuatro sentidos de las Sagradas Escrituras. Dichos sentidos, tal y como los enumera y describe Santo Tomás en su *Suma Teológica* (1260-1273), son «el histórico o literal, el alegórico, el tropológico o moral y el anagógico»²⁰⁵. Todavía añadirá un quinto sentido: «Todavía más. Amén de los cuatro sentidos citados, hay otro, el parabólico». Tal y como lo aclara el autor y podemos leer en esta obra, el sentido *histórico* o *literal* es el «primer significado de un término». El contenido de lo expresado por un término, a su vez, significa algo: este significado corresponde al sentido *espiritual*,

que supone el literal y en él se fundamenta. Este sentido espiritual se divide en tres. (...) Así, pues, lo que en la Antigua Ley figura la Nueva, corresponde al *sentido alegórico*; lo que ha tenido lugar en Cristo o que va referido a Cristo, y que es signo de lo que nosotros debemos hacer, corresponde al *sentido moral*; lo que es figura de la eterna gloria, corresponde al *sentido anagógico*²⁰⁶.

Los pensadores renacentistas, por su parte, defienden que la naturaleza es la obra creada por Dios, un gran libro susceptible de ser interpretado, entendido, reproducido y representado por el ser humano. Esta idea de imitación de la *naturaleza*, junto a las de *conveniencia*, *gracia*, *armonía*, *perfección*, etcétera, son características de la *estética clásica* que predominará claramente durante todo el Renacimiento. Sin embargo, a comienzos del siglo XVI, irrumpe en este panorama artístico clásico imperante el movimiento denominado Manierismo. Este movimiento (o *movimientos*, pues Tatarkiewicz defiende que fueron dos los

204 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, Vol. III, «La estética moderna», Madrid, Akal, 1991, p. 107.

205 DE AQUINO, T., *Suma de Teología*, Tomo I, Parte I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 98. Disponible on-line.

206 *Ibid.*, p. 99.

movimientos manieristas que convivieron durante el siglo XVI) nace y se desarrolla en Italia durante el siglo XVI, si bien convive con otros paradigmas estéticos como el mencionado clasicismo dominante y el incipiente, por aquel entonces, Barroco. Supone, en buena medida, una ruptura con las reglas y con el dogma establecido por el clasicismo a favor de una mayor libertad de expresión del artista, quien comienza a alejarse algo del realismo acercándose a la abstracción y ampliando los tradicionales temas humanísticos²⁰⁷.

Una de las diferencias reseñables entre las dos épocas es que en la Edad Media la figura del artista se concibe como alguien «humilde, anónimo y artesano» y en el Renacimiento, esta misma figura es la de alguien que asume rasgos divinos, se trata de alguien que consigue hacer emerger la chispa divina que hay en el ser humano²⁰⁸.

En el siglo XVI, además de surgir el Manierismo en Italia, como hemos mencionado, es destacable la elaboración y publicación de teorías bastante completas –a diferencia de los siglos anteriores, XIV y XV– sobre el arte de la poesía, también denominadas *poéticas*. Podemos encontrarlas como comentarios de poéticas antiguas o bien como tratados de poética propios. Al parecer, las principales fuentes antiguas para la poética renacentista fueron Platón, Aristóteles, Horacio y la retórica. No obstante, algunos autores solamente mencionan dos, la recepción de Platón a través del *neoplatonismo* (cuyo origen sitúan en la recepción que Plotino, en el siglo II d. C. y en clave mística, hizo de Platón) y la de Aristóteles a través del *aristotelismo*²⁰⁹. De cada una de estas fuentes se asumieron distintos aspectos, como por ejemplo la concepción peyorativa de la poesía y el *furor poético* de Platón o los conceptos de *imitación* y *catarsis* de Aristóteles. Es reseñable, en la recepción de estas fuentes, la paradoja que se dio en la recepción de la estética de Aristóteles que, si bien pasó bastante desapercibida durante la Antigüedad y la Edad Media, en el siglo XVI fue declarada poco menos que infalible, manteniendo su vigencia durante los dos siglos posteriores.

En cuanto a los autores renacentistas que recogen principalmente la influencia platónica, enmarcados en el citado *neoplatonismo*, hemos de señalar a Marsilio Ficino (1433-1499), Giordano Bruno (1548-1600) –quien introduce la expresión de *heroico furor*, traducción de la *locura divina* de Platón– y Tommaso Campanella

207 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética, op. cit.*, 1991, p. 188-195.

208 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 21.

209 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética, op. cit.*, 1991, p. 198. Véase GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 22-25.

(1568-1639). En lo concerniente a los autores que recogen principalmente la influencia aristotélica, curiosamente, «los resultados teóricamente más significativos los encontramos en aquellos autores renacentistas que “platonizan” a Aristóteles o tratan de remitirlo, al menos parcialmente, a Platón»²¹⁰. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Naugerius sive de Poetica* de Girolamo Fracastoro (1478-1553), obra escrita alrededor de 1540 y publicada en 1555, en la que se intenta conciliar el pensamiento de Aristóteles con el de Platón. En esta obra, considerada por algunos como la primera monografía poética general, plantea Fracastoro – basándose en una tesis aristotélica– que la poesía tiene relación con lo universal (como universal es la idea platónica) y, por lo tanto, mayor capacidad de *verdad* que la historia, la cual se relaciona con lo particular y contingente. En esta misma línea de conciliación entre el pensamiento de los dos grandes filósofos clásicos, Fracastoro «sitúa el origen de la poesía en aquella primitiva forma de imitación que es el ritmo musical (como Aristóteles), pero asocia esta imitación al entusiasmo poético (como Platón)»²¹¹.

El Barroco es una época que irá empapándose de manera creciente de una *concepción racional del mundo*. Esta se instaura a finales del Renacimiento auspiciada, en gran parte, por la revolución científica que supone la *nuova scienza* de Galileo, Newton, etcétera, y alentada por el creciente desengaño de los ideales renacentistas. Las ideas cartesianas predominan durante todo el siglo XVII, promoviendo que impere una *estética cartesiana*. Se trata de una *estética racionalista* en la que se identifican los ámbitos de lo bello y lo verdadero²¹². Sin embargo, todos los racionalistas –incluido Descartes– percibieron la diferencia que existe entre estas dos nociones: lo bello penetra en nosotros con más facilidad. Es en este momento cuando un autor como Baltasar Gracián (1601-1658) en su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1642), desmarcándose y adelantándose en cierta forma a su tiempo, confía la verdad al arte. En esta obra hace referencia al estatuto ontológico de la verdad, estatuto que la configura como objeto de un conocimiento que sabe aprehenderla en su aparecer cambiante e imprevisible y no sólo como objeto de una demostración racional. Pérez Lasheras considera que quizá sea ésta la mayor modernidad de la obra gracianesca, el abandono del racionalismo extremado

210 GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 23-24.

211 *Ibid.*, p. 25.

212 Véase BAYER, R., *Historia de la estética, op. cit.*, 1965, p. 139.

dominante en el pensamiento secular²¹³. Siguiendo a Aguirre, habría que señalar que en el pensamiento de Gracián es en concreto el *ingenio*, el agente o la facultad capaz de crear arte desde lo verdadero (esto último, captado por el entendimiento) y asimismo, capaz de captar la verdad del arte o de un objeto bello. No obstante, Baltasar Gracián participa del generalizado racionalismo de los pensadores barrocos que excluye la utilización del *símbolo*, de la *realidad intuitiva e irracional* y exige la del *concepto*, tal y como lo define en su *Agudeza y arte de ingenio*, es decir, como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»²¹⁴.

Ahora bien, para Gracián –desmarcándose de la mayoría de sus pensadores contemporáneos– el concepto, que es producto del entendimiento y del «esfuerzo de la mente», tiene o –mejor dicho– puede tener estrecha relación con el arte. En Gracián el entendimiento se contenta «con sola la verdad», no es por sí solo capaz de crear belleza; para crear belleza (o un objeto artístico) el entendimiento necesita del *ingenio*, es decir, de la facultad mediante la cual el entendimiento deviene artista²¹⁵. El *ingenio*, dice Gracián, no se contenta «con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura»²¹⁶. Gracias al *arte de ingenio* el entendimiento deviene creador de belleza; animado por la *agudeza* el entendimiento crea el concepto artístico. Por el contrario, los simples conceptos son «hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio»²¹⁷. Pérez Lasheras incide en la posibilidad de interpretación de esta obra de Gracián como un «intento de conjunción de saberes dispersos a través del juicio, esto es, que el entendimiento, aplicando el ingenio, es capaz de recuperar cierta unidad en un mundo disperso e inaprehensible, cifrado»²¹⁸.

213 PÉREZ LASHERAS, A., «Arte de ingenio y agudeza y arte de ingenio», p. 76 en EGIDO, A. Y MARÍN, M. C. (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Octavio y Félez (IFC), 2001, p. 71-88.

214 GRACIÁN, L., *Agudeza y Arte de Ingenio*, «DISCURSO II: Esencia de la agudeza ilustrada», Amberes, edición a cargo de Juan Bautista Verdufflen de 1725, p. 5. Disponible on-line.

215 Véase AGUIRRE, J. M., «Agudeza o Arte de ingenio y el Barroco» en *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses*, Zaragoza, Cometa (IFC), 1986, p. 181-190.

216 GRACIÁN, L., *Agudeza y Arte de Ingenio*, «DISCURSO II: Esencia de la agudeza ilustrada», *op. cit.*, 1725, p. 4. Disponible on-line.

217 GRACIÁN, L., *Agudeza y Arte de Ingenio*, «DISCURSO I: Panegírico al Arte y al Objeto», *op. cit.*, 1725, p. 1. Disponible on-line.

218 Véase PÉREZ LASHERAS, A., «Arte de ingenio y agudeza y arte de ingenio», p. 82 en EGIDO, A. Y MARÍN, M. C. (coords.), *Baltasar Gracián, op. cit.*, 2001. De hecho, este autor menciona aquí a Grady quien, en 1980, considera que la concepción graciana supone un avance considerable en la progresión de la palabra artística hacia su independencia.

La tesis de que el Romanticismo no es sino la culminación de la revolución que comienza en el Barroco, en el sentido de que hereda y acoge la idea de que el arte es el órgano de la verdad, pero unida al mito²¹⁹ podemos verla reflejada en el pensamiento de Giovanni B. Vico (1668-1744), materializado principalmente en sus obras *Scienza nuova prima (Principios de ciencia nueva primera)* de 1725 y *Scienza nuova seconda (Principios de ciencia nueva segunda)* publicada póstumamente en 1744. No resulta fácil situar a Vico dentro de la historia del pensamiento filosófico, debido a que siendo un pensador perteneciente al siglo XVII, su doctrina y pensamiento –adelantándose en cierto modo a su tiempo– pasaron desapercibidos entre sus coetáneos. Tampoco será en el siglo siguiente, el *Siglo de Las Luces*, cuando se dé resplandor a su figura, habrá que esperar al siglo XIX para que los románticos se fijen y recuperen su pensamiento y su obra²²⁰. La tesis principal de la doctrina de Vico es que la poesía representa, dentro de las formas del conocimiento, la principal, la forma primaria y esencial de conocer que posee el ser humano: «La idea de que la poesía descubre la verdad más profunda fue la tesis principal de la doctrina de Vico a la que el autor volvió continuamente»²²¹. Para explicar el papel que los poetas han desempeñado en la formación de la visión del mundo que la humanidad ha ido elaborando desde los comienzos, Vico desarrolla toda una teoría filosófica de la historia. De ahí que muchos autores consideren a Vico más como un filósofo de la historia que como un pensador sobre estética. Vico insiste siempre en la tesis de que el pensamiento del hombre primitivo era especialmente intuitivo, imaginativo y poético y que fue esta particular manera de pensar la que dio origen a las primeras civilizaciones humanas. Es decir, considera la poesía como fuente primera o raíz de la civilización.

Por otra parte, Vico considera la experiencia como la primera fuente de la poesía, puesto que para él, es en las experiencias, es decir en los resultados de las acciones creadoras del hombre, donde radica la única verdad que puede ser conocida. En este sentido piensa que la verdadera función de la poesía es transmitir las experiencias vividas. La célebre afirmación «*Verum et factum cum verbo convertuntur*» que encontramos en su *Scienza nuova* incide en esto último, viniendo a significar que la verdad y el hecho convergen en la palabra. Hay

219 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 28.

220 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética, op. cit.*, 1991, p. 576-577.

221 TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética, op. cit.*, 1991, p. 572.

autores que ven en esta máxima de Vico un principio ontoepistemológico, en base al cual el ser se define como acción, la verdad como la reconstrucción de lo hecho y el ser humano como experiencia, cuyo conocimiento –y auto-conocimiento– es posible a través de la historia²²². Por ser el hombre el artífice de la historia y de su historia (de su propio destino), son estos dos ámbitos –*historia* y *vida*– los únicos objetos posibles de su conocimiento, de su comprensión. De esta manera –a los ojos de Vico– la *naturaleza*, por ejemplo, al no ser una obra creada por el hombre puede ser pensada por él pero no comprendida.

Vico defiende por otra parte que, pese a que el verdadero fin de la poesía es la verdad, ésta siempre se ha valido de mitos. Y es que los mitos, para él, constituyen la mejor expresión de la profunda y universal verdad²²³. Defiende que la verdad tiene un carácter originariamente mítico, en el sentido de que antes de que se desarrollara la comunicación oral articulada (como la utilizada por el saber filosófico, por ejemplo), la misma lógica ya está presente en la verdad en el momento de la creación del mito o «mitopoiesis originaria»²²⁴. Para él, los hombres que fundaron las civilizaciones primitiva y antigua eran en esencia poetas, dotados de una «enorme sensualidad y de una rica imaginación» y su poesía era rica en sentimientos y en imágenes²²⁵. La verdad, desde esta perspectiva de Vico, era inherente a estas creaciones poéticas originarias o mitos. Para él, la sabiduría de los poetas fue la primera sabiduría de la humanidad y estaba lejos de ser una sabiduría racionalizada. La poesía precedió, por tanto, toda actividad filosófica o racional. En este sentido, Vico es considerado como un autor que, perteneciente a un periodo todavía clásico, es «prerromántico» por el espacio que otorga a la imaginación: la considera no como algo que está subordinado al raciocinio sino como algo independiente y bueno en sí. Para el filósofo francés Raymond Bayer (1898-1959), Vico «llegó a consagrar el principio de independencia del arte y delimitó en cierto modo el campo de la estética»²²⁶.

El Barroco supone un periodo histórico de ruptura, de cambio de paradigma epistemológico, de desarraigo de la tradición metafísica, en el que comienzan a bifurcarse dos direcciones de pensamiento y de acción, anticipando un fenómeno

222 Véase GUTIÉRREZ, A., «"Verum et factum cum verbo convertuntur": la historicidad como discurso en Giambattista Vico» en *Cuadernos sobre Vico*, N° 17 y 18, Sevilla, idUS (Universidad de Sevilla), 2004-2005, p. 99-104.

223 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, op. cit., 1991, p. 575 y ss.

224 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 30.

225 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, op. cit., 1991, p. 575.

226 BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 216.

que marca determinantemente la cultura moderna y cuyas consecuencias llegan aún hasta nuestros días. Por un lado, el paradigma que, con Gracián, confía al arte el punto de sutura del dualismo que acompañaba al racionalismo de la época, y que une la tesis de *Agudeza y arte de ingenio* con el Romanticismo, pasando por la obra y el pensamiento de Vico²²⁷. Y por otro, el paradigma que descansa y que promueve el racionalismo cartesiano y el empirismo inglés, sobre todo. Tal y como lo ha visto Eugenio Trías en su obra *La edad del espíritu*, en la línea abierta por este segundo paradigma, el que se basa en el cada vez más imperante racionalismo cartesiano (que verá colmadas gran parte de sus aspiraciones durante el periodo de la *Ilustración*) el mundo occidental pasa paulatinamente de considerar la actividad *ingeniosa* –en la que permanece todavía la concepción mágica del mundo– a la perspectiva que se va consolidando, poco a poco, en torno a lo que conocemos como *ingeniería* en términos modernos. A partir de ahora,

La “agudeza y arte del ingenio”, que hacía posible descubrimientos e invenciones, tanto en el orden de las palabras como en el universo de las cosas, puede ser metódicamente controlada y regulada en virtud de las “reglas de la dirección de la mente”, y de la conjunción de disciplina mental y construcción de artefactos que permiten validar o invalidar las hipótesis que la mente promueve²²⁸.

Para Trías, esta época –o «eón» como él lo denomina en esta obra– marca una escisión en «las formas de saber», en la manera de conocer. Se irá imponiendo poco a poco pero irreversiblemente el segundo paradigma epistemológico (racionalismo cartesiano) que legitimará la forma de conocimiento crítica y metódica que la razón otorga y serán marginadas y poco a poco excluidas de esta manera *ortodoxa* de conocimiento otras «formas de saber» como, por ejemplo, la concepción simbólica del mundo heredada del Renacimiento. «Por vez primera se traza una línea divisoria *radical* entre los métodos científicos-filosóficos y las formas de usar palabra y obra en los mundos separados de la literatura y el

227 En este punto, hay autores que han resaltado el mérito y la genialidad de Baltasar Gracián al saber describir y definir el instrumento utilizado por los artistas del barroco para dar expresión al esfuerzo intelectual y emocional por justificar la validez de la «vieja filosofía», a pesar del desengaño y del pesimismo existentes en la época. Dicho instrumento es el «concepto» que crea el entendimiento asistido por el *ingenio*, es decir, el *concepto bello*. Véase AGUIRRE, J. M., «Agudeza o Arte de ingenio y el Barroco», p. 190 en *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses, op. cit.*, 1986. Como «teóricos de la imaginación» define Bayer a autores como Gravina (1664-1718), Muratori (1672-1750) y Vico, en los que se presiente ya, en su época, el carácter romántico que va a surgir.

228 TRÍAS, E., *La edad del espíritu, op. cit.*, 1994, p. 547.

arte»²²⁹. Sin embargo –y ésta es la perspectiva que aparece como hilo conductor de gran parte de la argumentación triasiana en su magistral obra *La edad del espíritu*– el «universo arcaico y tradicional asociado a las formas simbólicas» del Renacimiento, ese universo que despliega saberes mágicos, astrológicos y alquímicos que fecundan «modos genuinos de religiosidad mística y gnóstica»²³⁰, pese a no tener cabida en este paradigma racional característico de este eón, sigue existiendo, si bien se mueve en plena clandestinidad. La revelación de la razón – prosigue Trías– «no destruye, de hecho, el sustrato simbólico. Únicamente lo inhibe y lo reprime. O lo relega a la ocultación, condenándolo a una existencia clandestina».

En este periodo, debemos mencionar el pensamiento de Gottfried W. Leibniz (1646-1716), quien se alza como uno de los pioneros en la crítica de la concepción mecanicista del mundo inherente a este paradigma racional, paradigma que – según Trías– primero asume y después desborda. Leibniz no hace una escisión radical entre el pensamiento y la extensión al considerar que ambos se trascienden, se sintetizan en un solo elemento: la *fuerza*. Es por tanto esta noción, la fuerza, lo que resuelve la antinomia existente entre el cuerpo y el espíritu. Es algo que constituye la base de todas las cosas (materia, naturaleza, individuos, etcétera) y que, siendo idéntica para todos, en el fondo es diferente en cada objeto, poseyendo una forma particular.

Varios autores han señalado que el tono profundo del pensamiento de Leibniz, a pesar de no contener una teoría explícita del arte, es de carácter estético y que la concepción del universo de Leibniz está dominada por un punto de vista estético: Leibniz edifica su sistema filosófico a partir de la concepción de lo *bello*²³¹. Para Leibniz el *placer* es entendido como el *sentimiento de la perfección* que se percibe fuera o dentro de nosotros. Esta concepción de placer exige una labor previa intelectual y cognoscitiva: el placer es la fase sentimental de un trabajo intelectual previo, es un fenómeno consecuente de otro primario como es la búsqueda o

229 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 549. Recordemos que durante muchos siglos – prácticamente durante toda la Edad Media– se mantuvo vigente la división de las artes que habían establecido los escolásticos en la Edad Media. Estos habían agrupado en dos grupos, el *trivium* y el *quadrivium*, las siete ramas en que se dividían las artes liberales. El *trivium* abarcaba las artes teóricas relacionadas con la elocuencia: dialéctica, retórica y gramática; el *quadrivium*, las artes poéticas y las artes prácticas relacionadas con las matemáticas: aritmética, geometría, música y astronomía.

230 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 547.

231 Véase BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 176-177. Véase, también, GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 31.

anhelo de perfección. Con posterioridad a dicha definición, Leibniz aportará el matiz de que la perfección es la *unidad dentro de la variedad*.

La concepción global del universo de este pensador queda reflejada, principalmente, en su obra *Monadología*²³², obra que termina de escribir hacia finales de 1714 y que nos ofrece las líneas maestras de su sistema filosófico. Una obra que, a pesar de su brevedad –noventa párrafos de unas pocas líneas cada uno– es asimilable, en cuanto a magnitud filosófica, a la *Ética* de Spinoza o a la *Crítica de la razón pura* de Kant (así lo ha sostenido el filósofo Gustavo Bueno en su «Introducción» a esta obra de Leibniz)²³³. Cualquier sustancia en el universo es para Leibniz un individuo, una *fuera* (en el sentido visto), un átomo: es lo que denominará *mónada*. Plantea dentro de su sistema filosófico que toda *mónada* se organiza espontáneamente en función de un principio de desarrollo interno que discurre de acuerdo con esta *fuera* señalada, cuya dinámica corresponde al sentimiento de placer y la contemplación de lo bello, por una parte, y al ejercicio de la virtud y la aspiración a la perfección, por otra: «Placer y belleza, perfección y virtud están, en suma, tan íntimamente unidos que nunca se dan separadamente»²³⁴. Ahora bien, ¿qué lugar ocupa el arte dentro de este sistema de saber? En un principio, parece que el artista no tiene más que observar esas *fuera*s que mueven el universo y reproducirlas. Partimos de la base, en este pensador, de que toda *mónada* existente en el universo sufre una constante e ininterrumpida evolución, pasa por distintas fases o etapas en aras de perfeccionarse: «cada *mónada* comprende un alma y un cuerpo indisolublemente unidos en un desarrollo continuo; este desarrollo es una constante *representación* y constituye su esencia»²³⁵. A las *mónadas* les corresponden por tanto distintos grados, en función de la etapa de representación en la que se encuentren. Estas etapas son, a grandes rasgos:

1) *Representación enteramente oscura*: la *mónada* no puede distinguir lo que representa ni de ella misma ni de las otras cosas.

2) *Representación confusa*: la *mónada* únicamente distingue lo que ella representa de las otras *mónadas*, pero no de ella misma. Esta no es una distinción auténtica todavía.

232 Véase LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, Oviedo, Pentalfa, 1981.

233 Véase *ibíd.*, p. 13.

234 GIVONE, S., *Historia de la estética*, *op. cit.*, 1990, p. 31.

235 BAYER, R., *Historia de la estética*, *op. cit.*, 1965, p. 179.

3) *Representación distinta*: enteramente consciente, es aquella en que la mónada distingue los factores de cada representación²³⁶.

Nos parece importante resaltar que, para Leibniz, la visión estética ocupa una región específica en su sistema y que es una región intermedia entre otras dos regiones: la *oscura* o *inconsciente* y la *clara, distinta* o *consciente*.

Alexander G. Baumgarten (1714-1762) intentará responder a la cuestión de qué lugar ocupa el arte en el sistema del saber, cogiendo el testigo de la filosofía de Leibniz y, también, marcado por la herencia adquirida del periodo anterior (Barroco), es decir, retomando esa línea divisoria que separa radicalmente los mundos de la ciencia y la filosofía por un lado y los de la literatura y el arte por otro. El hecho de que ambas influencias se sintonicen en Baumgarten supone, primero, el reconocer y otorgar *carta de ciudadanía* al territorio que en el paradigma racional se mantuvo en la clandestinidad –el sustrato simbólico– y segundo, la creación de un lugar autónomo de reflexión sobre arte. El producto resultante es el que refleja el autor en su *Aesthetica* (1750) –obra en la que por primera vez se utiliza el término *estética* en su acepción moderna– y de la que se infiere que «el arte es esencialmente conocimiento, pero un tipo especial de conocimiento. Es un conocimiento claro (es decir, consciente) y, por tanto, no es oscuro (es decir, inconsciente), pero es un conocimiento confuso (intuitivo) y no distinto (discursivo, filosófico)»²³⁷. Creemos que en estas palabras se refleja el intento de Baumgarten por aunar los aspectos de los que venimos hablando, resumidos en las nociones de *simbolismo* y *conocimiento*. Podríamos decir que la tesis que Baumgarten propone es precisamente esa, la legitimación del *conocimiento* a través del *símbolo* o del arte. Desde el momento en el que estos conllevan un sustrato material, físico, sensible, es revelador, en este sentido, el texto con el que este filósofo abre su obra –el primer prolegómeno– en el que habla de la «*Aesthetica*» como disciplina que se encarga de la teoría de las artes liberales, de la gnoseología inferior, del pensamiento sobre el arte bello («arte del pensar bello», según alguna traducción) y del *arte del conocimiento conceptual analógico*. Todo ello, escribe

236 Según lo encontramos en *ibíd.*, p. 180. Otra manera de interpretar estos conceptos leibnizianos sería la que nos plantea Givone: conocimiento o representación *oscura* sería la *inconsciente*; por el contrario, conocimiento o representación *clara* sería la *consciente*; conocimiento o representación *confusa* sería la *intuitiva* y por último, conocimiento o representación *distinta* sería la *discursiva, filosófica*. La *representación estética* dentro de este sistema corresponde a la *representación confusa de la perfección* y correspondería a una etapa intermedia entre la *etapa oscura* y la *clara* o *distinta*. Para Leibniz es necesario que el ser humano atravesase esta fase. Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 31.

237 GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 31.

Baumgarten, es el *conocimiento sensible*²³⁸. Transcribimos también esta otra traducción de Fernando Romo, del mismo pasaje de Baumgarten reflejado en otro texto²³⁹: «La ciencia del conocimiento y de la representación sensibles es la estética (lógica de la facultad cognoscitiva inferior, filosofía de las Gracias y las Musas, gnoseología inferior, arte del pensar bello, arte de la analogía de la razón»²⁴⁰.

En definitiva, es importante señalar que es hacia mitad del siglo XVIII, sobre todo a través de la figura de Baumgarten –claramente influenciado por la filosofía de Leibniz– cuando se establecen las bases de una nueva disciplina oficial, autorizada y exotérica que llega a nuestros días con el nombre de *estética*²⁴¹. Sobre esta nueva disciplina Kant, en su *Crítica de la capacidad de juzgar* o *Crítica del juicio* (1790), reflexionará críticamente e intentará conjugar el ámbito propio de la *estética* con el concepto de *razón* que el nuevo paradigma epistemológico a partir del Barroco había ido forjando²⁴². Nos centraremos más adelante en la estética de Immanuel Kant (1724-1804), figura clave, creemos, dentro de la evolución de esta disciplina, pero en este breve repaso histórico no podemos dejar de mencionar algunos puntos de su pensamiento.

Kant, frente a Leibniz y Baumgarten, incide en que el dominio estético no se basa en el conocimiento sino en el sentimiento²⁴³; en concreto, en el sentimiento de *placer* o *dolor/desagrado*. Si bien –como hemos observado–, Baumgarten ya habló en su *Aesthetica* de un «conocimiento sensible» o «ciencia del conocimiento y la representación sensibles». A ese sentimiento, en Kant, le corresponde el estatus de *juicio universal*, como analizaremos. Frente a la tesis que venía consolidándose en la filosofía anterior de que el arte, al revelar la verdad en la belleza, se alzaba como el *instrumento más adecuado* de conocimiento, Kant se propone realizar una crítica del verdadero alcance y los límites de este conocimiento. Para ello divide las *potencias del alma humana* en tres ámbitos o parcelas. De este modo habla de los límites de la *razón pura* (que corresponde a la facultad de entender), de los límites

238 Véase BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*, p. 1. Disponible on-line.

239 SCHAEFFER, J.-M., *L'art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992, p. 393.

240 ROMO, F., «[Entrada] estética», p. 1 en GARRIDO, M. A. (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, CSIC, Madrid, 2015, p. 1-50.

241 Existen otros autores (siglos XVII y XVIII) que, como en Leibniz, intentan justificar la experiencia estética como experiencia que, de manera original y originaria, cubre cognoscitivamente y da respuesta a los distintos aspectos de la existencia humana. Aunque no nos detenemos en ellos, mencionamos a Hume (1711-1776), Shaftesbury (1671-1713), Hamann (1730-1788) y Herder (1744-1803). Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 31-33.

242 Véase KANT, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981. Sobre la *estética* kantiana, véase *infra*, p. 298 y ss. (Cap. 6).

243 Véase BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 181.

de la *razón práctica* (que corresponde a la facultad del saber práctico, en el que la imaginación juega un importante papel) y por último, de los límites de la *capacidad de juzgar*²⁴⁴. De esto último habla en su obra *Crítica del juicio* de 1790 –la que cierra su gran trilogía compuesta además por la *Crítica de la razón pura* (1781) y la *Crítica de la razón práctica* (1787)– y es aquí donde expone sus principales tesis sobre estética. El arte se presenta en Kant como *juego* puesto que expresa «el libre y armónico ejercicio de las facultades» cognoscitivas (entender e imaginar) del sujeto que crea y/o que percibe la obra de arte. El arte y la belleza en Kant tiene que ver tanto con nuestra reacción, con nuestro juicio ante el acto de percibir los objetos como con la constitución de los mismos²⁴⁵. Por lo tanto, para Kant, en principio, la vía que une *arte y belleza* con la *verdad* no es del todo directa.

La reflexión sobre el arte que realiza Hegel (1770-1831) procede de su última etapa productiva y se sitúa en el horizonte del Romanticismo, pese a que en sus anteriores reflexiones filosóficas (por ejemplo en su *Fenomenología del espíritu* de 1807) se confronta abiertamente con los principios de la filosofía romántica. Hay autores que opinan que podemos entender su reflexión estética como un intento de ordenación *a posteriori* y superación de esas confrontaciones. En sus *Lecciones de estética*, editadas entre 1832 y 1845²⁴⁶, insiste en que el arte –como saber autónomo y científico– ha de buscar su fin en sí mismo y no fuera de sí –como ha ocurrido recurrentemente a lo largo de la Historia: «se cae por su base la falsa posición según la cual el arte, a través de la instrucción y el perfeccionamiento, ha de servir como medio para fines morales y para el supremo fin moral del mundo, de modo que él no tiene su meta substancial en sí mismo, sino en otro»²⁴⁷. Insiste en esta misma idea al hablar de que un desarrollo adecuado de la teoría del perfeccionamiento moral no admitirá el ser interpretado a partir de una obra de arte sino, por el contrario, exigirá que «la doctrina moral brille claramente como el

244 Véase, por ejemplo, KANT, I., *Crítica del Juicio*, *op. cit.*, 1981, p. 69 y ss.

245 Véase *ibíd.*, p. 183 y ss. Cfr. GIVONE, S., *Historia de la estética*, *op. cit.*, 1990, p. 37.

246 Las *Lecciones de estética* de Hegel fueron editadas por primera vez a cargo de uno de sus discípulos, H. G. Hotho, entre 1832 y 1845. Estas fechas son las indicadas por Raúl Gabás (trad.) en la traducción castellana de la edición Suhrkamp (1970) en tres volúmenes (véase HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Vol. I, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 7), si bien, otros autores han señalado que hubo dos ediciones, una en 1836-1838 y otra, considerada como definitiva, en 1842. En cualquier caso, la *Estética* de Hegel es fruto del material de las lecciones sobre estética que el filósofo dio en varias ocasiones entre 1817 y 1829 en Heidelberg y en Berlín (véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, *op. cit.*, 1990, p. 48-49. Véase, también, GRAVE, C., *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, UNAM, 2002, p. 67).

247 HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Vol. I, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 54.

fin substancial de la obra de arte»²⁴⁸. Para el filósofo alemán el arte se ocupa de lo verdadero como el «objeto absoluto de la conciencia», por ello el arte pertenece a la «esfera absoluta del espíritu» y se halla al mismo nivel, «en un mismo suelo con» la religión y la filosofía²⁴⁹.

Hegel dedica un apartado de esta obra a la «Deducción histórica del verdadero concepto de arte»²⁵⁰ para exponer brevemente y aclarar la transición histórica que ha permitido esta evolución en la consideración general de la finalidad en el arte, desde un fin «fuera de sí» hasta el fin «en sí mismo». En este sentido, para Hegel, la *Crítica del juicio* de Kant constituye «el punto de partida para la verdadera comprensión de lo artísticamente bello»²⁵¹. En la «Introducción» de sus *Lecciones de estética* y hablando de la «Finalidad del arte» nos dice este filósofo: «el arte está llamado a descubrir la *verdad* bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento»²⁵². El arte, la obra de arte o lo bello artístico es concebido por este filósofo como un término medio que concilia la contradicción u oposición que se da en la realidad entre lo absoluto y el mundo sensible, entre la universalidad de la idea y la particularidad de sus figuras. Hegel denominará también a este término medio conciliador, el «ideal», es decir, la idea en su manifestación sensible, que solamente el arte es capaz de materializar²⁵³. Para Hegel esas «oposiciones» de las que habla y a las que el arte otorga una mediación son las que «han ocupado e inquietado la conciencia humana desde siempre bajo múltiples formas»²⁵⁴. Dicha oposición constituye una constante para el ser humano y es la que se da entre lo universal y lo particular (en términos abstractos), entre lo espiritual y lo sensible, entre la libertad y la necesidad externa y finalmente, entre la teoría-pensamiento subjetivo y el pensamiento objetivo-experiencia²⁵⁵.

248 Véase *ibíd.*, p. 52.

249 Véase *ibíd.*, p. 92. Véase, también, p. 87: «El reino del arte bello es el reino del *espíritu absoluto*. (...) Desde ese punto de vista, que corresponde al arte en su suprema y verdadera dignidad, se esclarece a la vez que éste se encuentra en el mismo ámbito que la religión y la filosofía».

250 *Ibíd.*, p. 54.

251 *Ibíd.*, p. 58.

252 *Ibíd.*, p. 54.

253 Véase HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, «Primera parte: La idea de lo bello artístico, o el ideal», *op. cit.*, 1989, p. 83 y ss, espec. p. 97. Habla sobre ello también GIVONE, S., *Historia de la estética*, *op. cit.*, 1990, p. 52.

254 HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, *op. cit.*, 1989, p. 53.

255 Véase *ibíd.*, p. 55-56.

Kant –afirma Hegel– sintió la necesidad, conoció y expuso ese punto de unión entre los opuestos que hemos señalado. Destaca que ofreció una «representación de la contradicción reconciliada» pero, no obstante, achaca a Kant el no desarrollar científicamente la verdadera esencia de esa reconciliación y no exponerla como «lo verdadera y únicamente real»²⁵⁶. En suma, para Hegel, la tarea de la estética es «mostrar que el ideal o lo bello artístico es simultáneamente sujeto y objeto, mostrar que se autodetermina y que, en cuanto *manifestación sensible de la idea*, da lugar en la historia a las diversas formas artísticas que corresponden a los grados de desarrollo categorial»²⁵⁷. Bayer, por su parte, ha resumido en tres tesis la concepción de Hegel de lo *bello*: primero, la obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino del esfuerzo humano: es una creación humana; segundo, es creada para los sentidos del hombre; y tercero, toda obra de arte tiene un fin en sí misma²⁵⁸.

En los años posteriores a la Revolución Francesa, a principios del siglo XIX, se desarrolla en Europa occidental el movimiento cultural y social denominado Romanticismo. Los románticos, en reglas generales, reconocen la falta de *fundamento de la realidad* y la *nada* como horizonte del ser humano en sus producciones de sentido y creaciones artísticas. Exploran la *negatividad* como parte integrante e ineludible de la existencia, a pesar de reconocerla como su lado oscuro, nocturno. Algunos autores han visto en este movimiento el origen del nihilismo del siglo XX, mientras otros destacan que el Romanticismo –sobre todo en Alemania y Francia– nace y se desarrolla como una reacción al predominante racionalismo crítico del periodo anterior: se trata de un periodo en el que afloran con fuerza la sensibilidad y la imaginación.

Hay un consenso entre los estudiosos de este movimiento en el hecho de que las nociones de *arte* y de *verdad* confluyen definitivamente a partir del Romanticismo, de que es ahora cuando cae definitivamente la separación entre el reino de la ilusión y la apariencia (propio del arte) y el reino de la verdad (propio de la ciencia, de la filosofía y de la religión)²⁵⁹. Por lo general, los románticos no son partidarios del *arte por el arte*, como sucede en Hegel: defienden que el arte ha de

256 *Idem.*

257 GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 53. El subrayado es nuestro. Véase, también, ROMO, F., «[Entrada] estética», p. 19-22 en GARRIDO, M. A. (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI), op. cit.*

258 Véase BAYER, R., *Historia de la estética, op. cit.*, 1965, p. 320.

259 Véase, por ejemplo, GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 55 y ss.

tener una finalidad, sobre todo de utilidad, práctica, social e incluso moral. También se muestran en clara oposición al predominio de la racionalidad hegeliana que se manifestaba progresivamente en el mundo y que constituía la sustancia de la historia universal. Abogan, en cambio, por revalorizar la irracionalidad, el sentimiento y la intuición. Integrantes de lo que se ha llamado la «Escuela Romántica» fueron el grupo de jóvenes intelectuales de finales del siglo XVIII y principios del XIX, entre los que se encontraban Novalis (1772-1801), Tieck (1773-1853), Schelling, Schleiermacher (1768-1834) y los hermanos Schlegel – Friedrich (1772-1829) y August W. (1767-1845). La concepción trágica del mundo característica del movimiento romántico se deja ver también en otros autores como Soren Kierkegaard (1813-1855), quien considera la experiencia estética como un auténtico proyecto singular de vida, como la elección exclusiva y auténtica del modo de vida. En Kierkegaard, la vida es susceptible de constituir una obra de arte y, al igual que ésta, cuanto más perfecta y cerrada es en sí misma, es más trágica²⁶⁰. Y Arthur Schopenhauer (1788-1860) cuyas principales tesis estéticas se encuentran expuestas en el Libro III de su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819), si bien se avanzan ya en alguna de sus obras anteriores. Podemos decir que las nociones de *voluntad* y de *representación* son los pilares en torno a los que gira su propuesta filosófica. Para Schopenhauer el mundo es la *representación* que cada cual se hace del mismo. De hecho, en su pensamiento se diluyen los límites entre sensibilidad y entendimiento, entre lo dado y lo construido: no hay nada en el mundo que exista independiente o aislado –fuera de nuestra representación– y además, todas nuestras representaciones están conectadas entre sí. Lo único que existe fuera de nuestras representaciones es la realidad última de las cosas (al modo de *la cosa en sí* kantiana), un principio metafísico, una fuerza omnímoda que mueve el universo y a la que Schopenhauer denomina *voluntad*. La *voluntad* es, para él, el principio único e irracional que mueve el mundo, una especie de motor ciego de la historia. La proyección de esta voluntad en el ser humano, en estrecha unión con su cuerpo, conforma su experiencia interior que es, para este filósofo, el fondo de su ser: se trata del propio sentimiento de la voluntad de vivir. No obstante, el ser humano participa del «fondo común» de toda la naturaleza, es decir, de una «tendencia pura y simple,

260 «Trágica» significa aquí melancólica, destructiva, desesperada, etcétera. Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 89.

voluntad ciega e irracional»²⁶¹ de la que todos los entes del universo se encuentran afectados. La *intuición* cobra aquí –en el marco del irracionalismo característico de Schopenhauer– una posición fundamental y es considerada como el grado más elevado en la escala de valores y del conocimiento, la forma misma del saber²⁶².

Entre los temas nucleares de su teoría estética –no del todo bien estructurada, según defienden varios críticos– encontramos reflexiones sobre la *esencia del arte*, la *contemplación estética*, la *jerarquía de las artes*, los *órganos* y la *percepción sensible* y la *teoría del genio*²⁶³. Con el fin de encontrar una concepción propia de la *esencia del arte*, Schopenhauer trata de conciliar la teoría de las Ideas de Platón con la teoría de la razón pura de Kant. De hecho, construye su doctrina de lo bello sobre la teoría de las Ideas platónicas. En cuanto a la *contemplación estética*, se trata de una contemplación desinteresada en la que la intuición sustituye a la dialéctica y a la explicación (propias del conocimiento en el ámbito de la ciencia). En su *teoría del genio* considera que el hombre de genio (artista) no se distingue por una forma de conocimiento concreta, distinta a la del hombre común. El genio del hombre no descansa en la razón sino en la contemplación; por lo tanto, se trata de una *actitud*, de la que puede participar tanto el artista como el hombre común. Simplemente, lo que ocurre es que el artista es capaz de memorizar más a largo plazo y de plasmar en una materia concreta lo que ha intuido²⁶⁴. El hombre común, lo que hace al contemplar las obras de arte es reproducir en su alma la emoción y la intuición que las ha originado. La *experiencia estética* es, en esencia, idéntica para el artista y para el hombre común. En ella, la voluntad se concibe objetivada en esos puntos fijos, universales, que son los contenidos de la intuición, ajenos a las leyes que rigen el mundo de las representaciones²⁶⁵. Así, en la experiencia estética, la voluntad se libera –aunque sea momentáneamente– de sí misma. Schopenhauer propone tres principios para establecer una posible *jerarquía de las artes*: el grado de objetivación de la voluntad en la contemplación, la impresión estética (clasificando las artes según la objetividad que subyace al placer estético) y por último, una especie de «ley de contraste», es decir, la manifestación de un desacuerdo en las tendencias, de una lucha de fuerzas contrarias: pese a que la

261 BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 328.

262 Véase SCHOPENHAUER, A., «Libro Tercero», p. 109-113 y 142, en *El mundo como voluntad y representación*, p. 104-158. Disponible on-line.

263 Véase BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 330.

264 Véase, por ejemplo, SCHOPENHAUER, A., «Libro Tercero», p. 118, en *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 104-158. Disponible on-line.

265 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 93.

voluntad es única, el arte refleja la lucha y el combate de sus múltiples manifestaciones en el ser humano y en su mundo²⁶⁶. Es destacable que en esta jerarquía de las artes Schopenhauer excluye de manera consciente la *música*, argumentando que el resto de las artes son reproducción, representación de las Ideas del universo (o contenidos puros de la intuición), mientras que la música es la reproducción más directa, la intuición misma, la manifestación misma de la voluntad de vivir. En la música, para él, la capacidad terapéutica del arte llega a su máximo nivel²⁶⁷. Otro aspecto de la estética de Schopenhauer es su *doctrina de la percepción sensible* y su estudio y clasificación de los diferentes *sentidos*. En síntesis, para este filósofo, los diferentes sentidos son más o menos dignos según sean más o menos capaces de abrirnos el campo de la estética. De esta manera, la vista y el oído son los sentidos superiores que favorecen la intuición pura; el tacto, el olfato y el gusto son los sentidos inferiores que –sin dejar de ser útiles– estimulan la voluntad (más que la intuición) provocando sensaciones mezcladas de placer y de dolor²⁶⁸.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) radicaliza y lleva al extremo el tono y algunas de las ideas de la filosofía de Kierkegaard y Schopenhauer. Para él, la experiencia estética –aspecto que ocupa un lugar nuclear en su pensamiento– se convierte precisamente en el lugar que es capaz de reflejar la crisis que afecta a su época: crisis de los valores, de los ideales, de las ideologías, de la moral y de la propia idea de verdad, aspectos mediatizados en gran parte por la ciencia positivista imperante hasta ese momento²⁶⁹. La reflexión de Nietzsche es, en síntesis, reflexión sobre la esencia de la tragedia, tanto por el tono trágico que vertebra y estructura toda su filosofía, como por la reflexión y el análisis que sobre este género de procedencia griega realiza el filósofo²⁷⁰. Sobre todo en *La gaya ciencia*, Nietzsche entroniza el arte considerándolo como una imagen, un símbolo, de la eternidad y

266 Véase BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 331.

267 Véase SCHOPENHAUER, A., «Libro Tercero», p. 118, en *El mundo como voluntad y representación*, op. cit. p. 104-158 y SCHOPENHAUER, A., «Introducción», p. 8, en *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 3-12. Disponible on-line.

268 Véase SCHOPENHAUER, A., «Libro Primero», p. 28, en *El mundo como voluntad y representación*, op. cit. p. 23-68 y SCHOPENHAUER, A., «Libro Segundo», p. 72, en *El mundo como voluntad y representación*, op. cit., p. 69-103. Disponible on-line.

269 Véase ROMO, F., «[Entrada] estética», p. 24 en GARRIDO, M. A. (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, op. cit. Véase, también, GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 94 y ss.

270 Podemos contemplar esta tendencia nietzscheana ya en su obra temprana. Véase, por ejemplo, NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia O helenismo y pesimismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 (Ed. de Germán Cano). La obra original data de 1872.

del orden establecido en el mundo²⁷¹. Un orden que viene determinado por el eterno retorno de lo idéntico. En esta obra, Nietzsche comienza a dar forma también a su idea del *eterno retorno*, idea que será expuesta con más detenimiento en su célebre *Así habló Zaratustra*²⁷².

El tono trágico en la obra de Nietzsche tiene dos vertientes: una pesimista y otra optimista. Optimista, en cuanto a las tesis nietzscheanas del superhumanismo, del valor, del eterno retorno, etcétera. Pesimista, porque –como todo romántico– da palabra a lo negativo sin la mediación de un ente superior, abrazando sin temor lo problemático, lo terrible, lo oscuro. Y porque, de hecho, se trata de una filosofía en la que se plasma el constante y permanente engaño al que está sometido el ser humano, quien vive meramente una *ilusión* tanto en el ámbito epistemológico, como en el ético, en el religioso, etcétera. No obstante, para Nietzsche el ámbito del arte, a pesar de compartir ese carácter, es el único en el que el hombre es consciente de que está soñando, por decirlo a la manera calderoniana. En realidad, para él, todo es ilusión, pero sólo en la experiencia del arte somos conscientes de ello y, por lo tanto, el arte penetra con mayor profundidad en las cosas que cualquier otro fenómeno humano²⁷³. El arte, además, tiene el privilegio de barajar una doble ilusión, que Nietzsche denominará *sueño* y *embriaguez* (representadas en la mitología griega por los dioses Apolo y Dionisio, respectivamente). Ambas ilusiones son las que dialogan en todo arte. Nietzsche termina considerando la *tragedia* como el ámbito que explica de manera privilegiada y sintética la oscilación que se produce en todo arte entre la comedida intelectualidad (Apolo) y la voluntad apasionada (Dionisio)²⁷⁴.

El romanticismo se debilita y decae en la segunda mitad del siglo XIX para dejar paso a varias corrientes artísticas que surgen, precisamente, como reacción a este movimiento. Así, corrientes como el realismo y el naturalismo surgen en contraposición a rasgos típicamente románticos como son el excesivo idealismo, el ensalzamiento del sentimiento, de lo trascendental, de los escenarios exóticos, etcétera. El naturalismo, además, excluye cualquier tipo de representación moral

271 Véase NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, Lincoln, Alba, 1999, p. 83 y ss.; 119-301 (a partir del «Libro Segundo»).

272 Véase NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza, 1973. Esta idea del *eterno retorno* nietzscheana, entre otras, servirán de inspiración a Eugenio Trías a la hora de crear su noción de *principio de variación* o *recreación*.

273 Véase, por ejemplo, NIETZSCHE, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 3-8, espec. p. 8 y p. 16-10, espec. p. 16.

274 Estas ideas aparecen ya en sus primeras obras, como la citada *El nacimiento de la tragedia O helenismo y pesimismo*.

en el arte, pretende adoptar una actitud amoral, en aras de representar lo más objetivamente posible aquello que la naturaleza nos muestra, con el menor grado posible de implicación subjetiva humana. Además de estas dos corrientes, a finales del siglo XIX, surge también el simbolismo, en principio, como reacción a la excesiva exaltación de la realidad cotidiana de las corrientes anteriores (realismo y naturalismo). En cualquier caso, podemos decir que todas estas corrientes – mediante vías dispares– adoptan del romanticismo su tesis fundamental: el arte es un lugar donde se experimenta la *verdad*. Coinciden todas ellas en la idea de que a través del arte se llega a comprender una verdad que sería difícilmente alcanzable mediante otras disciplinas (así por ejemplo, con la Historia).

En los albores del siglo XX, de la mano del positivismo²⁷⁵ –frente al que reacciona Nietzsche, en cierto modo– surgen otros movimientos que reflexionan sobre el arte, entre ellos, la *sociología del arte*. Esta toma del romanticismo la idea de que el arte revela el espíritu de la época o lo que ellos denominarán el *contexto histórico*. Este contexto o ambiente espiritual influye sobre los artistas –consciente o inconscientemente– modulando sus fuerzas y es, en último término, lo que les conduce en la consecución de un determinado producto artístico. El arte social, para Bayer, es un arte de contenido, no de forma. Para los sociólogos del arte, este tipo de arte será considerado como parte integrante e inseparable de la realidad y, por lo tanto, su estudio exigirá los mismos métodos y consideraciones que el estudio de ésta. Hippolyte Taine (1828-1893) es el máximo representante de este movimiento. «Así como hay una temperatura física que, por sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de plantas, así también hay una temperatura moral que, por sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de arte»²⁷⁶, señala Taine. En concreto, para él, los principales factores de influencia en la producción artística son la *raza*, el *ambiente* y el *momento*, según explica en su obra *Filosofía del arte* de 1881.

275 Recordemos que el *positivismo* es una tendencia o corriente filosófica que surge a principios del siglo XIX de la mano de Augusto Comte (1798-1857), influida por las corrientes filosóficas anteriores (filósofos de la Ilustración, enciclopedistas y empirismo inglés) y como marcada reacción al Idealismo hegeliano. Rechaza cualquier interpretación metafísica de la realidad intentando contemplarla desde los datos que nos ofrece la observación empírica: lo real es exclusivamente lo dado en la experiencia. Para el filósofo José M^a Aguirre, el surgimiento del positivismo eclipsa en cierto modo los sistemas filosóficos anteriores. El reto que plantea es «proporcionar al conocimiento histórico un estatuto científico comparable al que han alcanzado las ciencias de la naturaleza», en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 52.

276 TAINÉ, H., *La philosophie de l'art*, Hachette, París, T. I, p. 9, cit. en BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 281.

También del horizonte del positivismo y en las mismas fechas, surge la *psicología del arte*, movimiento en el que tenemos que mencionar, como uno de sus fundadores, a Theodor G. Fechner (1801-1887). En su obra *Estética experimental* (1871-1876) trata de encontrar las leyes generales y las constantes de la experiencia artística, intentando desarrollar su teoría únicamente desde un plano científico psicológico. No obstante, mantiene un trasfondo metafísico, desde el que defiende que «todo es uno»²⁷⁷. Por su parte, Theodor Lipps (1851-1914) es quien termina de conformar la famosa teoría del *Einfühlung* –que podemos traducir como *empatía estética*– tan extendida a principios del siglo XX, en la que se defiende la fusión, de algún modo, del ser humano con el universo al considerar que en la experiencia estética se encuentra implicada una transferencia de sentimientos del sujeto al objeto. También el célebre psicólogo Sigmund Freud (1856-1939) se ha ocupado en numerosas ocasiones de cuestiones estéticas. Para Freud, la actividad propia y natural del niño, el *juego*, es la que nos revela, por analogía, los secretos de la actividad poética. Su postura fundamental es que el arte actúa como mediador para el ser humano, desde el momento en el que exterioriza, legitima y transforma, de alguna manera, sus sueños, haciendo así posible la liberación de las tensiones de su psique. Para Carl G. Jung (1875-1961) el arte tiene la función de ponernos en contacto con el fondo originario de nuestro ser. Es clave en su perspectiva la distinción que realiza (basándose en conceptos freudianos) entre el *inconsciente individual* y el *inconsciente colectivo*²⁷⁸. El primero se basa en el conjunto de fenómenos que se sustraen a la consciencia del individuo y que pertenecen sólo a él. El segundo se basa en el conjunto de mitos y figuras arquetípicas –fruto de la experiencia histórica de la Humanidad– que han sido transmitidos y heredados y que dirigen veladamente las representaciones conceptuales culturales del individuo. Mientras el contenido del inconsciente individual puede aflorar a través del psicoanálisis, no ocurre igual con el contenido del inconsciente colectivo, puesto que no es algo que nosotros poseamos y pueda aflorar; más bien, es algo que nos posee a nosotros. El arte, por tanto, para Jung, es el medio esencial mediante el cual se nos revela parte de nosotros mismos, esa parte a la que de otra manera no podríamos acceder. Esta revelación se produce de manera deficitaria cuando el arte cala en la esfera de nuestro inconsciente individual; se produce de

277 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 105-106.

278 Véase, por ejemplo, JUNG, C. G., *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, 2009.

manera plenamente satisfactoria cuando el arte habla mediante imágenes universales, primordiales (como ocurre en los mitos, los arquetipos, etcétera) y nos revela las constelaciones de sentido mediante las que interpretamos nuestra existencia.

A comienzos del siglo XX cobran auge un conjunto de pensadores cuyos principios se inspiran en los primeros escritos de Karl Marx (1818-1883) y que serán englobados en la corriente que se conoce como *neomarxismo*. Representantes de este movimiento son, entre otros, Ernest Bloch (1885-1977), Georg Lukács (1885-1971) y Theodor W. Adorno (1903-1968), este último integrante de la Escuela de Fráncfort. Nos interesa centrarnos únicamente en la tesis estética fundamental de Lukács, la cual se basa en el principio del «reflejo». A grandes rasgos, esta teoría indica que el mundo fenoménico es la manifestación de las estructuras duraderas, profundas, recurrentes, de la humanidad. El arte se encarga de reflejar, de reproducir miméticamente –mediante ciertas reglas o principios de ritmo, proporción, simetría y ornamentística– los fenómenos en su singularidad, recogiendo lo que en ellos hay de más esencial, profundo y universal²⁷⁹. Es, por lo tanto, nuclear en esta teoría su concepción de *mímesis* o *imitación*, a la que otorga más que un carácter de mera repetición, un carácter productivo e inventivo: «imitación no puede significar sino conversión de un reflejo de un fenómeno de la realidad en la práctica de un sujeto», dice Lukács. «La imitación es, pues, el hecho elemental de toda vida de organización superior, que, puesta en intercambio activo con su mundo circundante, no puede ya limitarse a los reflejos incondicionados»²⁸⁰. El arte, en Lukács, refleja la realidad que le subyace, organizándola, traduciéndola, exponiéndola desde un punto de vista concreto. Por eso considera que el arte posee un carácter perspectivista, puesto que para juzgar la realidad desde un determinado punto de vista, ha de tomar posiciones respecto a ella²⁸¹.

La fenomenología, desde su aparición a finales del siglo XIX, tradicionalmente no ha venido considerando el arte como cuestión nuclear de su reflexión filosófica. Sin embargo, son varios los filósofos que se han basado e inspirado en ella al hacer sus reflexiones estéticas. Es el caso de Nicolai Hartmann (1882-1950), Roman

279 Véase LUKÁCS, G., *Estética. I La peculiaridad de lo estético*, Barcelona-México, Grijalbo, 1966, espec. Vol. 1.

280 LUKÁCS, G., *op. cit.*, Vol. 2, «Problemas de la mimesis», p. 7-8.

281 Esta idea de la necesidad de perspectivismo en el arte volverá a surgir en la obra y pensamiento de Eugenio Trías.

Ingarden (1893-1970), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) y Mikel Dufrenne (1910-1995) entre otros. La perspectiva filosófica –no solo estética, si no general– de Merleau-Ponty es de gran interés para el objeto de este trabajo y la analizaremos con detalle más adelante, en otro capítulo. Ahora deseamos detenernos un momento en Dufrenne y en su obra *Fenomenología de la experiencia estética* (1953) dividida en dos volúmenes. En ellos reflexiona sobre «El objeto estético» y sobre «La experiencia estética». Al principio de esta obra, en la *Introducción*, comienza aclarando que la *experiencia estética* que quiere describir y en la que centra sus reflexiones es la experiencia del espectador, excluyendo –sin infravalorar– la experiencia del propio artista²⁸². Sobre todo, en el primer volumen, este autor analiza la distinción entre el objeto que genera dicha experiencia estética, es decir, el *objeto estético* y la *obra de arte*. El objeto estético es para él aquel objeto susceptible de percibirse como obra de arte y se confunde con ella siempre y cuando sea percibido como tal. Como apreciamos, Dufrenne centra el peso de su reflexión en la *percepción*, diluyendo así las diferencias, minimizando la distancia entre el sujeto y el objeto: «La percepción es precisamente la expresión de este enlace entre objeto y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una verdad originaria que no puede ser asimilada a la síntesis que realiza el juicio conscientemente»²⁸³. Esta «experiencia irreductible» que es vivida y no tanto sintetizada por la razón o el juicio, es precisamente la mencionada *experiencia estética*.

Nos parece interesante la propuesta estética que ofrece Benedetto Croce (1866-1952) en la primera mitad del siglo XX, quien se centra en intentar ofrecer una solución para el problema de la delimitación del campo estético y de la especificidad del arte. Se han señalado dos etapas en el «proyecto restaurador» estético de Croce: la primera, que culminaría en 1902 con la publicación de su obra *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* y que constituye la puesta a punto de su sistema filosófico; y la segunda, a partir de esta fecha, que contiene importantes aportaciones a la tesis mantenida en la primera etapa, a través de

282 DUFRENNE, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. I, «El objeto estético», Valencia, Fernando Torres - E., 1982, p. 19. Véase también, p. 17 y ss. Dice aquí Dufrenne: «Una reflexión sobre el arte, sea como hecho sociológico, como hecho antropológico, o incluso como categoría del espíritu bajo una perspectiva hegeliana, tendrán sin duda que orientarse hacia la actividad creadora. Por el contrario, nos parece que la reflexión sobre la experiencia estética debe orientarse prioritariamente hacia la contemplación ejercida por el espectador ante el objeto estético; y en este sentido llamaremos en adelante experiencia estética a la experiencia del espectador, aunque sin pretender, digámoslo una vez más, sea la única».

283 *Ibid.*, p. 261.

obras como *Breviario de estética* (1912), o su *Aesthetica in nuce* (1928)²⁸⁴. La tesis principal mantenida por Croce es que el espíritu humano puede conocer de dos formas distintas: mediante el *conocimiento intuitivo* a través de imágenes, o mediante el *conocimiento lógico* a través de conceptos. Defiende que este último, el *lógico*, depende del *conocimiento intuitivo*, puesto que un concepto no puede existir sin una intuición previa que lo anteceda. Sin embargo, no ocurre lo mismo a la inversa, la intuición es completamente independiente del concepto y el *conocimiento intuitivo* se puede dar sin necesidad de que exista un *conocimiento lógico*. Dentro de este esquema, considera que el arte se basa en la intuición, el conocimiento a través del arte es un conocimiento intuitivo, por lo tanto, sostiene que el arte es un campo autónomo. Tal y como explica al comienzo de su *Estética* de 1902 el conocimiento intuitivo es un conocimiento debido a la fantasía y no al intelecto, conocimiento de lo individual frente a lo universal, conocimiento de las cosas singulares frente a sus relaciones, conocimiento que produce imágenes y no conceptos²⁸⁵.

La *intuición*, en Croce, difiere de la sensación y la percepción y, en cambio, es equiparada a la *expresión*. Pero se trata de un concepto de *expresión* que adquiere matices importantes respecto al concepto que utilizamos habitualmente, ya que se trata de una *expresión* «enteramente espiritual» (Bayer). En la definición de *arte* que realiza en su obra *Breviario de estética* (1912)²⁸⁶, Croce excluye automáticamente varios aspectos que el arte expulsa o niega: el arte no puede ser –afirma Croce– un *fenómeno físico*, ni un *acto utilitario*, ni se trata de un *hecho moral*, ni –por último– tiene carácter de *conocimiento conceptual*²⁸⁷. De esta manera, la intuición pura, al no producir conceptos, sólo puede representar *estados de ánimo* y los estados de ánimo son la *pasionalidad*, el *sentimiento*, la *personalidad*, que, encontrándose en todo arte, determinan su *carácter lírico*; «lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento

284 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, 1990, p. 142.

285 Véase CROCE, B., *Estética*, Málaga, Ágora, 1997, p. 3.

286 CROCE, B., *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 16-17. Define aquí el *arte* de la siguiente manera: «volviendo a la pregunta ¿qué es el arte? diré, desde luego, del modo más sencillo, que el arte es visión o intuición. (...) *Intuición, visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación*, son palabras sinónimas cuando discurremos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal».

287 *Ibid.*, p. 17-24.

(...). No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo»²⁸⁸, afirma el filósofo.

Por tanto, el espectador o el receptor de una obra artística encuentra *placer estético* al reencontrar la *intuición* original del creador de la obra, al situarse en el *espíritu* del artista y comprender la obra por *intuición*²⁸⁹. En definitiva, al encontrarse con el artista creador, *en* la obra. Acorde con esta perspectiva de Croce en cuanto a la recepción de una obra de arte, se muestra el crítico e historiador del arte Lionello Venturi (1885-1961)²⁹⁰ quien opina que en el siglo XX se ha avanzado en cuanto a la autonomía del arte, entendida ésta como justificación del arte por *motivos internos* a él y no por préstamos del exterior. Y esos *motivos internos* indican que el valor de la obra depende de la *manera* en la que ha sido representada y no de *qué* ha sido representado –el objeto representado. Como en Croce, la creación del artista es una creación espiritual²⁹¹. Bayer considera que la contribución de Croce a la estética es de gran importancia, primero por su aportación a la autonomía del arte, y segundo por privilegiar la *forma*, la *intención* y el *lirismo* en la obra de arte. Croce «ha sabido llevar a la estética a su verdadero nivel», afirma.

Muy interesante también nos parece la perspectiva estética que adopta Luigi Pareyson (1918-1991) quien, al igual que Venturi, carga el peso de su reflexión en la *manera* de hacer, en la forma en la que una obra de arte es representada. De hecho, su teoría de la «formatividad» descansa en esa idea: la formatividad es en Pareyson un hacer «tal, que mientras hace inventa el modo de hacer: producción que es –al mismo tiempo e indivisiblemente– invención»²⁹². Por lo tanto, no todo *hacer* en el ser humano es formativo, pero cualquier *hacer* suyo puede llegar a serlo. Para que sea formativo ese *hacer* humano, no ha de limitarse a actuar bajo unas reglas dadas, a seguir un proyecto o unas pautas establecidas, sino que en el transcurso de la operación ha de inventar el *modus operandi* y definir la regla del *hacer*, de la obra. Por otro lado, para que el *hacer* sea bello ha de estar plenamente logrado:

En todos estos casos, la belleza se nos presenta como el resultado de una operación bien hecha; y decimos con razón que es bonito aquello que ha sido

288 *Ibid.*, p. 34.

289 Así lo ve BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 428.

290 Lionello Venturi fue hijo del historiador del arte Adolfo Venturi (1856-1941).

291 Véase BAYER, R., *Historia de la estética*, op. cit., 1965, p. 429.

292 PAREYSON, L., *Estética. Teoria della formatività*, Milán, Tascabili Bompiani, 1991, p. 18, cit. en PEÑA, J., *La poética del tiempo: ética y estética de la narración*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, p. 258.

bien hecho, porque entonces el “hacer” es verdadero “formar” (...). Formar significa, en definitiva, “lograr hacer”, esto es, un hacer del cual se puede decir que no podía haber sido hecho de otro modo²⁹³.

La formatividad, por tanto, pone de relieve el elemento estético que se encuentra en la base de todo actuar *propriamente* humano, que es un actuar creativo, inventivo. Desde esta perspectiva, como bien observa Givone, «Existe algo de artístico allí donde el hombre mira hacia un fin al que sólo puede acceder mediante intentos, poniendo a prueba las posibilidades que se le van ofreciendo, sin que le guíe una fórmula predeterminada»²⁹⁴. Sin embargo –y esta es una matización a nuestro juicio esencial– en el arte la formatividad adquiere un «relieve exclusivo» que no adquiere en estas otras actividades humanas: en el arte la formatividad es algo prevalente, «el actuar, actuando, inventa también lo que está por hacerse, es decir, la obra como aquello que no posee otra regla sino la que se da a sí misma, ni otro criterio que no sea el propio resultado»²⁹⁵. El resto de las actividades humanas se dejan hacer y deben hacerse conforme a las leyes universales o genéricas de la propia actividad, pero en el caso del arte, la obra en su realizarse es la que crea sus propias leyes, válidas solo para ella. Dicho de otro modo, cualquier actividad humana puede estar regulada y tener que responder a una normatividad interna a su realización, pero dicha actividad no se reduce a esa normatividad. En la obra de arte, por el contrario, esa normatividad interna es el motor de su realización, lo único a lo que ha de atender y responder, en aras de *lograrse*, de finalizarse con éxito. En suma, la *formatividad* en el arte es un fin en sí mismo.

Es importante señalar que el arte en Pareyson se manifiesta también como un hecho *interpretativo*: la obra de arte *formada* es el producto del proceso de interpretación del artista. Este proceso interpretativo-creativo²⁹⁶ del autor es, al fin y al cabo, el que hace existir de un modo nuevo –en la obra– los contenidos *formados* en ella. El artista, a través de la interpretación-creación implícita en el proceso de *formatividad*, imprimiendo su *estilo* propio a la obra, le hace ser algo genuino y original, algo *formado*. Además, de esta forma, Pareyson considera que

293 PAREYSON, L., *L'estetica e i suoi problemi*, Milán, Marzorati, 1961, p. 192, cit. en PEÑA, J., *La poética del tiempo: ética y estética...*, op. cit., 2002, p. 258.

294 GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 152.

295 *Ibid.*, p. 152. Cfr., PAREYSON, L., *L'estetica e i suoi problemi*, Milán, Marzorati, 1961, p. 131, cit. en, PEÑA, J., *La poética del tiempo: ética y estética...*, op. cit., 2002, p. 261.

296 Cfr. el proceso que se desencadena en nuestra noción de *círculo estético-hermenéutico*. Véase *infra*, p. 417 y ss. (Apdo. 7.2.2).

algo del artista, su *estilo*, algo personal se manifiesta en la obra de arte y por lo tanto, la obra está en relación con el ser, de la misma manera y desde el momento en el que lo está el artista creador como persona. De ahí el *carácter ontológico* que Pareyson otorga a la obra de arte, quien, por otra parte, terminará concibiendo el arte como el ámbito más propicio para la manifestación de la verdad²⁹⁷.

A principios del siglo XX, Martin Heidegger (1889-1976) intenta llevar a culminación la idea que numerosos filósofos del arte han expresado sobre la estética: la perspectiva de que el arte no se deja encerrar en un sistema ni en una definición por estar constantemente en transformación. Heidegger considera que la pregunta ¿qué es el arte? es una reducción, está mal planteada. La estética se pregunta qué es el arte, de manera análoga a como la metafísica se pregunta qué es el ser –concibiéndolo así como un objeto del pensamiento y reduciéndolo de ese modo a la nada, al no ser. De esa manera, el arte es pensado –erróneamente– como algo que acaba siendo limitado por el propio concepto, mientras que el arte es para Heidegger apertura, puesta en cuestión del horizonte conceptual establecido. La actitud necesaria para experimentar la obra de arte de esta manera, en su esencia, es la de aceptación sin reservas de la *provocación* que de la obra sale a nuestro encuentro. Considerándola como un ente situado, que pertenece a una red de significados compartidos, de valores, otorgamos a la obra la posibilidad de «fundar un mundo», de constituirse en «origen»²⁹⁸.

Deudora, en parte, de la reflexión hegeliana sobre el arte, la perspectiva abierta por Heidegger evoluciona *humanizando* –si así podemos llamarlo– el enfoque hegeliano. En concreto, ambas teorías comparten la idea de que el arte no puede reducirse al concepto que de él pueda formarse el ser humano, sino que trasciende dicho concepto en aras de una síntesis o unión entre éste y lo significado por él (Hegel). Mientras las reflexiones estéticas de muchos filósofos post-hegelianos se posicionan a uno u otro lado de esta síntesis hegeliana, Heidegger se sumerge de lleno en la naturaleza de esa unión o síntesis y aporta la idea de que es precisamente el proceso, la acción, el movimiento de síntesis, la «lucha» –la llamará– entre los contrarios de esa unión la que refleja o ha de reflejar toda obra

297 Véase GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 154. Cabe señalar en este punto que Umberto Eco (1932-2016) y Gianni Vattimo (n. 1936) se formaron en la escuela de Pareyson en Turín y sus investigaciones se interesaron, en sus inicios, tanto en el aspecto ontológico como en el interpretativo de la estética de Pareyson, para posteriormente, continuar ambos sus investigaciones en otras direcciones.

298 Heidegger mantiene este enfoque, sobre todo, en HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, Madrid, La Oficina Ediciones, 2016. Desarrollaremos algo más esta perspectiva a continuación.

de arte. Esa lucha, esa dialéctica que la obra de arte contiene en sí, funda un mundo para aquel que se acerca a *leerla* o *interpretarla* por cuanto este acepta el reto que la obra le propone, entra en ella, en el *juego interpretativo* que esta le brinda. En la óptica de Heidegger, en una obra de arte lo importante no es *qué* términos opuestos se unen o dialogan sino el *cómo* se lleva a cabo esa unión o síntesis, ese diálogo o esa lucha entre contrarios, puesto que es esto, *la manera de proceder* en la síntesis, lo que es en realidad universal (en el sentido de transferible a multitud de casos –tantos como personas se acercan a contemplar y *escuchar* la obra–) y susceptible, por tanto, de fundar un mundo. Creemos que mucho tiene que ver la idea de la *formatividad* de Pareyson con esta perspectiva heideggeriana del arte. Al fin y al cabo, consideramos que es la propia *lucha* del artista creador de la obra, la que se refleja en –o ha de reflejar– la obra de arte.

En este punto de la reflexión heideggeriana aparecen nuevamente resonancias de Kant y de su noción de *exposición simbólica* tal y como la tematiza en su *Crítica del juicio* (también habían aparecido en el enfoque de Pareyson). Se trata de la exposición propia de las obras de arte en la que es la *manera de proceder* (el *cómo*) en la exposición lo que tiene concordancia («correspondencia biunívoca») con la realidad simbolizada; no ocurre así, por el contrario, en la *exposición esquemática* en la que encontramos esa «correspondencia biunívoca» directamente entre la realidad (el *qué*) y su representación²⁹⁹.

Por último, hemos de mencionar escuetamente en este apartado la reflexión que sobre el arte realiza Hans-Georg Gadamer (1900-2002), puesto que junto con la de Heidegger, serán objeto de un análisis más detallado en el siguiente apartado. Como ya hemos avanzado, debemos en gran parte a Gadamer el hecho de que la hermenéutica se haya consolidado en el siglo XX como una corriente filosófica original e independiente³⁰⁰. Pero, además, es importante y fructífera su reflexión estética, en sintonía, por otra parte, con su hermenéutica. Heredera en buena parte de la reflexión sobre el arte que realiza Heidegger, la obra de arte es, para él, el lugar en el que acaece la *verdad*. Gadamer, además, defiende que la obra de arte revela la *inseparabilidad ontológica* entre la imagen y lo representado en ella: «en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo

299 Más adelante ampliaremos estas ideas sobre la estética kantiana. Véase *infra*, p. 298 y ss. (Cap. 6).

300 Véase *supra*, p. 33-34 (Apdo. 2.2.1).

que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas»³⁰¹.

Nos detendremos también, con detalle, más adelante en el pensamiento estético de Eugenio Trías (1941-2013). De momento, solamente deseamos resaltar aquí el peso que este filósofo –en su obra *La edad del espíritu* (1994)– concede a Kant en el surgimiento de la *estética* como disciplina autónoma en la Edad Moderna. Adhiriéndose a las principales tesis estéticas del alemán, Trías concibe la *imaginación creadora* como la facultad primordial, el órgano específico del sujeto creador de las obras de arte bellas o *genio*. Es esta facultad la que guía la *exposición simbólica* (tal y como la define Kant en su *Crítica del juicio*): «no se limita a generar *esquemas* que sintetizan conceptos del entendimiento con intuiciones sensibles». La *imaginación creadora*, en la creación de *símbolos* «mantiene en régimen de libre juego asociativo a las facultades de entender y de sentir, o de concebir e imaginar»³⁰². El *genio*, en su creación de la obra de arte bella, no se guía por las *reglas* que gobiernan su conciencia (no puede formarse *conceptos* relativos a ese hacer creador) ni por la *ley moral* que orienta al sujeto práctico: «No se determina ni por reglas ni por principios. Se halla en régimen exento en relación al conocimiento y en relación a la moral. En él la autonomía del arte, y de la estética, alcanza su garantía»³⁰³.

3.2 EL ARTE EN LA REFLEXIÓN HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA

3.2.1 ARTE Y VERDAD EN HEIDEGGER

En este recorrido por la historia de la estética, nos ha parecido conveniente detenernos en el pensamiento estético que se enmarca en el ámbito de la hermenéutica contemporánea, por la relevancia que creemos que tiene esta corriente filosófica para este trabajo. En concreto, nos vamos a centrar –principal, aunque no exclusivamente– en las reflexiones estéticas de dos filósofos cuya perspectiva hermenéutica nos atrae y nos parece esencial en el pensamiento contemporáneo: Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer.

301 GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 91.

302 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 595.

303 *Ibid.*, p. 596.

Estética y hermenéutica tienen una estrecha relación e importantes imbricaciones en el pensamiento de estos dos filósofos. Martin Heidegger concibe la obra de arte como el lugar ontológicamente privilegiado del acaecer del *ser*. También la piensa como la posibilidad de ir más allá de una racionalidad demasiado instrumental y técnica: frente al peligro que representa el exclusivo uso de esta última, las artes son el camino para pensar el ser. Heidegger destaca con fuerza y vehemencia que la obra de arte es capaz de revelar el ser de algo. Esto significa, según nos explica, que en nuestro encuentro con la obra de arte el «ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser»³⁰⁴. Dicho de otra forma, en la obra de arte acontece la *verdad* como desocultamiento del ser del ente: «La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este desencubrimiento, la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad»³⁰⁵. Como podemos apreciar, Heidegger afirma explícitamente que el verdadero arte es aquel que moviliza, que pone a la obra, el ente y en ese poner a la obra desoculta su verdad. Hegel ya había apostado por la asociación indisoluble entre arte y verdad. Heidegger, dando un paso más, defiende la inseparable unión entre ser, arte y verdad³⁰⁶.

Heidegger considera la obra de arte también como apertura y puesta en cuestión del horizonte conceptual establecido: la obra de arte pone en pie, *abre*, un *mundo* de significación y sentido. Para este filósofo el ámbito propio de la obra de arte, el «único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma»³⁰⁷. Ese *mundo* que abre la obra de arte para un determinado «pueblo histórico» es –en palabras de Heidegger– la «reinante amplitud» de las vías y relaciones que ese pueblo reconoce en esa obra: «nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción»³⁰⁸. Las sociedades, los «pueblos históricos», están constituidos, precisamente, en base a la participación

304 HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, op. cit., 2016, p. 57.

305 *Ibid.*, p. 63. Con «ponerse a la obra» Heidegger está queriendo significar erigirse, alzarse, según él mismo aclara en este libro. Pero no hemos de pasar por alto el matiz temporal y de construcción o de acción en el tiempo de esta expresión, que Heidegger conscientemente creemos que pretende atribuir a su argumentación. El desocultamiento de la verdad de lo ente tiene un carácter temporal, como veremos más adelante.

306 Dice Heidegger: «Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad», y más adelante: «De este modo, (...) también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad», *ibid.*, p. 57 y 61.

307 *Ibid.*, p. 67.

308 *Ibid.*, p. 71.

común de unos valores e ideas, «vías y relaciones» que, por lo general, se materializan en símbolos. A nuestro juicio, la apertura originaria de estos símbolos al espíritu que los originó es lo que nos da la medida de esta «amplitud» de la que habla Heidegger aquí. Nietzsche ya había hecho referencia, irónicamente, a la tendencia histórica de las sociedades al encubrimiento y la ocultación de esta apertura originaria de la que hablamos, de esta «amplitud» –aquella que llega a alcanzar el fondo donde reside el significado originario– de los valores y los ideales que las sociedades asumen como verdades:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal³⁰⁹.

Una vez que Nietzsche nos previene de la necesidad de mantenernos alertas ante la ocultación y el encubrimiento que se da (con frecuencia, según se desprende de sus palabras) en lo que las sociedades consideramos como verdad o verdades, uno de los rasgos esenciales, para Heidegger, del ser-obra de la obra de arte es el abrir y desocultar, el poner de relieve, poner en pie un mundo en base a dicho desocultamiento. De alguna manera, la obra de arte mediante esta apertura deja ver los cimientos originarios, las bases, de los posibles mundos –siempre situados y compartidos– a construir. En este sentido, «*el mundo hace mundo*» dirá Heidegger,

un mundo no es un objeto que se encuentra frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo que nunca aparece como objeto y a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Allí donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. (...) Desde el momento en el que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o de proximidad, de amplitud o estrechez.

309 NIETZSCHE, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, op. cit., 1990, p. 8. Hace referencia a este tema, también, en varios puntos de su obra *La gaya ciencia*, como, por ejemplo, en NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, op. cit., 1999, p. 71.

(...) La obra, en tanto que obra, pone en pie un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo³¹⁰.

Pero al mismo tiempo, la obra de arte sitúa sobre la *tierra* ese mundo abierto. La obra «trae aquí la tierra», dice Heidegger, es decir, la lleva a «lo abierto». Heidegger entiende por *tierra* aquí «aquello en donde el surgir vuelve a dar acogida a todo lo que surge en cuanto tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge»³¹¹. De igual manera, el *mundo* que abre la obra de arte se alza, se erige, se abre, gracias a la acogida y el sustento que le proporciona la *tierra*. Toda obra de arte se refugia y retira en su materialidad propia y por eso:

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en dicha retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. (...) Sobre la tierra y en ella, es donde el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra pone en pie un mundo, produce la tierra, esto es, la trae aquí. (...) La obra sostiene y empuja a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra*³¹².

Para Heidegger *mundo* y *tierra* nunca están separados pese a ser esencialmente diferentes. El *mundo* «es la apertura que abre las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La *tierra* es el surgimiento, no obligado, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge y da refugio dentro de sí»³¹³. Es la relación entre ambos, el diálogo, el enfrentamiento o combate entre el mundo y la tierra la característica esencial de la obra de arte:

Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende siempre a englobar al mundo y a mantenerlo dentro de su seno. (...) Al poner en pie un mundo y traer aquí la tierra, la obra consume esa lucha. El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra³¹⁴.

Este combate entre *mundo* y *tierra* es exactamente, en Heidegger, el lugar o sitio donde acontece la verdad –entendida como desocultamiento. La obra de arte, sede de ese combate sería, por tanto, un acontecer de la verdad. Notamos el matiz de

310 HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, op. cit., 2016, p. 75-77.

311 *Ibid.*, p. 71.

312 *Ibid.*, p. 79.

313 *Ibid.*, p. 83. El subrayado es nuestro.

314 *Ibid.*, p. 83 y 85.

temporalidad que este razonamiento implica para esta noción heideggeriana de «verdad» como *acontecimiento* (el concepto de *verdad* lleva implícito ese carácter temporal, como temporal es todo *acontecer*)³¹⁵. Es propio y consustancial con la obra de arte –tal y como defenderá con fuerza algo más tarde Gadamer– ese carácter temporal.

Por otra parte, se trata de un combate o diálogo esencial en el que los contrarios –*mundo y tierra*– se necesitan mutuamente para resplandecer, para aparecer sublimados en sus cualidades originarias. Sin embargo, en lo más íntimo, en la simplicidad de la intimidad de este combate esencial, la obra de arte *reposa en sí misma*. De hecho, afirma Heidegger, sólo podemos llegar a contemplar la *verdad* de la obra a partir de ese reposo³¹⁶. Podemos decir entonces que, para este filósofo, la *verdad* acontece en lo más íntimo del combate, de la lucha, del diálogo entre el *mundo* y la *tierra*. En un momento de su obra *El origen de la obra de arte* (1950), Heidegger se pregunta directamente por el significado del término *verdad*: «Verdad significa hoy y desde hace mucho tiempo la concordancia del conocimiento con la cosa»³¹⁷, nos dice. Sin embargo, para él, la acepción de *verdad* que supone el término griego *αληθεια*, es decir, la *verdad* como «desocultamiento de lo ente» es necesariamente previa a la anterior mencionada:

para que el conocer y la proposición que da forma y enuncia el conocimiento puedan adecuarse a la cosa, para que ya previamente sea la propia cosa la que pueda tener un carácter vinculante de cara a la proposición, dicha cosa tendrá que mostrarse como tal. ¿Y cómo se puede mostrar si no es emergiendo ella misma de su ocultamiento, si no es situándose ella misma en lo no oculto?³¹⁸

Podemos alegar a lo expuesto que, en realidad, el desocultamiento de dicha cosa, de «lo ente», ya está presupuesto de antemano: el ente ya se muestra como es ante nosotros. Incluso en algunos casos –ejemplifica el autor– es en forma de *evidencia* como aparece ante nuestros ojos este desocultamiento presupuesto. Pero, en realidad,

315 En cuanto al tratamiento de la noción de verdad en la obra de Heidegger, contemplada como «acontecimiento» en *El origen de la obra de arte* y como «desocultación» en *Ser y tiempo*, cfr., BELGRANO, M., «La relación entre la obra de arte y la verdad en “El origen de la obra de arte”», espec. p. 62 y 70 en *Tábano*, n° 11, 2015, p. 61-76. Véase, también, ESCUDERO, J. A., «El concepto de verdad como apertura del mundo en el *Origen de la obra de arte* de Heidegger», espec. p. 124-125 en *Enrahonar*, n° 25, 1996, p. 121-126.

316 Véase HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, op. cit., 2016, p. 85.

317 *Ibid.*, p. 87.

318 *Ídem*. Cfr., BELGRANO, M., «La relación entre la obra de arte...» p. 67-68 en *Tábano*, op. cit., 2015.

no es que nosotros presupongamos el desocultamiento de lo ente, sino que este mismo desocultamiento de lo ente (el ser) nos instala en una esencia tal, que en nuestra representación siempre permanecemos inmersos en el seno del desocultamiento y supeditados a él. (...) Nosotros mismos, con todas nuestras correctas representaciones, no seríamos nada y ni siquiera podríamos presuponer que hay algo manifiesto por lo que nos regimos, si el desocultamiento de lo ente no nos hubiera expuesto ya en ese claro en el que entra para nosotros todo ente y del que todo ente se retira³¹⁹.

Es decir, para Heidegger, es gracias al *claro* que se abre en el acontecimiento de «desocultamiento de lo ente», como podemos llegar a contemplar la *verdad*, debido a que el propio desocultamiento nos sitúa a nosotros –como entes– en dicho *claro*. Y es que el ser humano junto al resto de los entes (los animales, las cosas, las plantas, los dones, los sacrificios, los utensilios, las obras, etcétera) es, está en el ser: «Lo ente está en el ser»³²⁰, afirma Heidegger con rotundidad. Nosotros entendemos esta aseveración desde la perspectiva de que todo ente participa de la *manera* de ser del *ser*. Lo que ocurre, continúa explicando este filósofo, es que «una velada fatalidad suspendida entre lo divino y lo contrario a lo divino recorre el ser». Esta es la razón por la que es imposible para el ser humano llegar a conocer la totalidad de lo ente, puesto que gran parte escapa a su dominio: «Lo ente nunca se encuentra en nuestro poder ni tampoco tan siquiera en nuestra capacidad de representación, tal como sería fácil imaginar»³²¹, señala. Y es la razón, por tanto, de que Heidegger considere la *verdad* como «desocultamiento de lo ente», ontológicamente previo a la *verdad* como adecuación de «lo ente» a su representación y conocimiento.

Por tanto, para Heidegger existe una escisión originaria que afecta a todo ente y –puesto que todo ente está en el ser– al ser mismo: éste participa a la vez de la condición divina y de lo contrario a la divinidad (utilizando su terminología). Y es debido a esta escisión o partición originaria por lo que todo ente (incluido el ser humano) se encuentra inmerso en ese combate o diálogo esencial, por lo que es necesario ese combate entre los contrarios –entre *mundo* y *tierra*– en la existencia y por ende, en toda exposición que hagamos de la misma –esto es, también en toda obra de arte. En este sentido, Heidegger ahonda más aún en la especificación de la *verdad* de todo ente: «Lo ente solo puede ser como ente cuando está dentro y fuera

319 HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, op. cit., 2016, p. 89.

320 *Ibid.*, p. 91.

321 *Ídem*.

de lo descubierto o aclarado por el claro»³²². El *claro* nos da una vía de acceso (la única vía, dirá) al ente. Sin embargo, el ente «como ente» se manifiesta inabarcable para el conocimiento humano puesto que siempre queda algo de él fuera de lo aclarado por el *claro*. Lo contrario, el creer que conocemos el ente en su totalidad es mera fantasía, mera ilusión del ser humano. Y es que este *claro* no sólo otorga al conocimiento humano la única vía de acceso al ente sino que al mismo tiempo, asegura su encubrimiento parcial: «Todo ente que se topa con nosotros y que camina con nosotros mantiene ese extraño antagonismo de la presencia, desde el momento en que al mismo tiempo se mantiene siempre retraído en un ocultamiento»³²³, afirma. En definitiva, las cosas, los entes, no son –al menos, no sólo– lo que pueden parecer a primera vista. Todo es susceptible de cambio y de ser interpretado de distintas maneras (pensemos en la interpretación de una obra, un texto, etcétera, por parte de una misma persona a través del tiempo, o bien en las distintas interpretaciones de diferentes personas).

Heidegger afirma que este ocultamiento o encubrimiento del ente que conlleva el *claro* es doble, pudiéndose tratar de una *negación* (ocultación del ente debido a que nuestro conocimiento humano es limitado) o bien, de un *disimulo* (el ente nos aparece como otra cosa, tiene apariencia de otra cosa distinta a la que en verdad es). Como podemos apreciar, el *claro* que se abre en medio de «lo ente» y que nos da acceso a su realidad, mantiene un estatus ambiguo: participa a la vez tanto del «desocultamiento de lo ente» como de su doble encubrimiento³²⁴. Es, de hecho, el mismo estatus ambiguo que corresponde a la *verdad*:

Con ese rehusar que consiste en encubrir se pretende nombrar a ese juego de contrarios que habita en el seno de la esencia de la verdad y que consiste en que la esencia de la verdad se halla entre el claro y el encubrimiento. Se trata de la oposición de contrarios o enfrentamiento en la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro

322 *Ídem. Cfr.*, BELGRANO, M., «La relación entre la obra de arte...» p. 71-72 en *Tábano, op. cit.*, 2015.

323 *Ídem.*

324 Véase ESCUDERO, J. A., «El concepto de verdad como apertura...», espec. p. 123 en *Enrahonar, op. cit.*, 1996. Dice aquí este autor: «En función de estos rasgos estructurales del estado de descubierto (que ponen de relieve que en dicho estado el ente puede estar descubierto o encubierto, respectivamente) el concepto mismo del estado de descubierto –en contraposición al concepto binario de la verdad– sólo puede ser entendido gradualmente. La polaridad desoculto/oculto no es, por tanto, equivalente a la de verdadero/falso».

abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo³²⁵.

Este carácter de disputa, de diálogo entre contrarios –entre el *claro* y el *encubrimiento*– encaja con el carácter no estático, el carácter de *acontecimiento* de la *verdad*: «El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones»³²⁶. Y «¿cómo acontece la verdad?» se pregunta Heidegger. Su propuesta es que la *verdad* acontece «solamente en unos pocos modos esenciales» y uno de esos modos es el «ser-obra de la obra»³²⁷.

En la obra de arte, en el combate entre *mundo* y *tierra* que en ella acontece, se pugna, por tanto, por la conquista del desocultamiento de lo ente en su totalidad, es decir, por la *verdad*. Y es precisamente la *belleza* de una obra, uno de los modos de presentarse la *verdad* como desocultamiento. Para Heidegger, la *belleza* de una obra de arte es la ordenada y luminosa aparición del *ser* en ella. Y esta aparición es posible gracias a la apertura del claro en medio de lo ente, claro en el que – recordemos– todo ente alcanza más *ser*:

Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola [la obra] en su esencia (...) y cuanto menos adornada y más pura aparezca sola [la obra] en su esencia (...), tanto más inmediata y evidentemente alcanzará con ellas más ser todo lo ente. Así es como se descubre y se abre en el claro el ser que se encubre a sí mismo. La luz del claro es la que dispone y ordena la luminosa aparición del ser en la obra. La luminosa aparición así ordenada en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*³²⁸.

En la base de estas consideraciones de Heidegger se encuentra implícita la idea, como ha visto certeramente González Valerio, de que en el encuentro del ser humano con el arte, éste experimenta no lo particular, sino lo universal, se abre ante él todo un mundo experimentable que es siempre compartido con otros seres humanos. Es decir, la obra de arte funda ese mundo en el que un pueblo histórico es y en el que puede re-encontrarse. La obra es un mundo, en el sentido de una comprensión del mundo, y en la medida en la que funda un mundo (compartido)

325 *Ibíd.*, p. 95.

326 *Ibíd.*, p. 93.

327 *Ibíd.*, p. 95. Cfr. BELGRANO, M., «La relación entre la obra de arte...» p. 71 en *Tábano, op. cit.*, 2015.

328 *Ibíd.*, p. 97.

la obra es apertura y desocultamiento³²⁹. Además, para González Valerio, la obra es también nombramiento del ente: la obra de arte es palabra que nombra, que ilumina³³⁰, que alumbra la aparición del ser de lo ente, que permite al ente alcanzar más ser.

No hemos de perder de vista que el mundo, al ser histórico, no es algo fijo y preestablecido, no es, sino que «es siendo». El mundo es ese lugar en el que somos y en la medida en que somos y vamos siendo, transformamos el mundo. Esto implica ineludiblemente que el mundo que abre y funda la obra de arte no es algo fijo, sino que el *mundo munde*a –en palabras de Heidegger– el *mundo hace mundo* porque la vida, el curso de la existencia, le permite ser en cada caso de otro modo. Por esta razón, Heidegger afirma que la obra de arte es siempre *móvil*. En este extremo creemos que radica la razón de ser del mencionado conflicto entre *mundo* y *tierra*: el *mundo munde*a y mantiene con la *tierra* la tensión propia de una relación en la que, al menos, uno de los términos está en permanente cambio. Por ello, a todo desocultamiento precede el ocultamiento y frente a toda comprensión del *ser* existe la posibilidad de que sea comprendido de otro modo³³¹. Esta es la tensión que caracteriza a toda obra de arte por cuanto exhibe un *mundo* (cambiante) y a la vez se recoge y se hace fuerte en su materialidad, en su conformación –más o menos– estable: «En este doble movimiento consiste la resistencia de la obra frente a la altiva pretensión de pura integración de sentido»³³², afirmará más tarde Gadamer.

En definitiva, los seres humanos somos entes finitos, históricos, autoconstrucción constante, posibilidad abierta, por eso toda comprensión que hagamos de una obra será siempre abierta, siempre distinta. Bajo esta perspectiva, la obra de arte es también finita e histórica³³³ y por ello, a su vez, no se termina en lo que una interpretación en concreto diga de ella, porque siempre está abierta a nuevas interpretaciones. Notamos, por lo demás, la analogía de esta consideración heideggeriana de la obra de arte con el enfoque hermenéutico de Paul Ricoeur

329 Para el triple sentido de la noción heideggeriana de «fundación» (de un mundo) tal y como es tratado en *El origen de la obra de arte*, véase, por ejemplo, BELGRANO, M., «La relación entre la obra de arte...» p. 73 en *Tábano*, op. cit., 2015 y ESCUDERO, J. A., «El concepto de verdad como apertura...», p. 125 en *Enrahonar*, op. cit., 1996.

330 Véase GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 136.

331 Véase *ibíd.*, p. 138-142.

332 DUTT, C., *En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica-Estética-Filosofía Práctica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 83.

333 Véase GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 127-129.

quien, como hemos señalado, concibe el *texto* (que en su sentido más amplio alude a la obra de arte e incluso a la propia vida humana) como apertura de un mundo susceptible de ser habitado, en cada caso, de manera distinta.

3.2.2 ARTE, JUEGO Y VERDAD EN GADAMER

Hans-Georg Gadamer considera que la experiencia del arte, la experiencia de la historia así como la experiencia de la filosofía son modos de experiencia en los que entra en juego inmediatamente nuestra propia comprensión del Dasein o «ser-ahí». Para él, estos tres tipos de experiencia situados fuera del ámbito de las *ciencias de la naturaleza* y enmarcadas en el ámbito de las llamadas *ciencias del espíritu*, nos muestran una verdad que no puede ser verificada por los procedimientos metodológicos de la ciencia³³⁴. Llegará a decir –en línea con el pensamiento de Heidegger– que en presencia de una obra de arte alcanzamos la experiencia de una verdad inaccesible por cualquier otro camino³³⁵.

En su gran obra *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pero sobre todo en su posterior *La actualidad de lo bello* (1977), realizará una amplia reflexión sobre este tema. Gadamer desarrolla una profunda ontología de la obra de arte y comienza esta labor recuperando el concepto de *juego*, en base a la afirmación de que el «juego en el contexto de la experiencia del arte» es el «modo de ser de la propia obra de arte»³³⁶ y no algo atribuible al sujeto o que dependa de él. En *Verdad y método* llega a definir el juego en general –sin diferenciar todavía entre el juego humano y el del resto de la naturaleza– como «la pura realización del movimiento» como repetición, como un vaivén constante, tratándose además de un movimiento realizado sin objetivo, sin ninguna intención y por lo tanto sin esfuerzo. En el marco de su defendida *primacía de la cosa frente al sujeto* –como enseguida veremos³³⁷– enfocada hacia la noción de *juego*, afirma que lo que juega primariamente es la naturaleza y derivadamente podemos decir que también el hombre juega. Desde esta perspectiva, no es entonces la conciencia lúdica

334 Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 245.

335 Según ha expresado Álvaro Molina, la reflexión estética de Gadamer en este punto se sitúa en el horizonte abierto por Heidegger quien «vuelve a colocar el problema del arte en la esfera de la razón, reconoce a éste su posibilidad de ser portador de la verdad y de conocimiento». Véase MOLINA, A., «Apuntes sobre el problema del valor de “verdad” en el Arte en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer», p. 78 en *Filosofía*, n° 28, enero-diciembre 2017, p. 73-84.

336 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 143.

337 En el arte, dicha máxima se traduce en la *primacía* de la obra –o de lo que en ella se representa– sobre el artista o sobre el espectador/receptor de la misma.

(humana) la que determina el juego, sino que desde el juego se determina la conciencia lúdica. Será en *La actualidad de lo bello* donde introducirá el elemento de la *racionalidad* para distinguir el juego humano del juego animal y del que se da en la naturaleza, derivando de esta racionalidad el orden, las reglas y los fines inherentes al juego humano³³⁸. Gadamer introduce además otro elemento muy destacado e importante en el juego humano: la *alteridad*. Jugar es siempre «jugar-con»³³⁹, sea con un jugador real o imaginario, con alguna cosa como un juguete o, en definitiva, con cualquier cosa que se nos muestre en su *alteridad*. En cualquier caso, defiende que los jugadores funcionan como la condición de posibilidad para que el juego acceda a su re-presentación, pero no son ellos los que determinan la esencia del juego, sino que de alguna manera son llevados, absorbidos por él.

Nos ha parecido conveniente mencionar y contrastar, muy brevemente, otras visiones, otras teorías importantes sobre el juego, entre ellas, la teoría de Johan Huizinga (1872-1945)³⁴⁰ en la que Gadamer se apoya³⁴¹. En concreto, hemos contemplado junto a la de Huizinga, la visión de Mihaly Csikszentmihalyi y la de Gregory Bateson (1904-1980). La idea gadameriana del «juego como pura realización de movimiento», por ejemplo, tiene muchos aspectos en común con la teoría desarrollada por Mihaly Csikszentmihalyi³⁴² en 1975 en torno al concepto de *flujo*. Este autor afirma que, en general, las satisfacciones intrínsecas de una persona al realizar cualquier actividad se definen en última instancia en términos de «experiencia continua» o de «flujo». En estado de flujo las acciones se suceden unas a otras siguiendo una lógica interna y sin aparente necesidad de una intervención consciente del protagonista, que experimenta dicho estado como un flujo unificado que transcurre de un momento al siguiente y durante el curso del cual el protagonista conserva el control de sus actos prácticamente sin hacer

338 Véase GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 67 y ss.

339 *Ibíd.*, p. 69.

340 Johan Huizinga fue filósofo e historiador. Su principal obra *Homo ludens* de 1938 está dedicada al estudio del juego como fenómeno cultural y no simplemente en sus aspectos biológicos, psicológicos o etnográficos, considerándolo como una función humana tan esencial como la reflexión y el trabajo.

341 Véase, por ejemplo, GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 146 y ss. Cfr. GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 42.

342 Mihaly Csikszentmihalyi es el director del «Quality of Life Research Center» de la Universidad *Claremont Graduate* en California. Allí se dedica a investigar la base y las aplicaciones de los aspectos positivos del pensamiento, como el optimismo, la creatividad, la motivación intrínseca y la responsabilidad. Sus teorías han revolucionado la psicología actual. En palabras de este autor en 2005 «la felicidad es un estado de flujo». Disponible on-line en: <https://www.eduardpunset.es/418-charlas-con-la-felicidad-es-un-estado-de-flujo/> [consultado en diciembre de 2013].

distinciones entre el «yo» y el medio, entre estímulo y respuesta o entre pasado, presente y futuro. Observamos la analogía entre esta descripción de lo que sucede en el *estado de flujo* (tanto en la acción desarrollada como en sus protagonistas) y la idea gadameriana de la autorrepresentación del propio juego y la pertenencia de los jugadores al mismo, de tal manera que son, en cierto modo, absorbidos por él. Además, para Csikszentmihalyi el «juego es el flujo de experiencia por excelencia» y es esencial para hacer las actividades humanas agradables y evitar el aburrimiento y la ansiedad. En suma, la consideración del juego como flujo por parte de Csikszentmihalyi encaja de lleno en la visión que sobre el juego había aportado Gadamer años atrás.

Respecto a Johan Huizinga, este autor define el concepto de juego en *Homo ludens* (1938) como sigue:

[El juego es] una actividad libre mantenida conscientemente fuera de la vida “corriente” por carecer de “seriedad”, pero que al mismo tiempo absorbe intensa y profundamente al que la ejerce. Una actividad desprendida de todo interés material, que no produce provecho alguno y que se desarrolla ordenadamente dentro de sus propios límites temporal-espaciales de acuerdo con unas reglas preestablecidas y que promueve la creación de agrupaciones sociales que tienden a actuar en secreto y a distinguirse del resto de la sociedad por sus disfraces u otros medios³⁴³.

En esta obra, de referencia para cualquier estudio sobre el juego humano, Huizinga analiza la importancia social y cultural del juego, destacándolo como elemento consustancial a la cultura humana. Deja constancia de ello la expresión que utiliza en el título de su obra, *Homo ludens*, la cual hace referencia al hombre considerado primordialmente como *animal que juega*. El juego se plantea aquí como autosuficiente y –junto con sus variantes (deporte, arte, etcétera)– como aquello que permite que se exterioricen otras facetas de la cultura humana (ritual, derecho, política, etcétera)³⁴⁴. Deseamos destacar aquí una reflexión concreta que realiza Gadamer sobre la actividad lúdica en su conexión con la existencia humana, al realizar una crítica explícita a la afirmación de Huizinga de que el juego «carece de seriedad». Gadamer defiende, por el contrario, que el juego tiene una seriedad propia y afirma que «el que no se toma en serio el juego es un

343 HUIZINGA, J., *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston, Beacon Press, 1950, cit. en BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte*, Barcelona, Bellaterra, 1986, p. 27.

344 Cfr., *ibíd.*, p. 27.

aguafiestas»³⁴⁵. Sin embargo, parece estar de acuerdo con él en que el juego y la realidad o «vida corriente» son dos ámbitos diferenciados cuando señala: «desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo»³⁴⁶. No obstante, como veremos, Gadamer sostiene que existen importantes imbricaciones ontológicas entre juego y realidad. Un ejemplo de ello es que, en determinados casos, la realidad puede entenderse como un juego³⁴⁷ y, en concreto, como un juego de comedia y tragedia.

Interesante nos parece también la perspectiva sobre el juego que aporta Gregory Bateson³⁴⁸, para el que la característica principal del juego es la paradoja: en el juego perviven a la vez la complejidad responsable con la especificidad y la indefinición³⁴⁹. Pensemos, por ejemplo, en varios niños de entre ocho y diez años que juegan a pillarse unos a otros. Las reglas del juego están claras y definidas de antemano y –en rigor– sólo valen para ese juego en ese momento concreto. Los niños, si se toman el juego en serio, cosa que es muy probable a esa edad, actuarán de manera responsable en cuanto a las reglas y a los objetivos específicos del juego. Sin embargo, esa situación de juego en la que se ve a los niños correr unos tras otros, nada tiene que ver con lo que podría parecerle a primera vista a un espectador externo, al que las señales emitidas por los niños podrían indicarle que los niños están inmersos en una pelea. En ambos casos, en el juego y en la vida real, los niños emiten unas señales similares pero las reglas y los objetivos en cada caso son bien distintos. Es decir, la paradoja para Bateson radica en que lo que en la vida real podría ser indicio de una pelea o conflicto entre los niños, en el juego no lo es. No obstante, dicha paradoja se resuelve desde el momento en que en el juego los niños emitirán señales adicionales de «esto es un juego», es decir, señales que manifiesten que lo que parece a primera vista que están haciendo (pelear) no es lo que realmente están haciendo (jugar).

345 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 144.

346 *Ibid.*, p. 156.

347 Cfr. *ibid.*, p. 157.

348 Gregory Bateson fue hijo del biólogo William Bateson. Investigó en el campo de la zoología, la etnología y la antropología. Estudió y trabajó también el campo de la psiquiatría (teoría de la esquizofrenia), la comunicación –campo donde confluyen y se articulan sus dispares intereses– y la ecología «concebida como organización global e integrada del mundo mental, la existencia social del hombre y su interacción reflexiva con el medio geológico y los restantes organismos vivientes» en BATESON, G., *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1998, contraportada.

349 Véase BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte*, op. cit., 1986, p. 28.

Esta peculiaridad del juego lleva a Bateson a afirmar que en el mismo, considerado como un mensaje, se da una «metacomunicación», es decir, se produce una comunicación de la comunicación (o del mensaje, que es en sí el juego)³⁵⁰. En el ejemplo anterior de los niños jugando, las señales que éstos puedan emitir acerca de «esto es un juego» son metacomunicación, es decir, son comunicación acerca de la comunicación que va implícita en el juego. De esta manera, para Bateson, esta complejidad lingüística del juego da credibilidad a la hipótesis de que el juego puede haber constituido un paso importante en la evolución de la comunicación³⁵¹.

Quizá podamos afirmar que la consideración de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) del lenguaje, en concreto, la gramática contextual de sus *Investigaciones filosóficas* reviste también este aspecto de *paradoja* que Bateson observa en el mensaje que se da en el juego. Sobre todo, atendiendo a su noción de *juegos de lenguaje* como «sistemas lingüísticos particulares que forman parte de actividades en las que las palabras adoptan sentidos particulares»³⁵². El lenguaje extrae su sentido de la actividad humana donde se integra, por lo que cada *juego de lenguaje* se rige por reglas particulares que lo definen. Se nos muestran como universos *cuasi*-cerrados de sentido, si son observados desde fuera, es decir, desde la posición de un observador que pertenece a un determinado juego de lenguaje y observa otro³⁵³. Para este observador, también el mensaje que se da en el otro juego reviste cierto grado de paradoja, obviamente, en el sentido de que si se atuviera al significado literal (desde su juego) del mensaje que se da en el otro, el significado distaría –en mayor o menor grado, dependiendo del juego– del que su autor querría comunicar. En este sentido, la noción de *metacomunicación*, contemplada al modo de Bateson, es decir, como señales emitidas, por parte de los jugadores, que hacen referencia al mensaje que se emite, podría alzarse como mediadora o intermediaria, en cierto modo, entre los distintos juegos del lenguaje. Un ejemplo de esta metacomunicación *mediadora* o, al menos, *minimizadora* de la mencionada paradoja podría ser el conjunto de gestos y de comunicación no verbal que acompaña a un mensaje determinado.

350 Véase, por ejemplo, BATESON, G., *Pasos hacia una ecología de la mente*, op. cit., 1998, p. 133.

351 Véase *ibíd.*, p. 134.

352 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 112.

353 El término «*cuasi*-cerrados» es aplicado aquí porque para Wittgenstein no se puede definir con precisión un juego de lenguaje, ni describir exactamente los trazos principales que son comunes a varios juegos de lenguaje. Véase WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988, n° 66 y 67.

Gadamer llega a señalar en una nota del *Prólogo a la segunda edición de Verdad y método* que considera «natural» la noción de *juego de lenguaje* wittgensteniana³⁵⁴. Ello cobra sentido –según han notado Abbagnano y Fornero– si nos atenemos al sentido de *juego compartido* que tiene para Gadamer todo discurso o diálogo. En el diálogo se produce para Gadamer una especie de *raptó lúdico* en el que deja de ser determinante la subjetividad y la voluntad de los individuos que participan en él para dejar paso a la propia dinámica interna del diálogo (enmarcado, entendemos, en un determinado juego de lenguaje). En relación con esta *dinámica interna autoreguladora* del diálogo o discurso lingüístico, es importante en la reflexión gadameriana acerca del juego, la idea anticipada de que este es ante todo auto-representación: «El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la auto-re-presentación»³⁵⁵, nos dice, en el sentido de que el propio juego tiene primacía respecto a los jugadores que en él intervienen. No obstante, sostenemos que esta re-presentación propia del juego se mostrará tanto más acabada y conformada cuanto mejor sea la comunicación implicada en ella, a todos los niveles. Gadamer defiende además que en el juego hay una doble re-presentación: por un lado el jugador se re-presenta jugando (se muestra como jugador) y por otro, el jugador re-presenta el juego jugándolo. El juego, en sí, es el conjunto de actores y espectadores³⁵⁶. Piensa que ésta es la diferencia entre el juego infantil como puro vaivén por un lado y el juego cultural (relativo al culto) y el juego del arte por otro, que se caracterizan por ser una re-presentación *para* alguien. Esta idea gadameriana de la doble re-presentación en el juego, en concreto, la re-presentación que hace el jugador del juego jugándolo, se inserta en su noción, más amplia –en cuanto a que abarca más aspectos de su filosofía– de «pertenencia»³⁵⁷. Para Gadamer, el jugador *pertenece* al juego de una manera tal, que es *absorbido*, en cierto modo, por él. Se trata de una noción de *pertenencia* que adquiere, en Gadamer, tintes ontológicos: en el contexto de la *primacía* del juego sobre el jugador, este último *pertenece* al juego de una manera originaria, el juego es el que, en su desarrollo, establece las pautas, los ritmos, el proceso y desarrollo de sí mismo. El jugador, en este sentido, experimenta un sentimiento de co-pertenencia al juego y ha de ser consecuente con él, mostrándose activo en la

354 GADAMER, H. G., *Verdad y método, op. cit.*, 1984, p. 19, nota al pie nº 12.

355 *Ibid.*, p. 151.

356 Véase, por ejemplo, GADAMER, H. G., *Verdad y método, op. cit.*, 1984, p. 152 y ss. Véase, también, GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado, op. cit.*, p. 42 y ss.

357 Véase, por ejemplo, GADAMER, H. G., *Verdad y método, op. cit.*, 1984, p. 549.

recepción de ese sentimiento –jugando– pero el desarrollo y el desenlace del juego no está –en rigor– en su mano. De esta manera, Gadamer desvincula el juego humano de la voluntad y la subjetividad del jugador. Desarrollaremos algo más estos temas en la parte final de este trabajo³⁵⁸.

Todo el análisis que Gadamer efectúa sobre el juego desemboca, como hemos señalado, en la consideración de la obra de arte como un juego. En este sentido, Jean Grondin en su *Introducción a Gadamer* resume con estas palabras la tesis principal de Gadamer sobre el arte:

El arte representa un juego, el ser del juego consiste en la re-presentación transformadora, la cual ocasiona un incremento de ser de lo re-presentado. Este incremento de ser significa que el ser así transformado llega a ser reconocido en su verdad. Esta verdad reconocida lleva al espectador hacia el encuentro consigo mismo³⁵⁹.

En el marco de esta ontología de la obra de arte que Gadamer desarrolla, el modo de ser de la obra de arte es re-presentación (como el juego): sólo es en su re-presentación y es fundamentalmente re-presentación del ser. La interpretación mencionada de Grondin es compartida, en parte, por González Valerio: por el hecho de que la obra de arte sólo *es en su re-presentación*, la obra de arte no puede ser nunca la misma, *siempre es más* puesto que la obra de arte *es y acontece* cada vez que alguien sale a su encuentro, cada vez que es experimentada por alguien, cada vez que es re-presentada para alguien o, mejor dicho, cada vez que la re-presentación es actualizada a través de alguien. Para evitar posibles desviaciones en el sentido correcto de estas afirmaciones hemos de matizar y recalcar la idea de que en la obra de arte se produce un crecimiento del ser humano *en el ser*, no un crecimiento del ser. Así lo señala explícitamente Gadamer: «en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser»³⁶⁰.

Por otra parte, cuando el juego humano se transforma en arte, para Gadamer, alcanza su perfección y su identidad puesto que se muestra independiente de los jugadores y aparece como una conformación, como algo permanente, se erige como una «obra», como algo formado, conformado (como «construcción», «transformación» lo llamará) y ya no sólo como el puro movimiento de vaivén. Es

358 Véase *infra*, Apdo. 8.2.1.

359 GRONDIN, J., *Introducción a Gadamer*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2000, p. 74, *cit.* en GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, *op. cit.*, 2005, p. 73 y ss.

360 GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*, *op. cit.*, 1991, p. 91.

más, defiende que la transformación del juego en arte es, en realidad, una «transformación hacia lo verdadero»³⁶¹. Para este filósofo las artes son creadoras en un sentido originario y condición de la posibilidad de aparición del ser: lo que la obra de arte re-presenta es, en último término, el ser. Y el ser –según interpreta González Valerio– es considerado como mundo histórico. Así, lo que la obra de arte re-presenta es el ser, en tanto que mundo histórico. Como vemos, en este enfoque gadameriano interviene igualmente su noción de *pertenencia*, en este caso, pertenencia del creador, intérprete o receptor/espectador de una obra de arte a lo que en ella se re-presenta: la verdad, el ser.

En línea con Heidegger, quien considera la obra de arte como *origen* (apertura de un *mundo*), para Gadamer en la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: una construcción permanente del mundo³⁶². En relación con este punto, hay autores, como González Valerio, que se han planteado la siguiente pregunta: ¿la realidad está ahí, dada, y las artes la transforman o las artes crean la realidad? o lo que es lo mismo, ¿podemos pensar

una realidad dada, un mundo dado que es transformado a partir de la obra de arte o implica más bien que el mundo, en tanto mundo histórico, comprendido e interpretado, es precisamente "mundo" a partir de las comprensiones e interpretaciones históricas que hemos dado de él, creándolo así a través de las artes?³⁶³.

Gadamer, en aras de la primacía de la obra de arte sobre el ser humano que la experimenta, consideramos que aboga por la segunda opción: el arte es creador en sentido originario. En realidad, esta noción suya de *pertenencia* que remite a una situación en la que el ser humano es sólo un momento o una parte de la misma sintetiza la «primacía de la cosa sobre el sujeto»³⁶⁴ que Gadamer defiende en toda su obra, en la que nos muestra a la cosa *en acto* en los distintos ámbitos de la

361 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 156.

362 Véase GADAMER, H. G., *Estética y hermeneútica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 93.

363 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 72-73. Sergio Givone, en relación con esto, afirma: «para Gadamer la verdad del ser se manifiesta en la obra y, al manifestarse, pone el ser entre paréntesis, lo modifica, lo consigna a la memoria», en GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 162.

364 Gadamer habla del «primado del juego frente a los jugadores», por ejemplo, en GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 149. Dos páginas más atrás ya había hablado de «el primado del juego frente a la conciencia del jugador» al mencionar la teoría de Huizinga. Esta noción de *primacía de la cosa sobre el sujeto* fue teorizada, con anterioridad a Gadamer, por Heidegger, los filósofos griegos y Hegel. Véase ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, op. cit., 1996, p. 570.

experiencia humana: el arte, la historia, el diálogo y la comprensión, el lenguaje, el juego. En el arte, por ejemplo, la primacía de la cosa se manifiesta en la autonomía y en la trascendencia de la obra respecto al creador y al receptor³⁶⁵.

Al carácter permanente-cambiante, permanente en la forma o conformación y cambiante en el fondo, esencia, sentido o significado de la obra de arte es a lo que Gadamer llama la *identidad hermenéutica*³⁶⁶. Así, el *juego* que se da entre conformación y re-presentación constituye la estructura temporal de la obra, haciendo de ésta algo que tiene su ser en su devenir, es decir, la obra de arte sólo es en la medida en que es re-presentada cada vez de un modo distinto. Dicho de otra manera, la obra de arte en Gadamer tiene –como ya habíamos anticipado– una estructura temporal similar a la del ser-ahí. Si el jugador-receptor de la obra de arte es finito o histórico, si su estructura temporal implica antes que nada historicidad, lo que reconoce de sí mismo en la obra es la historia de la humanidad y con ella la historicidad del ser a la que indefectiblemente pertenece. Al comprender la obra de arte, el que la comprende se comprende a sí mismo, ya que «en último término toda comprensión es un comprenderse» dirá Gadamer. Por otra parte, lo que re-presenta el artista en la obra es una verdad común y vinculante, una determinada experiencia del mundo que no es válida exclusivamente para él, sino que es ya siempre compartida y sobre todo conformada en una comunidad, en una tradición que, por ende, es capaz de entenderla. Gadamer acude a la *tragedia* y más exactamente al estudio que de ella hace Aristóteles en su *Poética* para explicar el modo de ser estético, incorporando el efecto sobre el espectador, efecto que se traduce en un reconocimiento, en un regreso del espectador a sí mismo³⁶⁷.

Gadamer sostiene la tesis de la *simultaneidad* en el arte como unificación de pasado (tradición) y presente. Lo pasado se retiene en el arte, se fija, gana permanencia, queda transformado en una conformación que lo sostiene; y porque el pasado está retenido en la conformación, alcanza la simultaneidad con el presente: «En cualquier caso al ser de la obra de arte le conviene el carácter de “simultaneidad”. (...) En nuestro sentido “simultaneidad” quiere decir aquí (...)

365 Véase GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 145.

366 Véase, por ejemplo, GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 71. Profundizaremos en este aspecto de la filosofía gadameriana más adelante. Véase, por ejemplo, *infra*, Apdos. 7.2.1 y 7.2.2.

367 Afirmación que nos traslada inmediatamente al concepto aristotélico de *catarsis*. Véase ARISTÓTELES, *Poética*, p. 1449b. Véase GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 158 y ss.

que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia»³⁶⁸. Creemos que éste es el núcleo de la controversia que ha mantenido Gadamer con Jacques Derrida (1930-2004) y en la que este último, posicionándose desde la corriente estructuralista de mitad del siglo XX, opina que frente a la hermenéutica, el estructuralismo es la vía adecuada para sumergirnos en el pasado y estudiarlo, al concedernos la distanciamiento necesaria respecto al mismo. Derrida defiende que el pasado es algo cuya verdad descansa únicamente en la *forma* y no en la *fuerza interior* que lo ha creado (esa *fuerza* que Gadamer defiende que llega hasta nuestro presente en forma de tradición). Por tanto, para aprehender el pasado como lo que verdaderamente es, hemos de desvincularnos de él e intervenir en él y en la tradición aún a riesgo de que estos sean modificados y vaciados; puesto que al mismo tiempo –defiende Derrida– son llenados de cultura e impregnados de una nueva unidad de sentido³⁶⁹.

En cualquier caso, Gadamer, abogando por esa *fuerza interior*, esa intención creadora que aúna pasado y presente, defiende que el pasado viene al presente mediante la tradición y ésta se nos transmite y la transmitimos principalmente a través del lenguaje. Por lo tanto, el lenguaje se manifiesta en Gadamer como la condición de posibilidad de la inserción del ser humano en un mundo –condición, por tanto, de su apertura a la universalidad–, en otras palabras, como la condición de su ser-en-el-mundo, en tanto que el ser humano habla una lengua y por lo tanto participa de una tradición:

Comprender una lengua no es por sí mismo todavía ningún comprender real, y no encierra todavía ningún proceso interpretativo, sino que es una realización vital. (...) Para que pueda haber acuerdo en una conversación este género de dominio de la lengua es en realidad condición previa. Toda conversación implica el presupuesto evidente de que sus miembros hablan la misma lengua³⁷⁰.

Podríamos afirmar que para Gadamer lenguaje, mundo y ser humano son interdependientes, pues el mundo no se abre más que a través del lenguaje (que es

368 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 173.

369 Cfr. GIVONE, S., *Historia de la estética*, op. cit., 1990, p. 162-163.

370 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 463.

siempre lenguaje humano). En la perspectiva abierta por Heidegger³⁷¹, sostiene que –al igual que ocurre en el *juego*– el ser humano *pertenece*, de alguna manera, al lenguaje, el lenguaje se encuentra siempre por encima de nosotros y no es reductible de ningún modo a la conciencia de cada uno. Existe una «primacía básica de la lingüística»³⁷² sobre el ser humano que habla y esta se manifiesta, sostiene Gadamer, a través de tres rasgos o caracteres que pertenecen a la esencia del lenguaje: primero, la lengua pertenece a un olvido existencial de sí misma – todo hablar es un ser hablado–, al lenguaje le corresponde un «auto-olvido esencial». Segundo, la lengua «no pertenece a la esfera del yo, sino a la esfera del nosotros». Y, por último, la lengua es universal, abre a la universalidad al ser humano que accede tanto a ella como a su dimensión hermenéutica³⁷³.

En definitiva, la *simultaneidad* –en el sentido de que el pasado viene al presente a través de la obra de arte, es decir, el tiempo histórico se materializa, gana un *espacio* en la obra– y la *tradición* son dos categorías que se entrecruzan en la reflexión gadameriana sobre la ontología de la obra de arte, puesto que la obra de arte es re-presentación de la tradición, re-presentación de un mundo histórico, en última instancia, con Heidegger, re-presentación del ser entendido como lenguaje³⁷⁴. Ahora bien, ¿cómo permanece la tradición, la obra de arte (pensemos en un texto de un autor clásico, por ejemplo) en el presente? Siguiendo el razonamiento de Gadamer, mediante la actualización, la re-presentación, la revitalización, la lectura o re-lectura, procesos en los que tiene lugar una comprensión hermenéutica. Para Gadamer, esta comprensión se da como un proceso de diálogo donde la tradición es vista como un *tú* para lo que es indispensable haberla reconocido antes en su alteridad. El que quiere comprender una obra de arte, un texto, la tradición, etcétera, debe dejar que ella le diga algo, el intérprete tiene que tener la voluntad de escucha. Creemos que las posturas de Gadamer y Derrida en este punto se acercan. Por otra parte, afirma Gadamer, el

371 Para Heidegger, el habla es *la casa del ser* en el sentido de que «no es el hombre el que habla sino el lenguaje mismo y, en el lenguaje, el ser. El hombre puede hablar solo en cuanto escucha: su esencia consiste precisamente en escuchar el lenguaje del ser, en obedecer al ser y confiarse a él» en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 186. Heidegger expone esta idea, por ejemplo, en HEIDEGGER, M., *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1987, p. 229.

372 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 481.

373 Véase GADAMER, H. G., *Verdad y método II*, op. cit., 2004, p. 149-152. Ya había señalado con anterioridad, en esta misma obra, que en el lenguaje «descansa la universalidad de la dimensión hermenéutica», en *ibíd.*, p. 113.

374 Tanteamos la posibilidad de que la acepción del término *lenguaje* que tanto Heidegger como Gadamer quieren dejar manifiesta en sus textos, es la de *comunicación*.

comprender es también siempre aplicar, porque el comprender no es un saber teórico abstracto sino práctico, es un saber actuante. Una obra de arte, un texto por ejemplo, deben ser comprendidos en cada momento y en cada situación de una manera nueva y distinta. Para Gadamer, el tener una experiencia del arte significa que el *jugador* ha entrado en el juego activamente, de un modo tal que ha de producir una respuesta, la suya propia, frente al desafío. Esto significa, en último término, que la obra de arte no es «una» sino múltiples obras, en tanto que son la historia de sus efectos, de sus interpretaciones.

El arte no se detiene en lo que cualquier interpretación diga de él, porque siempre está abierto a nuevas interpretaciones y por lo tanto –como sucedía en Heidegger– la obra de arte se revela como histórica. En la estela marcada por Heidegger, Gadamer sostiene que la ocultación y la mostración se alternan como juego de contrarios inherente a toda obra de arte y también al ser, juego que impide la presencia total, el desocultamiento absoluto y por lo tanto, el saber absoluto (en contraposición a la corriente idealista). Renuncia expresamente a la pretensión de un saber absoluto porque «*ser histórico significa no agotarse nunca en saber de sí mismo*»³⁷⁵. Para él la autocomprensión y/o la comprensión es un proceso que no acaba nunca, está siempre «en camino»: «El movimiento de la comprensión humana se deja caracterizar más bien como una tensión interior perpetua entre desvelamiento y ocultamiento»³⁷⁶, nos dice José M^a Aguirre hablando de la perspectiva comprensiva gadameriana.

En definitiva, en Gadamer, la comprensión y la re-presentación (léase, por tanto –en este último término–, el *juego* y la *obra de arte*) son categorías interdependientes porque toda re-presentación es por principio experimentable y comprensible para un lector o espectador y porque toda re-presentación es ya siempre una determinada comprensión del ser.

Para cerrar este apartado acerca de la reflexión hermenéutica contemporánea sobre el arte deseamos señalar que el combate entre *mundo* y *tierra* heideggeriano creemos que tiene una estrecha relación con la idea que más adelante Eugenio Trías desarrollará en su propuesta filosófica, de que toda verdadera obra de arte ha de dar *exposición sensible* a la *lucha* que se da –existencialmente– entre las dos potencias ontológicas –como él las llama–: la *potencia conjuntiva* y la *potencia*

375 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 251. «Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse» leemos en el texto original de Gadamer. Véase GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 372.

376 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 253.

disyuntiva. Entraremos en detalle en esta idea más adelante, en el apartado correspondiente³⁷⁷. Trías se mostrará escéptico, por el contrario, ante la idea heideggeriana –y, en parte, gadameriana– del arte como nuevo paradigma ontológico de la verdad. Para Trías el ámbito artístico no tiene prevalencia ontológica respecto al ámbito teórico, el práctico o el religioso, en cuanto a favorecer el acontecimiento de la verdad. Son parcelas, todas ellas, cultivadas por el ser humano –«barrios entrecruzados» de la «ciudadela del límite» los llamará en su obra *El hilo de la verdad* (2004) haciendo alusión a *Ciudad sobre ciudad* (2001)– y que se encuentran siempre en una intrincada e inseparable relación las unas con las otras³⁷⁸.

3.3 EL PAPEL DEL ARTE EN EL PENSAMIENTO POSTMODERNO: «ESTETIZACIÓN EPISTEMOLÓGICA»³⁷⁹

El libro *La condición postmoderna* escrito en 1979 por Jean-Françoise Lyotard es uno de los hitos que delimitan el periodo que actualmente entendemos como *postmodernidad*. En él, este filósofo aclara lo que entiende por condición «postmoderna»: la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. En concreto, esta condición designa «el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX»³⁸⁰. Situándola temporalmente, las culturas entran en la edad llamada postmoderna, al menos desde final de la década de los cincuenta coincidiendo con el fin de la reconstrucción europea³⁸¹. Una de las principales transformaciones culturales a las que alude este autor es el advenimiento de la crisis de los metarrelatos o de los grandes relatos universalizadores con los que la Humanidad dotaba de sentido y de guía a su experiencia hasta el siglo XX. Así, por ejemplo, el sistema filosófico hegeliano de la «dialéctica del Espíritu» o el sistema marxista promulgador de la emancipación del sujeto trabajador. «Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la

377 Véase, sobre todo, *infra*, Cap. 5.

378 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, *op. cit.*, 2004, p. 42.

379 Término tomado de Wolfgang Iser, en BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», p. 53, en BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 51-82.

380 LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 9.

381 *Ibid.*, p. 13.

incredulidad con respecto a los metarrelatos»³⁸² nos dice Lyotard, y ello, a favor de microrrelatos o «nubes de elementos lingüísticos narrativos» dispersados que atendiendo a múltiples y distintas aspiraciones, creencias, ideas, deseos, etcétera, tienen en cuenta la diferencia y la diversidad.

Desde esta perspectiva postmoderna *lyotardiana*, la naturaleza del lazo social descansa precisamente en la comunicabilidad. Concretamente, son los *juegos de lenguaje* (entendidos a la manera de Wittgenstein) el mínimo de relación exigido para que haya sociedad: «desde antes de su nacimiento, el ser humano está ya situado con referencia a la historia que cuenta su ambiente y con respecto a la cual tendrá posteriormente que conducirse»³⁸³, afirma Lyotard.

Para Lyotard, al declive del «dispositivo metanarrativo de legitimación», es decir, de los grandes relatos legitimadores, le corresponde la crisis de la filosofía metafísica. El binomio postmodernidad-postmetafísica parece imponerse para muchos en el periodo señalado, aunque con matices dependiendo del autor.

Gianni Vattimo, uno de los defensores de esta postura, afirma que mientras la modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la postmodernidad es la «puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación», aunque no en el modo de darle la espalda y recusarlo por completo³⁸⁴. Diego Bermejo defiende que el binomio señalado se cumple siempre que la *pluralidad* sea el factor que defina el primer término, es decir, siempre que la postmodernidad renuncie a todo intento de restauración de la unidad total y no afirme ninguna síntesis a priori o unidad original o final³⁸⁵. Este autor define la postmodernidad como un periodo de crisis de los valores imperantes en la modernidad: crisis de la razón metafísica, crisis del fundamento (único y último), crisis del sujeto y crisis de la historia (como relato unitario y teleológico)³⁸⁶. Son varios los autores que consideran que el hecho de que entren en crisis muchos de los valores característicos de la modernidad, no significa que la postmodernidad suponga una ruptura radical con el periodo anterior. Así lo cree Eugenio Trías cuando habla en *Los límites del mundo* (1985) de que sólo es posible ir más allá del método y de la modernidad, asumiendo precisamente método y modernidad: «Pensar en un

382 *Ibíd.*, p. 10.

383 *Ibíd.*, p. 37-38.

384 Véase VATTIMO, G., *Ética de la interpretación*, op. cit., 1991, p. 20-21.

385 Véase BERMEJO, D., «Pensar la pluralidad», p. 104, en AGUIRRE, J. M. (ed.), *Retos y perspectivas de la filosofía para el siglo XXI*, Barcelona-Logroño, Anthropos-Universidad de La Rioja, 2014, p. 103-148.

386 Véase *ibíd.*, p. 105 y ss.

“salto” hacia una supuesta “postmodernidad” sin la plena integración iluminadora de la modernidad metódica es empresa irrisoria y carente de sentido»³⁸⁷. En esta línea parece dirigirse Wolfgang Iser –otro de los filósofos actuales que ha dedicado gran parte de su obra a pensar la postmodernidad– cuando afirma en este sentido que «la postmodernidad no es un adiós a la modernidad, sino su radical cuestionamiento, no por una ruptura superadora de la modernidad, sino unida con ella por específicos entrelazamientos»³⁸⁸. Ya hemos mencionado a Vattimo, quien reflexiona sobre la postmodernidad como un

modo diverso de experimentar la historia y la temporalidad misma (...) y, por tanto, también un entrar en crisis de la legitimación historicista que se basa en una pacífica concepción lineal-unitaria del tiempo histórico. Sin embargo, este diverso modo no consiste en dar simplemente la espalda al historicismo de la metafísica; más aún, mantiene como éste un vínculo análogo al que Heidegger indica con el término *Verwindung*: recuperación-revisión-convalecencia-distorsión³⁸⁹.

En Vattimo, por consiguiente, no podemos declarar invalidada *toda* forma de legitimación, mediante la referencia a la historia, como ocurre en Lyotard. Más bien, la postmodernidad es en él un ver la modernidad a través de un cristal que nos ofrece la misma imagen pero alterada, distorsionada. Considera que la noción de fin de los «metarrelatos» de Lyotard es demasiado catastrofista puesto que nos presenta una modernidad toda ella abandonada a nuestra espalda. Postmoderno, dice Vattimo, podemos traducirlo como «lo que mantiene con lo moderno un vínculo *verwindend*: el que lo acepta y reprende, llevando en sí mismo sus huellas, como en una enfermedad de la que se sigue estando convaleciente, y en la que se continúa, pero distorsionándola»³⁹⁰.

Bermejo –siguiendo a Iser– distingue los tres tipos de postmodernidad que a continuación señalamos:

- *Postmodernidad difusa*: es la «pseudopostmodernidad del “todo vale”, del “potpourri”, del indiferentismo, del arbitrarismo, del eclecticismo, del esteticismo anestésico».

387 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 40.

388 WELSCH, W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1990, p. 79, cit. en CABOT, M., «La “redefinición postmoderna” de la estética a propósito de la propuesta de Wolfgang Iser», p. 225 en *Taula, quaderns de pensament*, nº 33-34, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2000, p. 223-232.

389 VATTIMO, G., *Ética de la interpretación*, op. cit., 1991, p. 21-22.

390 *Ibid.*, p. 24.

- *Postmodernidad integrativa u holística*: pseudopostmodernidad que reconoce la pluralidad pero sin renunciar a la unidad, postulando alguna forma de unidad última.

- *Postmodernidad pluralista*: postmodernidad del *pluralismo radical* que reconoce la pluralidad como la estructura básica que constituye tanto la racionalidad como la realidad; que acepta y potencia la pluralidad «sin estrategias unitaristas compensatorias»; que considera y defiende «la diferencia, el disenso, lo reprimido y lo marginal». Se trata del «estado de nuestro tiempo y de nuestra realidad, devenida flujo complejo y multiplicidad cambiante de formas heterogéneas de vida, sistemas plurales de sentido, constelaciones variables de discursos»³⁹¹, afirma Bermejo.

Y es que la *pluralidad* parece ser para algunos autores actuales el signo de identidad de las sociedades postmodernas, que asumen en su seno el cambio de un paradigma unitario (razón unitaria y sus relatos) a otro pluralista (concepto pluralista de la razón y de la realidad):

la crisis del relato unitario implica también la crisis de lo social en cuanto traducción práctica de la cohesión en torno a un proyecto común y universal. Este hecho se expresa en la pluralización y complejificación creciente e imparable de formas de vida, sistemas de sentido, modelos de conducta y diseños de la existencia que se resisten a la simplificación, a la unicidad y a la definitividad³⁹².

El *pluralismo radical* mencionado, inherente a la *postmodernidad pluralista*, es el defendido por Welsch frente a otros tipos de pluralismo como son el *pluralismo relativo* (defendido por Habermas, a través de una *razón comunicativa* con la que, de algún modo, se está persiguiendo un intento de unidad universalizante) o el *pluralismo absoluto* o *agonal* (defendido por Lyotard, concebido exclusivamente desde la heterogeneidad, de modo atomista, sin transitividad ni conexión posible entre los distintos ámbitos de racionalidad). Frente a ellos, el *pluralismo radical* de Welsch se concibe tanto desde la heterogeneidad como desde la conectividad y pone de relieve la imposibilidad de acceder a una visión global apriorística de la racionalidad. Welsch defiende que sólo asumiendo y exponiéndonos a los efectos de la pluralidad que yace en el seno de la realidad, obtendremos como resultado el hallazgo de una forma de razón que le sea apropiada. De esta manera, evitaremos

391 BERMEJO, D., «Pensar la pluralidad», p. 111, en AGUIRRE, J. M. (ed.), *Retos y perspectivas de la filosofía*, op. cit., 2014.

392 *Ibid.*, p. 109.

caer en los peligros de los dogmatismos manifiestos o solapados inherentes, por un lado, a una razón unitarista que se muestra contraria a la pluralización, pero también, por otro, a una razón pluralista atomizada en innumerables «compartimentos estancos» que niega *a priori* cualquier forma de unidad o conexión entre ellos³⁹³. Por ello la *transversalidad* es, para Welsch, la categoría que mejor define esta razón postmoderna, razón que es fruto de la exposición sin reticencias a la pluralidad. En palabras del autor:

El tipo de razón que anteriormente he determinado lo denomino “razón transversal”. ¿Por qué? Porque se trata de una razón que es esencialmente una razón de tránsitos –con todas las consecuencias. Los tránsitos conforman la actividad central y el dominio de la razón. Y “transversal” designa precisamente tal modo de operar por tránsitos, se refiere a la creación de conexiones transitivas entre diferentes complejos³⁹⁴.

Con este concepto, Welsch logra mantener un concepto de razón que no es unitario y que mantiene la pluralidad, sin por ello liquidar el concepto de razón mismo, como sucede en Lyotard. En esta razón lo que se da es el deseo de unidad pero no la forma que debe adoptar la misma: la razón tiene como horizonte esa unidad y en base a ella razona pero no establece de antemano ni impone *a priori* ninguna unidad postulada o última. Tampoco se agota en el consenso (como sucede con la *razón comunicativa* de Habermas), cree cumplida su función en el análisis riguroso y crítico llevado hasta la medida de lo posible, sin considerar un fracaso el llegar a la conclusión de que la unidad y el consenso no se producen si es que eso sucede.

En definitiva, con estos autores (Welsch, Bermejo) hoy nos encontramos ante un paradigma de pensamiento y de saber en el que las fronteras de lo racional no son nítidas y en el que adquieren importancia decisiva «zonas intermedias, líneas de cruce, fronteras desplazadas y territorios mestizos»³⁹⁵. Para ellos, el concepto de razón que mejor puede dar cuenta de esto es una razón que –fruto de la experiencia radical de la *pluralidad* que inunda por doquier la existencia– podemos definir como *razón transversal*. Dicha *experiencia radical de la pluralidad* omnipresente consideramos que comienza en uno mismo desde el momento en el

393 Véase *ibíd.*, p. 136.

394 WELSCH, W., *Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996, p. 761, *cit.* en BERMEJO, D., «Pensar la pluralidad», p. 137, nota al pie nº 74, en AGUIRRE, J. M. (ed.), *Retos y perspectivas de la filosofía*, op. cit., 2014.

395 Véase BERMEJO, D., *ibíd.*, p. 146-147.

que el ser humano está conformado por una *insistente e histórica dualidad* y tiene que habérselas con ella. Nos referimos a la dualidad original entre lo físico y lo no físico en el ser humano. El hacerse cargo de esta dualidad implica tomar conciencia de ella e integrarla en aras de un tipo de conocimiento concreto y específico, una comprensión que –en la práctica y pese a los esfuerzos teóricos realizados en la postmodernidad– va confirmándose como *rara avis* en época postmoderna e incluso, antes, ya en la época moderna. La *razón transversal* de la que hablamos, creemos que bajo determinadas condiciones –al hacernos cargo de nuestra condición humana– puede arraigar en la existencia del ser humano y es susceptible de desarrollarse en el ámbito afectivo y familiar, en el social y a niveles más extendidos o universales. Estamos hablando, en definitiva, de lo que José M^a Aguirre ha denominado *razón amplia*, noción muy afín a la de *razón transversal*. Una razón que lejos de acotarse en la estrechez de miras del solipsismo cognoscitivo se abre a la praxis humana y, por tanto, a la alteridad y la pluralidad como tarea ética, ineludible, para todo ser humano. Por otra parte, defiende Aguirre, la *razón amplia* se alza como la alternativa a la *razón instrumental* de la que tanto se ha abusado desde la modernidad³⁹⁶. El concepto de *razón amplia* tiene en cuenta, en definitiva, el amplio rango de experiencias del ser humano: cognoscitivas, prácticas, estéticas, históricas, espirituales, etcétera. Veremos más adelante cómo varios enfoques actuales sobre la cognición, como es el caso de la *cognición encarnada*, se enmarcan en el contexto de este tipo de razón multidimensional, transversal o amplia, desde el momento en el que abogan por una integración de las diferentes realidades que configuran la totalidad del ser humano, en aras de una auténtica comprensión.

En este contexto postmoderno, en el que pierden fuerza los sistemas filosóficos que pretenden abarcar de manera unilateral y totalizadora todos los ámbitos del ser y del saber humano, asistimos a lo que Welsch ha denominado la creciente «estetización epistemológica» de la sociedad. Ésta, según este autor, se va desarrollando durante los últimos doscientos años, iniciándose con Kant y el establecimiento de la estética como disciplina epistemológica, al mismo nivel que la cognitiva y la ética. Para Bermejo, es algo que venía fraguándose desde que en la Edad Moderna surge con Baumgarten lo que hoy entendemos por estética y

396 Véase la página web oficial de José M^a Aguirre Oraá. Disponible on-line.

surge ya como «corrección y complemento de la ciencia»³⁹⁷. Por otra parte, Welsch declara que la filosofía de Kant, además de otorgar *rango epistemológico* a la estética, nos ofrece una «protoestética de la cognición»; es decir, con Kant la relación entre la realidad y el entendimiento adquiere un carácter poiético o estético: el acto de conocer se configura «como un acto constructivo y creativo en la síntesis de la apercepción»³⁹⁸. Nietzsche es considerado por Welsch como el filósofo que más insiste en señalar el carácter estético-ficcional del conocimiento. Podemos apreciarlo, por ejemplo, en estas palabras del filósofo en 1873:

Pero, por lo demás, la “percepción correcta” –es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto– me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta *estética*, quiero decir: un extrapolar alusivo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar³⁹⁹.

En la actualidad, no son pocos los filósofos que piensan que el paradigma epistemológico y científico de la postmodernidad es heredero de esta visión anticipatoria nietzscheana. «La constitución estética de nuestra realidad es una idea, no sólo de teóricos de la estética, sino de la mayoría de los teóricos de la realidad y de la ciencia de este siglo»⁴⁰⁰, afirma Welsch. En esta línea, Bermejo señala también a Ortega y Gasset, quien considera la realidad como ficción estética⁴⁰¹. En el siglo XX, esta estetización epistemológica –según Welsch– puede rastrearse en la teoría de la ciencia, la hermenéutica, la nueva filosofía analítica y la historia de la ciencia⁴⁰².

La estetización epistemológica se enmarca en lo que se conoce como el *giro estético* que ha sufrido la epistemología –sobre todo– a lo largo del siglo XX. Entendemos este *giro* como el ímpetu de la filosofía en el presente de no dejar a la

397 BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», p. 60, en BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia, op. cit.*, 2008.

398 *Ibíd.*, p. 61.

399 NIETZSCHE, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral, op. cit.*, 1990, p. 29-30.

400 WELSCH, W., *Vernunft, op. cit.*, 1996, p. 498, cit. en BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», p. 75, en BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia, op. cit.*, 2008.

401 Véase BERMEJO, D., *ibíd.*, p. 62 y ss.

402 Véase CABOT, M., «La “redefinición postmoderna” de la estética...», p. 228 en *Taula, quaderns de pensament, op. cit.*, 2000.

estética en un lugar secundario y dependiente de otros ámbitos epistemológicos. Por el contrario, no lo entendemos como el ímpetu de que la estética se constituya como primer principio de conocimiento y de pensamiento en la actualidad sustituyendo así a otros que han venido imponiéndose en periodos anteriores. Para Bermejo es precisamente este giro el que pone al descubierto la ausencia de un fundamento único y último de la realidad, el que legitima la pluralidad como estructura que descansa en la base tanto de la razón como de la realidad y el que desvela el carácter ficcional o construido de esta última. La *epistemología girada hacia la estética* resitúa la *creatividad* en el centro de toda actividad humana, revaloriza la *metaforización* como estrategia cognitiva básica y pone de relieve la pérdida de densidad ontológica de la realidad⁴⁰³.

Nos parece oportuno aclarar que hemos de distinguir entre la estetización *superficial* de la vida social y cultural, que entiende ésta como diseño y decoración por un lado, y por otro, la estetización *profunda* de la concepción del conocimiento y de la realidad, que es de la que nos interesa hablar aquí y a la que nos estamos refiriendo. La primera se refiere a la estilización y embellecimiento de la vida en todos los ámbitos del ser humano (política, ética, producción, consumo, trabajo, ocio, etcétera). La segunda, según la define Welsch, se refiere a «una estetización fundamental del saber, de la verdad y de la realidad»⁴⁰⁴ tanto en el campo científico como en el artístico. Ello desde el momento en que en ambos campos podemos encontrar procesos que muestran la participación motriz de los valores estéticos en lugar o al lado de los valores cognitivos y/o éticos; o bien, desde que en ambos campos los valores estéticos funcionan como un plus de valor más en el proceso de producción⁴⁰⁵.

En definitiva, con todos estos autores, existen indicios en la actualidad que nos llevan a vislumbrar la existencia de la perspectiva de una concepción estética de la realidad y del conocimiento. Ello nos conduce a plantearnos la necesidad, actual, de una profunda reflexión filosófica que coloque a la estética en la base de los procesos de comprensión y construcción de la realidad, de la mano de las disciplinas cognitivas y éticas; y que a su vez, dé cuenta de la condición originalmente creadora del ser humano.

403 Véase BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», p. 53, en BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, op. cit., 2008.

404 WELSCH, W., *Vernunft*, op. cit., 1996, p. 508, cit. en BERMEJO, D., *ibíd.*, p. 55.

405 Véase CABOT, M., «La “redefinición postmoderna” de la estética...», p. 224 en *Taula, quaderns de pensament*, op. cit., 2000.

4. PROPUESTA DE EUGENIO TRÍAS: LA *FILOSOFÍA DEL LÍMITE*

4.1 UNA TEORÍA DE LA COMPRENSIÓN: EL MÉTODO COMO *PAUTA INMANENTE HACIA «ESO QUE ES»*

El razonamiento o discurso filosófico ¿tiene que seguir un método? ¿es necesario seguir un procedimiento concreto, una metodología, para llegar a alcanzar una evidencia, una verdad? En caso afirmativo, ¿depende el método necesario en una determinada investigación filosófica de esa verdad o del objeto de estudio?, es decir, ¿cada objeto de estudio filosófico ha de desarrollar su propio método *ad hoc*? Son preguntas que han estado en primera línea de la discusión filosófica durante muchos siglos, sobre todo a partir de la Edad Moderna. La discusión sobre la necesidad o no de un método filosófico y cuál debería ser éste solapó en muchas ocasiones el objeto mismo del análisis filosófico. A partir del final de la Edad Media y de la que algunos han denominado «revolución científica» –en la que cabría destacar el pensamiento de René Descartes (1596-1650)– distintas corrientes filosóficas propusieron sus ofertas metódicas y procedimentales entrando en arduas discusiones sobre la idoneidad o no de este o aquel método, para este o aquel asunto en concreto, o bien, para una explicación general, omnicomprendensiva de la realidad en su conjunto. Así ocurrió por ejemplo con las corrientes filosóficas del idealismo, el positivismo, el materialismo y la fenomenología entre otras.

En el siglo XIX, Heidegger, quien parte de la fenomenología de Husserl como se ha indicado, afirmará con rotundidad que el modo de ser del objeto de estudio es el que debe dirigir e indicar el enfoque metodológico, el que debe marcar el método a desarrollar en su análisis y estudio⁴⁰⁶. Eugenio Trías se muestra de acuerdo con este carácter circular del binomio método-objeto de estudio, al defender que en el dato inicial de toda reflexión filosófica –ese que resuelve el «problema del comienzo» en filosofía– está ya, en forma virtual, lo que se espera al

406 Véase HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 57. Véase, también, AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 171.

final de la exposición filosófica como remate y conclusión del razonamiento. El trayecto que va desde aquel dato inicial hasta dicha conclusión es lo que en filosofía puede entenderse por método. Por eso, para él, el problema del comienzo en cualquier filosofía es particularmente importante: «De hecho el comienzo es problema por razón de que en él debe asignarse tema y objeto al discurso que en la exposición filosófica se inicia; y con ello también sentido y dirección al curso que, a partir de esa elección primera, tomará necesariamente el discurso filosófico»⁴⁰⁷. Estas posturas mantienen, por tanto, que en filosofía no existe un único y exclusivo método de trabajo.

Para Eugenio Trías, Descartes y su «método cartesiano» establecen el inicio de lo que se ha denominado *filosofía moderna* y del periodo de tiempo al que llamamos *modernidad*. Descartes, en su obra *Reglas para la dirección del espíritu* (1628) titula su Regla IV, «El método es necesario para la investigación de la verdad». En esta Regla explica su concepción de «método» a la vez que matiza la de «verdad»⁴⁰⁸, una verdad accesible a la inteligencia humana, al entendimiento:

Por método entiendo aquellas reglas ciertas y fáciles, cuya verdadera observación impide que se suponga verdadero lo falso, y hace que –sin consumirse en esfuerzos inútiles y aumentando gradualmente su ciencia– el espíritu llegue al verdadero conocimiento de todas las cosas accesibles a la inteligencia humana. *No suponer verdadero lo que es falso y llegar al conocimiento de todas las cosas*. No hay que perder de vista estos fines del método.

Trías es concluyente con sus palabras defendiendo la necesidad de un método filosófico que legitime cualquier investigación filosófica, siguiendo en este extremo a Descartes. Ahora bien, el método en Trías parte de una fase inicial, un punto de arranque desde el cual la investigación debe ir desarrollándose tomando su propio derrotero *metódico*, por decirlo de algún modo, evolucionando de tal manera que el método inicial –al modo del cartesiano «solipsismo metodológico»⁴⁰⁹– quede superado: «La filosofía, desde Descartes, sólo puede ser metódica, lo que es sinónimo de modernidad: o es metódica y moderna o no puede autojustificarse como filosofía legítima, siendo el método lo que da a la filosofía su posible juridicidad. (...) Sólo con y desde el método puede irse más

407 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 30. Véase, también, *ibíd.*, p. 30-32.

408 DESCARTES, R., *Reglas para la dirección del espíritu*, p. 279-280. Disponible on-line.

409 «Solipsismo metodológico» que enseguida vamos a mencionar. Se trata de la evidencia primera de que *yo mismo* pienso y existo, una evidencia que el ser humano encuentra en una primaria y deficitaria abstracción (Trías) de sí mismo.

allá de él»⁴¹⁰. Es decir, se ha de partir del método –al modo cartesiano– para, de alguna manera, superarlo. José M^a Aguirre se muestra de acuerdo con este enfoque en cuanto al déficit del método cartesiano o, más bien, en desacuerdo con el desarrollo que Descartes hizo del trasfondo de su propuesta, cuando habla –a propósito del *neocartesianismo* de la fenomenología de Husserl– de que «el auténtico comienzo de la nueva filosofía ha de situarse en la instauración del subjetivismo trascendental implícito en el proyecto de Descartes aunque no desarrollado adecuadamente por este»⁴¹¹.

Consecuentemente, siendo coherente con su anterior idea, Trías desarrolla su reflexión filosófica de una manera exhaustiva y, tal y como él afirma, metódica. Una reflexión que gira principalmente en torno «al tema de nuestro tiempo» (Ortega), es decir, en torno a «qué es» el ser humano, «qué es, eso que somos»⁴¹². Es principalmente en *Los límites del mundo* (1985) donde, en su reflexión sobre este tema nuclear, se propone seguir las pautas de un método, que parte de un «solipsismo metodológico» como él lo llama, es decir, –con Descartes– parte de la evidencia primera del hecho de que *yo mismo* pienso y existo. Posteriormente, este método «es superado» –tal y como él expresa– y ese ser humano aislado, roto, atravesado por el dualismo que implica la sentencia cartesiana *cogito ergo sum*, llega a experimentar la evidencia de una integración reveladora, clarificadora.

Respecto a este solipsismo inicial del que parte su reflexión metodológica, dice Trías:

Ya en el *Tratado de la pasión* señalé con absoluta claridad que no hay otro punto de partida metódico que el empírico. Y ese punto de partida es el espontáneo y vulgar mostrarse “lo que se presenta” a un sujeto que, en una primera y muy deficitaria abstracción, se delata como sujeto en consciencia de su propia soledad abstracta⁴¹³.

Por ello afirma que, en rigor, existen tantos métodos –iniciales– como habitantes pueblan la frontera del sentido. Y prosigue diciendo: «El método revela luego

410 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 39-41.

411 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 157.

412 Véase TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 51. En palabras suyas en esta obra: «y el tema de nuestro tiempo es, como vengo señalando, el tema mismo de Ortega y Gasset (y de todos los tiempos desde que hay tiempo para la filosofía): el relativo a nuestra propia condición». Véase, también, TRÍAS, E., «Pensar en compañía de Ortega y Gasset», p. 75 en *Revista de Occidente*, n° 241, mayo de 2001, p. 72-86: «en los últimos tiempos me apoyo sobre todo en Ortega para plantear lo que, siguiendo su terminología, podría llamarse *el tema de nuestro tiempo*».

413 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 315.

cómo esa artificial soledad de la conciencia (cartesiana) que sólo *metódicamente* es asumida, se halla atravesada por todo el vendaval de interacciones en que ya su componente físico se halla sometido (tanto más su mundo de afectos, emociones, pasiones e interacciones lingüísticas)»⁴¹⁴. Por lo tanto, según Trías, la integración clarificadora que mencionábamos –a la que se llega tras la superación del solipsismo inicial metodológico– pone en juego y en imbricación al ser humano que así reflexiona con el resto de seres humanos y también con el resto de la creación. Notamos aquí claras analogías de esta parte de la filosofía triasiana con la filosofía de Husserl, sobre todo la de sus *Meditaciones cartesianas* (Quinta Meditación). Según afirma Aguirre, hablando de esta obra:

Husserl es consciente de que la fenomenología ha de comenzar ciertamente como egología pura, como una ciencia que parece condenarnos a un solipsismo. Pero sigue insistiendo que ello es tan solo propio de su necesario principiar, que su desarrollo conduce a una intersubjetividad trascendental y que cualquier acusación de solipsismo tan solo se funda en una malinterpretación del sentido de la *epojé*⁴¹⁵.

En esta obra de 1985 recorrerá Trías, por tanto, su singladura filosófica siguiendo estas pautas metodológicas iniciales, partiendo su reflexión del «ser que soy» a través de ese «solipsismo metodológico» señalado. Y continuará pensando el «ser que somos» tras la evidencia de que el ser que soy se sabe referido e interactuando con otros seres iguales que él, tal y como señala:

La cláusula metodológica del primer ciclo era el *ego cogito/ego sum* solitario y solipsista. Ahondando en esa premisa se abría un itinerario (...) un universo, una constelación problemática nueva, en la cual el *ego cogito/ego sum* quedaba situado en una premisa más honda y radical: del ser que soy, punto de partida metódico, se desprendía como postulación necesaria del propio recorrido el ser que somos⁴¹⁶.

Y por último, en este recorrido de su investigación filosófica, una vez que el método inicial ya se ha visto superado y trascendido con la evidencia del «ser que somos», termina Trías por reflexionar sobre «eso que es», en un intento de

414 *Ibíd.*, p. 315. El subrayado del párrafo es nuestro.

415 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 158.

416 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 196-197.

representar «*lo que hay ya ahí en presencia, presentación y existencia*»⁴¹⁷, en palabras suyas:

Ahora, en este tercer ciclo, se trata de enunciar en palabras, en escritura, *lo que se muestra* una vez se ha recorrido el método. Éste, por tanto, se interioriza, se retuerce, se muerde la cola. Deja de ser *ascendente*. No avanza ya de movimiento en movimiento, o no salta ya de mundo en mundo, sino que se recoge en el único mundo existente, en lo que hay, o lo que es, *eso que es*, dejando que se manifieste⁴¹⁸.

Parece mostrarse de acuerdo Trías, en estas palabras, con nuestra idea – anticipada– de que la comunicación prosigue siempre a la comprensión, de que sólo podemos comunicar «dejando que se manifieste» aquello que hemos comprendido, aquello, por lo tanto, que nos constituye⁴¹⁹. La cuestión de la necesidad del método filosófico –la misma que le sirve de base a Trías para iniciar su itinerario reflexivo en *Los límites del mundo*– es una cuestión que surge a raíz, principalmente, de la propuesta de Descartes, sobre todo con su obra *Discurso del método* (1637). Uno de los aspectos reseñables de esta obra es que las indicaciones y pautas que describe el «método cartesiano» son, a la postre, la descripción, generalización o transposición –si queremos llamarlo así– del método que el propio Descartes ha seguido en su razonamiento, en su *aventura* personal con el pensamiento mediante un «solipsismo metodológico» –utilizando la terminología triasiana. Y así lo expone explícitamente Descartes en su obra⁴²⁰. El «método» que Descartes describe y difunde es su manera de proceder, se trata de la descripción de su manera personal de enfrentarse con el pensamiento, estableciendo unas reglas marcadas y definidas, las cuales él deriva de ese mismo proceder, pero en último término, constituye una interpretación personal y singular sobre la manera de razonar ante los hechos, las circunstancias o la realidad. Según afirma Aguirre, Husserl reconoce en sus *Meditaciones cartesianas* de 1931 la influencia de Descartes en su fenomenología en el sentido de que ésta cumple con la exigencia de toda verdadera reflexión filosófica «de reflexionar sobre sí mismo, no cejando en la

417 *Ibíd.*, p. 296.

418 *Ibíd.*, p. 282.

419 Véase *supra*, p. 82.

420 «Mi propósito, pues, no es el de enseñar aquí el método que cada cual ha de seguir para dirigir bien su razón, sino sólo exponer el modo como he procurado conducir la mía». Véase DESCARTES, R., *Discurso del método*, Colección Austral Espasa-Calpe, 2010, p. 34-35. Disponible on-line.

radicalidad de una búsqueda por el fundamento racional»⁴²¹. Con independencia de si el propio Descartes quiso o no dotar a las pautas por él descritas en su método de un carácter de universalidad, la recepción posterior que el pensamiento cartesiano tuvo deja lugar a pocas dudas sobre si su interpretación personal fue o no *universal* –manteniéndonos, por supuesto, en el ámbito de la cultura occidental. Pero hablamos de una universalidad –o deberíamos decir *cuasi*-universalidad– que acoge en su seno principalmente sólo una vía de desarrollo epistemológico: la vía que incide e insiste en la dualidad sujeto-objeto. Creemos conveniente, en este sentido, dar voz a aquellas posturas reticentes ante el pensamiento cartesiano que proliferaron en Occidente a lo largo de los siglos XIX y XX y detenernos en escucharlas.

Es de sobra conocido que esta aventura cartesiana dió, como uno de sus principales frutos, la universalización –con los matices ya señalados– de la máxima «*cogito ergo sum*», «pienso luego existo» que Descartes consideró como evidencia primera y fundamental de todo ser humano. Parece indiscutible la relevancia que el pensamiento de Descartes ha tenido en el pensamiento moderno y la influencia que ha ejercido tanto en el ámbito de las ciencias de la naturaleza como en el de las humanidades. Pero hoy también sabemos que su pensamiento, abanderado por la citada máxima, adolece de un sesgo importante a la hora de entender o explicar el conocimiento y la comprensión en el ser humano y en última instancia a la hora de explicar qué es el propio ser humano. Hoy también es de sobra sabido que esta máxima está atravesada en su seno por una ruptura, por una escisión, en definitiva, por una dualidad de la que, creemos, la ciencia, el pensamiento moderno occidental y por ende el propio ser humano contemporáneo, para bien y para mal, son hijos. Dice Trías:

se desvela esa *partición originaria* que se halla en la raíz de todos los juicios que brotan del *ego cogito/ego sum*. Esos juicios están *partidos (Ur-teil)* en la medida misma en que lo está, radicalmente, esa subjetividad de la que brotan: un sujeto que se halla escindido entre *lo que es* (el *sum*) y *lo que piensa* (el *cogito*). (...) Nada puede saber ni decir de sí mismo en tanto que *cosa en sí*. Sólo sabe de sí como representación sometida a las condiciones, espacio-temporales, de toda representación⁴²².

421 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 157.

422 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 169-170.

A partir del siglo XVI, en Occidente, se produce una progresiva especialización y en consecuencia parcelación en las ciencias con la llamada *revolución científica*. La *nuova scienza*, desde Galileo a Newton, que, según Trías, «configura el modelo paradigmático de la marcha del pensamiento y del conocimiento. Va, poco a poco, constituyendo el marco oficial y exotérico de todo proceder racional»⁴²³. La institución del *método científico* –al que contribuye la reflexión filosófica de su tiempo, desarrollada acorde con este nuevo paradigma epistemológico– inaugurado por Descartes y continuado por Spinoza, Locke, Leibniz, etcétera⁴²⁴, permitió un desarrollo exponencial del conocimiento en el ámbito de las ciencias, sobre todo, en las ciencias más técnicas (matemáticas, astronomía, física y medicina). Esta inaugurada concepción racional –teórica– del mundo se prolongó en una forma determinada de *poiésis*, de actividad productiva, capaz de transformar técnicamente ese mundo: «El pensamiento moderno, desde Descartes, oficializa esa *técnica* como natural prolongación de la concepción racional del mundo»⁴²⁵, nos dice Trías. Es probable que, precisamente, la evolución de la *técnica y arte de la representación* en el ámbito de las humanidades influyera, en parte, en este desarrollo científico-técnico por la mejora que supuso en la comunicabilidad de contenidos. Pero en esas otras ciencias no técnicas, las que contribuyen a un desarrollo integral del ser humano, las llamadas ciencias humanas, el dualismo que acarreó consigo este nuevo paradigma epistemológico (o «paradigma racional») supuso más, a largo plazo, un lastre que un elemento catalizador –refiriéndonos sobre todo al aspecto epistemológico en sí, es decir, al contenido de estudio de estas ciencias y no tanto al aspecto técnico, formal o metodológico.

En este sentido habla Trías, en su obra temprana *Meditación sobre el poder*, de que en el siglo XX asistimos al imperio de una «razón formal especulativa», la cual es la razón en la que ha derivado el paradigma racional cartesiano, llevado al extremo. Se trata de una razón *huérfana*, sin arraigo, desconectada de la esencia de las cosas, que se construye mediante la reducción y atomización de la «singularidad plena y esencial» de todo lo existente. Es una razón, al decir de

423 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 545.

424 Véase *ídem*. Trías nos aclara aquí a pie de página, que –en el contexto referido de la *nuova scienza*– no es posible referirse detalladamente a la manera en la que este nuevo paradigma galileano-newtoniano se constituye, remitiéndonos a la siguiente bibliografía para profundizar en el tema: *La revolución copernicana* de Thomas S. Kuhn; *Estudios galileanos* y *Estudios de historia del pensamiento científico* (entre otros) de Alexandre Koyré; *Los orígenes de la ciencia moderna* de Herbert Butterfield y *Galileo Galilei* de Ludovico Geymonat.

425 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 546.

Trías, que «limita al norte con la estructura de axiomas y postulados formales que constituyen los fundamentos, concebidos como infundados, de las ciencias. Al sur con un mundo concreto en el que encarna el modelo social que resulta de la aplicación de ciencia y tecnología a sociedad»⁴²⁶. El mundo que resulta, por tanto, del imperio de esta «razón formal especulativa» es un mundo que se asemeja al modelo atomizado de Demócrito, «concebido en términos duales de átomos impenetrables y vacío como medio de relación»⁴²⁷. Como vemos, Trías se muestra crítico ante los *efectos secundarios* que ha tenido hoy en día el paradigma racional cartesiano, mal entendido, mal desarrollado o llevado al extremo.

A pesar de esta reflexión, no dejamos de valorar la gran aportación que ha supuesto el pensamiento cartesiano para el avance del pensamiento y del conocimiento científico e incluso humanístico en su conjunto, en Occidente. No hacerlo sería no reconocer la deuda que la civilización occidental tiene con el paradigma racional cartesiano y con las grandísimas aportaciones de la *nuova scienza* en general. Sin embargo, compartimos con Trías la idea de que *algo se rompió* en la civilización occidental a comienzos de la Edad Moderna, al adoptar *unilateralmente* las pautas que el nuevo paradigma cartesiano ofrecía. Al decir de Trías:

*Sujeto en crisis, método y modernidad son términos indisociables. Si la modernidad metódica tiene su punto de referencia y fundamento en la idea de sujeto que constituye el ego cogito/ego sum, entonces la partición, la diferencia interna, la escisión radical de ese sujeto define el marco mismo, de crítica y de crisis, del método moderno*⁴²⁸.

Este marco crítico y de crisis constituido a partir de la modernidad es al que hacemos mención al hablar del lastre que supuso el desarrollo del pensamiento cartesiano en el ámbito, sobre todo, de las ciencias humanas. El objeto de estudio por excelencia de estas ciencias, el ser humano, se representa y actúa poco a poco, cada vez más –dentro de este marco crítico– como un ser escindido entre lo que es y lo que piensa. Trías amplía el alcance de este análisis a un contexto histórico universal, y lo estudia y desarrolla en *La edad del espíritu*, dejando constancia de las consecuencias de este desgarramiento en el seno del ser humano en Occidente. Llega de esta manera a afirmar que la experiencia contemporánea, o la trama de

426 TRÍAS, E., *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 79.

427 *Ibíd.*, p. 79.

428 TRÍAS, E., *Los límites del mundo, op. cit.*, 2000, p. 170.

acontecere que la constituyen, está marcada por un «carácter esquizofrénico». Nos dice:

En nuestro mundo coexiste una *civilización* configurada según pautas de racionalidad, y con tendencias ecuménicas, con una dispersión de formas expresivas *culturales*, de naturaleza simbólica. Al universalismo abstracto de una razón que sólo puede generar *civilización*, pero que no alcanza a dar expresión *cultural* de la misma, responde un particularismo *cultural*, de carácter simbólico (étnico, religioso, expresivo), que reproduce en una escala dramática dicha esquizofrenia. Tal es la *cesura dia-bálica* de nuestra vida contemporánea⁴²⁹.

Con Trías encontramos pensadores que defienden esta misma perspectiva, como es el caso de Bede Griffiths (1906-1993), monje benedictino nacido en Inglaterra y afincado en la India desde 1955 hasta su muerte. En su obra *Matrimonio entre Oriente y Occidente* de 1985 incide en ese *desgarro* que sufre la mente occidental, en esa *esquizofrenia* que, según él, es la enfermedad que ha desarrollado la mente del hombre en Occidente desde el Renacimiento (momento en el que se pierde la visión unitiva que imperaba en la Edad Media). Expone que «la mente occidental ha partido al mundo en dos mitades: consciente e inconsciente, mente y materia, alma y cuerpo; mientras que la filosofía occidental se balancea entre estos dos extremos de materialismo e idealismo»⁴³⁰. El contrapunto a este hecho dice encontrarlo en la perspectiva del mundo antiguo – frente a la visión medieval que, para él, es en otros aspectos inadecuada–, en la *filosofía perenne* que, afirma, se encuentra desarrollada plenamente en la *Vedanta* y en el *Budismo Mahayana*, si bien se encuentra implícita en toda religión antigua. «Bajo esta perspectiva del mundo, los tres principios: materia, mente y espíritu se interpenetran unos a otros»⁴³¹, afirma.

Ya hemos señalado cómo para la reflexión epistemológica de Trías, análogamente al Husserl de las *Meditaciones cartesianas*, el «método moderno del sujeto crítico y en crisis» ha servido exclusivamente de herramienta inicial para – mediante el uso de la razón– recorrer una singladura, un trayecto, que ha desembocado en lo que él denomina una «superación del método». Ésta lleva implícita la superación de esa escisión, partición o dualidad inicial en el sujeto. Afirma Trías que

429 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 673.

430 GRIFFITHS, B., *Matrimonio entre Oriente y Occidente. Hacia la plenitud del alma*, Buenos Aires, Bonum, 2006, p. 49.

431 *Ídem*.

del *ego* solitario e individual como *lugar* en donde se producía o acontecía el pensar, el decir, el comprender y el proyectar, y en última instancia el ser, brotaba un *sustrato* más hondo de la experiencia yoica, la que colocaba al *yo* de modo radical e intrínseco en un *campo de interacción* con otros sujetos y otros yos, campo comunitario o social en el cual se cumplía el desbordamiento del ser que soy en el ser que somos⁴³².

Creemos que es esencial en este punto valorar el alcance del significado de la expresión brotar «un *sustrato* más hondo de la experiencia yoica», ya que a nuestro juicio contiene las claves de esa superación del método inicial a la que se refiere el filósofo barcelonés. En base a las analogías mencionadas que encontramos en este tramo del pensamiento triasiano con la filosofía de Husserl, lo que se pretende significar con la anterior expresión quizá tenga que ver con el término griego al que este último filósofo dotó de una significación renovada, la *epojé* fenomenológica. No nos parece desacertado asimilar la actitud que conlleva dicha *epojé* al modo mediante el cual podemos llegar a experimentar, a decir de Trías, ese otro sustrato profundo de la experiencia yoica. En Husserl, el paso de la *actitud natural* a la *actitud fenomenológica* puede llevarse a cabo mediante la *libre decisión* de suspender cualquier posición sobre la existencia de objetos de un mundo (lo que se ha llamado *reducción fenomenológica* o *reducción trascendental*). En palabras suyas, este cambio de actitud, la *epojé* fenomenológica, «*me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo*»⁴³³. Para Aguirre, la actitud que se consigue con dicha *epojé* es la adecuada a la radicalidad que debe caracterizar la búsqueda de todo fundamento, de los verdaderos principios, en definitiva, la adecuada a todo auténtico filosofar vinculado al proyecto cartesiano de búsqueda de una evidencia que nos sirva de fundamento. Experimentar entonces la *epojé* conllevaría una actitud de *aislamiento* en la que se retendría exclusivamente un sentido interior de propiedad, de lo que me es propio, de mi unidad psicofísica, de un mundo y un yo integrado en él por medio del cuerpo orgánico y no meramente físico⁴³⁴.

Es esto último, concretamente, lo que podría ser asimilable a lo que Trías entiende como experimentar ese «sustrato más hondo de la experiencia yoica»: ya

432 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 197.

433 HUSSERL, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 73, cit. en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 151.

434 Según se explica en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 158.

no me experimento como un *yo* que se re-presenta el mundo exterior y a sí mismo dentro de él, me experimento como un *yo* integrado en ese mundo, que *vive* ese mundo y a *sí* mismo como parte inseparable de él. En definitiva, se trata de otra manera de experimentar la realidad, una manera más profunda, diferente a la manera en que se experimenta a través de la denominada por Husserl *actitud natural*.

Pero en Husserl –al igual que en Trías– el solipsismo inicial necesario para desencadenar esta actitud adecuada al *auténtico filosofar* es solo un paso previo y necesario dentro del recorrido reflexivo filosófico que ambos llevan a cabo. Un recorrido que por ello desemboca en la investigación de la intersubjetividad inherente, en Husserl, al mundo-de-la-vida y, en Trías, a lo que su ontología trágica –al reflexionar sobre los límites del mundo– denomina *segundo ciclo* o «eso que somos». Las dos tesis principales que Husserl mantiene en su Quinta Meditación son, por un lado, «la intersubjetividad trascendental como fundamento de la constitución del mundo objetivo, uno e idéntico» y por otro, «la existencia de una apercepción analógica del otro por mediación del cuerpo»⁴³⁵. Para Husserl, poseemos una «apercepción asimilante» o una «aprehensión analogizante» del otro como ego. En la experiencia que hago de mí mismo, experimento también al otro y a los otros por similitud o analogía, a través de un nosotros trascendental, de «una comunidad de yoes que me incluye a mí mismo, como una comunidad de yoes que existen con y para los otros y *en última instancia una comunidad de las mónadas*, en cuanto comunidad que (...) constituye el *mundo idéntico y uno*»⁴³⁶.

Por su parte para Trías –en el *segundo ciclo* del recorrido filosófico que lleva a cabo en *Los límites del mundo*– el sujeto *que soy* llega a saber y reconocer su relación intrínseca con *lo que somos* mediante la ineludible experimentación de la intersubjetividad. Una intersubjetividad que marca la interacción tanto en el terreno moral, social o histórico como en el terreno físico, tal y como queda patente, por ejemplo, a raíz del nuevo paradigma científico que se instaura con la teoría de la relatividad. De hecho, Trías contextualiza la argumentación de este nuevo ciclo de su singladura reflexiva en este nuevo paradigma epistemológico que se abre con Einstein a principios del siglo XX. En palabras del autor, dicho

435 *Ídem*.

436 HUSSERL, E., *Meditaciones cartesianas*, Madrid, Tecnos, 1984, p. 142, *cit.* en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, *op. cit.*, 2015, p. 158-159.

paradigma consiste en pensar «que todos los objetos del universo interactúan unos con otros, con lo que deben determinarse en radical e intrínseca comunidad»⁴³⁷. Defiende que desde el momento en el que surge, se valida y universaliza la teoría relativista, no podemos hablar de un objeto físico que aparece, bajo un modo determinado, ante un sujeto que lo conoce y observa, sino que ese objeto físico o *suceso* físico es a la vez *ego* potencial capaz de observación y percepción. Y de igual manera, ese sujeto o supuesto *ego* ante el cual comparece el objeto puede ser concebido desde otra perspectiva como puro *suceso* físico capaz de ser observado:

el prejuicio de la dualidad mente-materia, inteligencia lógico-lingüística frente a naturaleza, espíritu-contra naturaleza, *res cogitans versus res extensa*, o como se quiera nombrar en todas sus posibles variantes el preconcepto que esconde la dualidad sujeto-objeto, queda seriamente conmocionado y criticado, haciendo inútil la discusión planteada en esos términos. Pues podría decirse, a partir del nuevo modelo físico y filosófico, que cada uno de esos sucesos físicos que son sujetos constituye, con todo derecho, un “trozo”, si así cupiera hablar, de mente y de materia, o de *res extensa* y *res cogitans*, o de objeto y sujeto⁴³⁸.

Es decir, la nueva premisa epistemológica que se abre con la teoría de la relatividad de Einstein consiste en pensar que todos los objetos del universo interactúan unos con otros y, por lo tanto, son relativos sus movimientos, sus distancias y sus tiempos. Cualquier realidad física que tomemos como marco de referencia posee sus propias coordenadas temporo-espaciales y puede, a su vez, ser medida con respecto a otro marco de referencia. Esta perspectiva relativista destruye la concepción de objetos físicos cuyos marcos de referencia tienen unas coordenadas que se consideran absolutas y válidas para todos. No obstante, para Trías, existe una referencia absoluta o *cuasi-absoluta* para cualquier posibilidad de conocimiento y de comunicación en el ser humano, respecto a la cual todo lo concerniente al mismo puede ser medido y referenciado: la velocidad de propagación de la luz en el vacío. Para él, este «absoluto» aparece como el «verdadero límite del cerco físico. (...) límite último del *cerco físico* (más allá del cual no puede pensarse ya en términos físicos)»⁴³⁹. Digamos que es la referencia que, mediante la configuración de un espacio y un tiempo a escala humana, delimita o demarca, establece los límites de aquello que es propiamente el ámbito humano en

437 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 204.

438 *Ibid.*, p. 216.

439 *Ibid.*, p. 205-206.

el que puede darse ese «conocimiento accesible a la inteligencia del hombre» como decía Descartes y, sobre todo, en el que ese conocimiento es comunicable.

Junto a Trías, encontramos actualmente algún autor que comparte esta perspectiva filosófica al buscar los nexos y puntos de unión entre la filosofía que analiza y las bases de la física moderna a partir de Einstein, en concreto, de la mecánica cuántica. Es el caso de Sesha⁴⁴⁰, filósofo orientalista que constituye uno de los exponentes de la corriente del *Vedanta Advaita*⁴⁴¹ en la actualidad, quien sugiere que los últimos avances en física cuántica han conducido hasta un incipiente y original modelo de realidad, cuyo análisis puede constituir la base para tender puentes entre los modelos orientales y occidentales del saber. Uno de esos puentes, según analiza este autor, es el antiquísimo concepto de *no-dualidad*, modelo al que, al parecer, se acoplaría tanto la realidad macrofísica como el comportamiento de las partículas subatómicas⁴⁴².

En suma, Trías propone como alternativa al núcleo *sujeto-objeto* que imperaba en el recorrido metódico inicial (reflexionado en su teoría a raíz de la primera modernidad y de Descartes) el concepto de *campo de sucesos que son virtuales sujetos en relación de interacción*. Este nuevo concepto permite aportar una visión del ser humano como habitante de una comunidad en relación de interacción, «relación en la cual nos jugamos y conjugamos nuestros modelos físicos, nuestros valores morales y nuestros arquetipos simbólicos e ideales»⁴⁴³. A su vez, el nuevo paradigma einsteiniano propicia el tránsito desde un *dualismo ontológico* inherente a la cualidad *trágica* que caracteriza a todo lo perteneciente al cerco físico, hasta una *ontología pluralista*: «La relatividad afecta a la rígida dualidad del observador y del observado; conduce a la dialectización de estas dos ficciones

440 Sesha es un escritor, filósofo y pedagogo hinduista. Nace en Colombia en 1960 e inicia los estudios de las filosofías orientales en 1978, profundizando en las enseñanzas de los más prominentes sabios de la tradición *advaita*. Tras ocho años de investigación, práctica y estudio en el campo del *advaita* y de su primera vivencia trascendental inicia la enseñanza de la práctica meditativa mediante cursos, seminarios y conferencias, junto con la publicación de libros y artículos varios y entrevistas en diversos medios de comunicación. La vivencia constante *no-dual* de Sesha se convierte en el eje central de su enseñanza a través de un mensaje, totalmente occidentalizado y coincidente con la esencia de la tradición *advaita*. Datos obtenidos de <http://vedantaadvaita.com> [consultado en marzo de 2016].

441 Sobre la corriente filosófica de tradición hindú del *Vedanta Advaita*, véase *infra*, p. 182 y ss. (Apdo. 4.2).

442 Véase SSHA, *Cuántica & Meditación. «Un acercamiento metafísico y científico entre Oriente y Occidente»*, Gerona, Pagés-Anglés, 2012. En este libro realiza el autor un original análisis de las imbricaciones entre la corriente filosófica del *Vedanta* y la *Física Cuántica*, así como una exhaustiva comparación entre ellas, que incluye un breve recorrido histórico de ambas teorías.

443 TRÍAS, E., *Los límites del mundo, op. cit.*, 2000, p. 234.

epistemológicas»⁴⁴⁴. Y es esa dialectización la que abre paso a la consideración de una pluralidad interconexa de sucesos físicos relativos e interactuantes, referidos todos ellos a la única magnitud finita que es universal para todos los sistemas dentro del ámbito humano (hasta donde el ser humano es capaz de experimentar): la velocidad a la que se propaga la luz en el vacío. De esta manera, Trías defiende una nueva epistemología que deriva de una ontología pluralista definida en los anteriores términos, fundamentada en la red de campos diversos de interacción en comunidad en los que arraiga y se despliega el *lógos*. Este enfoque sobre el conocimiento es, a nuestro parecer, de vital importancia en la actualidad:

Por tanto, *conocer* no significa ya el encuentro del objeto físico con el sujeto ante el cual éste comparece, sino *el encuentro entre diversos sucesos físicos que son sujetos virtuales*, y que interactúan dentro de un campo en el cual, en razón del ajuste o la coordinación de sus esquemas perceptivos y conceptuales, a partir de la remisión de todos ellos a esa constante única universal, de carácter limitativo (un absoluto limitativo) que es la velocidad finita de la luz, pueden hallar ciertas cláusulas de acuerdo dentro de un continuo espacio-temporal en el seno del cual cabe especificar ciertos intervalos como magnitudes de coordinación entre las diferentes perspectivas⁴⁴⁵.

La ontología esbozada que Trías propone, a la que él mismo dota del calificativo de *dual*⁴⁴⁶, creemos que enlaza y que tiene mucho que ver precisamente con el enfoque epistemológico de la *no-dualidad*. Se trata de una ontología que intenta enunciar y explicar *lo que es*, una vez que *ello* se pone de manifiesto en el último estadio del recorrido metódico que venimos analizando. Recorrido que – recordemos una vez más– parte de aquel *solipsismo* inicial en el que se enmarca la experiencia que el ser humano realiza de *lo que soy* y continúa con la experiencia de *lo que somos* tras la ineludible certeza de sentirnos interactuando en medio de una comunidad, es decir, de sentirnos solicitados por la *intersubjetividad*. Recorrer el método significa para Trías, ni más ni menos, que comprender y determinar la «paradójica naturaleza» del ser humano. Un ser humano que *habita* la *franja* que articula el doble ámbito del *mundo* y del *sin-mundo* (franja a la que Trías bautiza con el nombre de *límite*, como veremos, idea nuclear dentro de la perspectiva

444 *Ibíd.*, p. 221-222.

445 *Ibíd.*, p. 215. Cfr. la perspectiva mostrada por Nietzsche en, NIETZSCHE, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, *op. cit.*, 1990, p. 29-30 y que ha sido citada más atrás. Véase *supra*, p. 150 (Apdo. 3.3).

446 Así lo encontramos, por ejemplo, en TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, *op. cit.*, 2000, p. 283. Habla aquí Trías de «esta *ontología dual, trágica y pluralista*».

filosófica que va forjando y madurando desde la década de los setenta); un ser humano que constituye «esa materia de inteligencia y pasión que accede a lo que trasciende y que expone *eso* en forma de símbolos de su inconsciente querer»⁴⁴⁷. Por tanto, para este filósofo, el ser humano tiene acceso, participa –de alguna manera– de *eso que es*, de *lo que hay* ya siempre ahí «en presencia, presentación y existencia»⁴⁴⁸. La propuesta triasiana aquí es que *lo que hay* o *lo que se muestra* una vez se ha recorrido el método *puede* darse un lugar en la palabra o en la proposición que enuncia *eso que es*, que dice lo que aparece, es decir, en una proposición ontológica⁴⁴⁹. Pero para ello es *condición necesaria e indispensable* que el ser humano que así se expresa, que así enuncia *lo que es*, tenga acceso, participe – en cierto modo y quizá, bajo condiciones determinadas, como se analizará– de *eso que es*. Ciertamente, esta *ontología* puede tildarse de *dual* toda vez que articula el doble ámbito del *mundo* y del *sin-mundo*, cuando investiga y analiza las experiencias que los seres humanos, como habitantes del *límite*, hacemos con lo que excede y desborda dicho *límite* hacia lo que se repliega en sí mismo (cerco hermético, en términos triasianos) y con lo que éste, el *límite*, deja dentro del cerco físico, mundano. Pero la *ontología* triasiana puede tildarse a su vez de *no dual*, en primer lugar, precisamente, porque articula ese doble ámbito, penetra en el núcleo de esa unión e investiga qué ocurre exactamente en el corazón de esa franja, en ese intersticio; y en segundo lugar, porque al relativizar y dialectizar las dos ficciones epistemológicas correspondientes al *observador* y a lo *observado*, al *sujeto* y al *objeto*, en definitiva, a las múltiples manifestaciones del par que conforma tradicionalmente esta dualidad, desemboca irrevocablemente –una vez que se han recorrido y superado los sucesivos estadios del método– en el análisis, experimentación y estudio de *eso que es*.

Partiendo de la premisa de que para Trías –como hemos señalado– no existe otro punto de arranque metódico que el empírico, es importante remarcar que para él «la ontología mantiene una relación circular de mutua y recíproca fundamentación con la experiencia y con el sujeto que hace la experiencia. Da al recorrido metódico su fundamento lógico. (...) Constituye la absoluta depuración de toda experiencia, promovida *desde dentro* de la propia experiencia»⁴⁵⁰. Esta dinámica circular en la que se retroalimentan la experiencia y la reflexión

447 *Ibíd.*, p. 281-282.

448 *Ibíd.*, p. 296.

449 Véase *ibíd.*, p. 282.

450 *Ibíd.*, p. 312.

ontológica es la que –en rigor– conduciría a la superación del método inicial que propone Trías y constituye un paso, una manera de proceder necesaria para que se abra la posibilidad de comprensión –y experimentación– de *lo que puede haber, darse o existir desde el principio de los tiempos: «lo que sucede, es decir, ser que deviene, o se recrea, o varía, o es en el modo del suceder o del ser-tiempo»*⁴⁵¹, dice Trías (avanzando ya así la base de la que será su *propuesta filosófica*). Consideramos muy importante aclarar –tal y como lo hace el autor– que este orden de *lo que hay, de lo que es, de lo que sucede*, es anterior a la experiencia del ser humano: éste únicamente puede mostrar y revelar –una vez se ha superado el método inicial– *lo que hay* ahí ya desde siempre «en presencia, presentación y existencia», pero ese mostrar o comprender no lo constituye.

En Trías esta superación del método inicial otorga al ser humano el *alzado* hasta el ámbito topológico de *eso que es, de lo que sucede* que es en el modo del *ser-tiempo*. Se trata de un ámbito de transparencia –al que Trías denominará *espacio-luz* o *espacio lógico*, a menudo simbolizado en su filosofía a través de una lámina de vidrio translúcida– en el que tiene lugar toda comprensión y que «es, respecto al ser, fundamento. Da al ser el fundamento que le falta. Pero esa fundación no es ontológica. Funda el ser desde el límite, pensado éste radicalmente»⁴⁵². En esta metáfora triasiana del *logos* o del *espacio lógico* como lámina de vidrio, el anverso y el reverso del cristal son lo mismo en su absoluto diferenciarse, las dos caras de una misma moneda: «el espacio-luz, en tanto que transparencia pura, se desdobra, al modo de lámina de vidrio, exhibiendo así la diferencia»⁴⁵³. La topología pensada aquí radicalmente nos muestra desde dentro aquello que otorga el *espacio-luz*: el *límite*. Si bien «el límite se muestra, en el marco del método y de la ontología trágica, como límite referido a dos cosas que le son externas», pensado desde dentro, la topología

dice lo que es el límite *como límite, límite interior y reflexivo, referido a sí, a su propia mismidad*. Piensa el límite como *diferencia en tanto que diferencia interna a la mismidad en tanto que mismidad (...)* La proposición topológica enuncia que lo mismo es lo mismo en su absoluto diferenciarse. O que la diferencia es diferencia en su absoluto “ser lo mismo”⁴⁵⁴.

451 *Ibíd.*, p. 304.

452 *Ibíd.*, p. 358.

453 *Ibíd.*, p. 360.

454 *Ibíd.*, p. 358.

Concluimos este apartado apuntando que notamos, por lo demás, claras afinidades de la filosofía triasiana con otras corrientes filosóficas tanto en el ámbito occidental como en el oriental. Nos centraremos, en lo que sigue, en desarrollar aquellas que encontramos con algunas filosofías de tradición oriental, pero no queremos avanzar sin mencionar, al menos, las conexiones que hallamos entre la filosofía triasiana con el post-estructuralismo francés. En concreto, es sugerente la noción de Gilles Deleuze (1925-1995) de la filosofía como «cartografía» puesta en conexión con la concepción de la filosofía «metódica» de Trías. La «cartografía» filosófica de Deleuze toma como base otra noción nuclear de su pensamiento, la de «rizoma». El rizoma –en esto coincide con uno de los atributos del *límite* triasiano– en su singularidad es siempre multiplicidad que no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple⁴⁵⁵. Se trata de un modelo epistemológico, explicativo de la realidad, en el que su organización interna no sigue unas líneas de subordinación jerárquica, como sucede, por ejemplo, en los modelos tradicionales, en los que dicha organización responde a un modelo arbóreo o jerárquico. Estos últimos se rigen, en definitiva, por relaciones de desigualdad jerárquica entre sus componentes (lo que se *predica* o *afirma* del tronco del árbol es verdadero necesariamente para la rama, pero esto no se cumple a la inversa) en tanto que el modelo rizomático, que carece de centro, se rige por relaciones de igualdad entre sus componentes (cualquier *predicado* realizado de cualquiera de sus componentes puede ser verdadero para cualquier otro elemento de su estructura sin importar su posición relativa)⁴⁵⁶.

Es relevante también, en esta modelización rizomática de la realidad de Deleuze, su noción de «meseta», la cual, según afirma, constituye los componentes del rizoma. «Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio»⁴⁵⁷, señala este filósofo. Esta perspectiva está inspirada en la noción de «meseta» de Gregory Bateson quien la considera como «una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior»⁴⁵⁸. La meseta tiene, por tanto, un «clima» propio. Deleuze se ha referido a ella también como «anillo»

455 Más adelante hemos dado alguna pincelada sobre esta noción nuclear en el pensamiento de este filósofo francés. Véase *infra*, p. 197, nota al pie nº 545 (*Apdo.* 4.3.1).

456 Véase, por ejemplo, DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2002.

457 DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas...*, *op. cit.*, 2002, p. 26.

458 *Ibid.*, p. 26.

que vibra con una intensidad, un tono y un timbre propios. En suma, el rizoma para Deleuze es una unidad heterogénea que comunica y conecta cualquiera de sus puntos con cualquier otro, a través de zonas de igual intensidad, continuidades de clima, tono, timbre, etcétera –mesetas– que funcionan como vías de conexión rápida entre los diversos puntos. El rizoma es, por lo tanto, dinámico, productivo. En definitiva, un mapa –en tanto sistema abierto, variable y adaptable a las circunstancias– que construye.

Notamos la afinidad de esta concepción topológica de Deleuze con la planteada por Trías. En la concepción topológica triasiana, el *espacio-luz*, como ámbito de transparencia en el que reside *eso que es* o *sucede*, y al que se llega tras la superación del *método* filosófico por él explicado, es representado por el núcleo de la lámina de vidrio translúcida. Este último –el núcleo de la lámina– comparte atributos con la noción de meseta de Deleuze, en tanto que ambos comunican, ponen en conexión, pero sin determinar puntos iniciales ni finales del recorrido: este queda abierto siempre, cualquier punto de un lado del *límite* triasiano puede conectarse con cualquier otro que se encuentre al otro lado. Atendiendo a que ambos son ámbitos que conectan, unen, pero sin mezclar y a su constitutiva multiplicidad, tanto *límite* como *rizoma* son «lo mismo en su absoluto diferenciarse» (empleando una expresión triasiana).

Si para Trías transitar el *método* propuesto hasta llegar a este *espacio-luz* es lo que constituye la verdadera *actitud filosófica*, para Deleuze, dicha *actitud* –entendida en él como *filosofía*– consiste en transitar y recorrer la realidad mediante la *cartografía* que nos muestra el *rizoma*, considerado como el mapa de las interacciones y conexiones coyunturales construidas –catalizadas a través de las *mesetas*– en cada situación⁴⁵⁹. No obstante, en Trías, transitar, explorar y habitar ese *espacio lógico* o *espacio-luz* que nos otorga el *límite*, es una labor que considerará propia, además de la *filosofía*, del *arte*. En ambos, tanto para Trías como para Deleuze, el *método* y la *cartografía*, respectivamente, nos ofrecen un mapa de la situación, un plano, que nos ayuda a orientar nuestra reflexión dirigida a comprender una determinada realidad situada. Si en un principio, dirá Trías, «existen tantos *métodos* como habitantes que pueblan la frontera del sentido» –así también *mapas* que nos ayuden a orientarnos– finalmente la superación del *método* nos acerca a todos a un mismo lugar (*espacio-luz*), al igual que el tránsito por el recorrido cartografiado

459 Esta interesante concepción de Deleuze de la filosofía como *cartografía* la encontramos, sobre todo, en su libro *¿Qué es la filosofía?*, escrito en colaboración con Félix Guattari. Véase DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1999.

catalizado a través de las *mesetas*, cada ser humano con un *mapa* y por una vía distinta, nos sitúa finalmente a todos en ese mismo lugar (*rizoma*).

4.2 IMBRICACIONES DE LA TEORÍA DE TRÍAS CON OTRAS FILOSOFÍAS DE TRADICIÓN ORIENTAL

Encontramos lazos de unión entre esta propuesta ontológica triasiana y la filosofía de tradición oriental –en particular, la de tradición hindú– la cual ha centrado su reflexión desde antiguo en la vía cognoscitiva de la *no-dualidad*. Parece un hecho altamente aceptado en la sociedad que cuando en el siglo XI d. C. se culmina el proceso que venía fraguándose del gran cisma entre Oriente y Occidente, la cultura y la civilización se separan en dos grandes bloques. Hemos de señalar, no obstante, que existe cierta controversia en cuanto a esta extendida oposición conceptual entre Oriente y Occidente. Algunos investigadores afirman, en efecto, que la distinción e incluso la oposición entre Oriente y Occidente está plenamente justificada. Como afirma la filósofa orientalista M^a Teresa Román, «no es difícil hallar en el seno de la comunidad de estudiosos, académicos, investigadores, especialistas e incluso en el ámbito popular voces que proclaman la existencia de Oriente y Occidente como dos bloques cerrados y antagónicos»⁴⁶⁰. Sin embargo, otros tantos autores e investigadores en este campo defienden que dicha oposición constituye una mera invención generada por Occidente –incluso hay quien afirma que se trata de un «sofisma político»⁴⁶¹. Estos últimos hablan de estas dos grandes culturas como dos caminos paralelos que con frecuencia se encuentran, puesto que son los mismos problemas los que hallan las mentes de una y otra cultura, y estas disponen de los mismos recursos para resolverlos. Para ellos el espíritu humano opera del mismo modo en todas las partes y la mente humana produce ideas similares en todas las latitudes⁴⁶². Por tanto, defienden evitar las «distinciones exageradas» en este campo:

Los significativos cambios que se vienen produciendo, desde el siglo XX, sobre todo, en la política, la economía, la ciencia, las humanidades, etcétera, a favor de procesos, estructuras y modelos más holísticos, están modificando el

460 ROMÁN, M. T., «Más allá de Oriente y Occidente», p. 304, en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XLI, 2005, p. 303-311.

461 Es el caso de Rodolfo Gil Benumeya. Véase *ibíd.* p. 305.

462 Así lo creen, por ejemplo, Giuseppe Tucci, E. W. Frederick Tomlin y Helmuth von Glasenapp. Véase *ídem*.

modelo cognitivo-emocional-operativo de la humanidad actual. Hablar pues de Oriente y Occidente como si se tratara de dos mundos enfrentados, opuestos o como los máximos exponentes de diferencias insuperables es, visto desde cualquier ángulo, inapropiado, perjudicial y políticamente incorrecto⁴⁶³.

Sin dejar de lado esta última perspectiva y evitando caer en el error de imponer un límite infranqueable entre ambas civilizaciones, no podemos negar la evidencia de que a partir del gran cisma mencionado, las filosofías de ambas áreas (Oriente-Occidente) discurren por derroteros bien distintos. Sin embargo, también reconocemos aquí que desde el inicio han existido imbricaciones entre ellas, incursiones de una en la otra, las cuales se acentúan a partir del final de la Edad Media. De hecho, es probable que existan conexiones más profundas y arraigadas de lo que comunmente creemos entre las actuales filosofías de ambas áreas geográficas. Trías defiende explícitamente a lo largo de su obra que la *filosofía* nace a la vez en Grecia y en la India –si bien, con un carácter marcadamente distinto en cada caso– desmarcándose en este punto del pensamiento generalizado durante siglos en Occidente de que la filosofía occidental es hija exclusivamente de la cultura griega. Ambas zonas conforman para Trías la antigua área cultural a la que denomina *área poético-filosófica*. Su criterio de división de las distintas áreas geográfico-culturales de la antigüedad tiene que ver, por un lado, con el momento en que lo *sagrado* se muestra en *presencia*, se *revela* a una comunidad o a un ser humano perteneciente a la misma, y por otro, con la reflexión que posteriormente esa comunidad realiza sobre este acontecimiento que –por lo general– es documentado mediante la palabra escrita. Queremos aclarar, antes de continuar, que respecto a la noción de lo *sagrado* nos ha parecido acertado adoptar la siguiente definición que ha hecho recientemente el filósofo Vicente Merlo, por considerar que recoge la universalidad que se presupone a todo concepto, pero acoge a la vez en su seno la potencial idiosincrasia de cada cultura, la potencial individualidad de cada caso, cada manifestación o interpretación concreta de la realidad a la que se refiere dicho concepto:

La noción de lo *sagrado* es justamente una noción central en la *filosofía de la religión*, e intenta indicar o simbolizar Aquello que es vivido o pensado, experimentado o concebido como sumamente valioso, el valor supremo y generalmente también la Realidad suprema (o algunas de sus manifestaciones,

463 *Ibíd.*, p. 308.

concebidas como teofanías), independientemente del nombre que reciba en una tradición particular y de la actitud que se adopte ante ello⁴⁶⁴.

Consideramos que puede ser interesante bucear brevemente en la historia para analizar las claves de esa *base común* que subyace a las dos grandes ramas de la filosofía en la actualidad, ese *río subterráneo* que, al parecer, recorre el subsuelo de lo que en la superficie aparecen como dos ramas bien diferenciadas, la filosofía de tradición oriental y la que se ha venido fraguando desde hace siglos en Occidente. El objetivo es, de esta manera, poder establecer con mayor criterio las semejanzas y diferencias, los puntos de unión y las discordancias que realmente pueden existir entre la propuesta ontológica triasiana y las filosofías que actualmente se basan en la cognición *no-dual*. Y esa base común que se retrotrae a la antigüedad, tiene que ver –como no podía ser de otra manera en la época de la que hablamos– con lo *sagrado* y su manifestación. Trías nos ofrece un análisis de la historia de la humanidad (en clave simbólica) en su colosal obra *La edad del espíritu*, tomando como referencia los acontecimientos y los hechos que suceden a lo largo de la línea temporal que discurre desde lo que conocemos como protohistoria y las primeras civilizaciones prehistóricas, hasta nuestros días. Hemos realizado una interpretación de este recorrido histórico triasiano, en concreto, de una de las principales tesis que se nos ofrece en él y que versa sobre el proceso histórico de *experimentación e interpretación creativa* del encuentro y desencuentro, de la unión y desunión, del ser humano con la *presencia sagrada*. Nuestra interpretación de dicha tesis, de manera sintética, es la que exponemos a continuación.

A. En la antigüedad, en la época del mundo que en esta obra se denomina «tercer eón»⁴⁶⁵ (la cual transcurriría con posterioridad a las primeras civilizaciones mesopotámicas y egipcias y correspondería en términos bíblicos, por ejemplo, al marco temporal del tránsito del *Génesis* al *Éxodo*) lo *sagrado* se hace presente, se manifiesta, se *revela*, a través de un encuentro *presencial* a un *testigo*. Éste, el *testigo*, es aquel que puede dar cuenta y testimonio de la experiencia privilegiada de dicha

464 MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso? Saber y ser en Occidente y Oriente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 132. Vicente Merlo es filósofo y socio-fundador de la Sociedad de Estudios Índicos y Orientales y de la Asociación Transpersonal Española.

465 Trías utiliza en esta obra el término *eón* o *avatar* diferenciándolo explícitamente de otros términos en los que prima el sentido exclusivo de temporalidad como *edad*, *época*, etcétera. Los primeros hacen referencia a «edades simbólicas», lo que significa que dichas eras o épocas «sólo pueden establecerse en referencia al acontecimiento simbólico». Ahora bien, esta *división simbólica* de la línea temporal mantiene obvias relaciones con la *división histórico-material* (división temporal de los hechos histórico-materiales). Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 42, nota al pie nº 14.

presencia sagrada. Este testimonio de la revelación *presencial* tiene, en esta época, un marcado carácter politeísta: «Lo sagrado estalla en una multitud de perfiles, o de facetas, a través de las cuales se va dando forma significativa a la *presencia* de lo sagrado»⁴⁶⁶, señala Trías. En el *área* que denomina *poético-filosófica* (India y Grecia) y en el *eón* mencionado, este testigo de la presencia sagrada es el *rsi* (India) quien invoca a las distintas teofanías a través de *himnos (vedas)*, o bien, el *poeta o aeda* inspirado (Grecia) quien despliega su revelación a través del mito en las *epopeyas*. Tanto el *rsi* como el *aeda* son considerados, en realidad, como *poetas videntes*, sujetos privilegiados de la primera revelación, receptores visionarios de las diversas teofanías a través de una especie de *intuición intelectual*⁴⁶⁷. Estos son capaces de dar forma material en el *himno* o en la *epopeya* a lo divino, textos en los que se mantiene aquella polifonía teofánica. De esta manera, la comunicación entre la presencia sagrada y el testigo se materializa, halla un lugar en el mundo a través de los *textos canónicos* o *escrituras santas*, en los que se recoge la *palabra divina* revelada (*lógos*, en griego; *Wāch* o *Brahma* en sánscrito). Ejemplos de estos *textos canónicos* son, como hemos señalado, los *Vedas* (India) o las *epopeyas homéricas* (Grecia) dentro de esta *área poético-filosófica*; pero también tenemos ejemplos de *textos sagrados* en otras áreas como son el *Génesis* y el *Éxodo* de la Biblia judía y los antiguos *Gāthās* de la religión mazdea (Irán)⁴⁶⁸ dentro del *área* denominada por Trías *profético-sofiológica*. Todos estos *textos sagrados* recogen y exaltan –a decir de Trías– ese *instante-eternidad*, ese acto principalísimo, del encuentro entre la teofanía y el testigo presencial, bien sea Homero, el *rsi* indio, Moisés o Zarathustra.

B. Es con posterioridad cuando dichos *textos sagrados* se prolongan y completan a través de diversas *reflexiones trascendentales*, las cuales analizan y establecen las condiciones mismas de la producción de dichos textos, con la intención de que de ellas se deriven, por tanto, las condiciones de posibilidad de la emergencia y eficacia –en todo momento y en cualquier persona– de la palabra revelada. De esta manera, el texto canónico de los *Vedas* en la India desencadenará los *Upanishads* o

466 *Ibíd.*, p. 150.

467 Desde la perspectiva triasiana y el sistema filosófico que va confeccionando a partir de la década de los setenta –su *filosofía del límite*– y que en el momento en el que escribe *La edad del espíritu* ya se encuentra bastante avanzado, lo que le ocurre al *testigo* de la presencia es que «asciende hasta el límite del mundo y es arrebatado hacia más allá de cuanto aquí comparece». O lo que es lo mismo, según Trías, «El sujeto poseído es “inspirado” por el núcleo de aliento o *atma* de la palabra divina, o por la fuerza huracanada y tormentosa del espíritu (*ruah*, en hebreo) de Dios. O es “entusiasmado” por la Musa, poseído por esa hija de Mnemosyne», en *ibíd.*, p. 174.

468 Véase *ibíd.*, p. 153.

comentarios brahmánicos, al igual que las *epopeyas* y las *teogonías* en Grecia desencadenarán la reflexión trascendental relativa al trasfondo de toda la mitología griega⁴⁶⁹. Todos estos textos posteriores (*filosóficos, sapienciales o proféticos*, según la zona) revelan las *claves del sentido* hermenéutico con las que adentrarse en la *verdad* de la palabra revelada. Pero el curso de esta reflexión trascendental –reflexión sobre la revelación del *lógos*– se topa en todos los casos con un *Límite* superior no traspasable (*límite* en el sentido restrictivo de tope, de barrera), culmina en el concepto de una *unidad trascendental* que, según el área analizada, cobra forma impersonal o personal.

Uno de los puntos importantes en el que coinciden las dos zonas de la antigua área *poético-filosófica* (la griega y la hindú) es que en ambas culturas, después de experimentar el momento de la revelación de la presencia sagrada y tras los primeros textos sagrados, se reflexiona sobre la *unidad trascendental* de manera impersonal o neutra. Este hecho fundamental dará lugar a que en esta área la reflexión sobre esa *unidad* desencadene lo que conocemos por *filosofía*⁴⁷⁰. A diferencia de aquellas otras antiguas culturas que –tras la revelación y los primeros textos sagrados– reflexionan sobre esa *unidad* bajo la forma personal de un *Dominus* o *Señor del universo*, como es el caso de la antigua área cultural *profético-sofiológica*: el Irán mazdeo (tras la reforma de Zarathustra) y el mundo hebreo o judío. En estas otras zonas surge y se desarrolla, por tanto, la *sofiología*⁴⁷¹. Es ahora, en el momento de la reflexión posterior del *lógos* revelado, cuando el *sabio* o el *filósofo* aparecen –en el área *poético-filosófica*– como sujetos activos de la misma, testigos capaces de mostrar el camino de acceso al núcleo unitario, a la *unidad trascendental*, en la que se repliega la presencia polimorfa desplegada previamente por el *poeta* en los relatos míticos⁴⁷². En definitiva, la tarea del *filósofo* o del *sabio* en esta área, en cierto modo, es doble: por un lado, reflexionar sobre la revelación del *lógos* indicando las pautas o claves exegéticas del sentido de esa palabra sagrada que ha sido previamente revelada, y por otro, mostrar el camino de repliegue de la multiplicidad de teofanías a la *unidad trascendental*. Son, por

469 Véase *Ibíd.*, p. 163.

470 *Filosofía* como conocimiento de la palabra o «*lógos* de una *unidad trascendental* que suele llamarse *ser* (*sat* en sánscrito; *éi nai* en griego) que posee carácter *impersonal*», en *ibíd.*, p. 142, nota al pie nº 75.

471 *Sofiología*, es decir, el «conocimiento relativo a la *sabiduría* de Dios, del Dios Uno y Único, de carácter personal; conocimiento que trata de escrutar y descubrir los designios y propósitos que encierra la palabra revelada de ese Dios», en *ibíd.*, p. 142, nota al pie nº 75.

472 Véase, por ejemplo, *ibíd.*, p. 145-146 y ss.

tanto, la figura a quien incumbe descubrir, determinar y mostrar la vía de acceso, el *método*, que conduce a la *verdad* de la palabra revelada y, por ende, a la «liberación que salva o da salud»⁴⁷³, a la *sabiduría*.

C. Uno de los aspectos más relevantes que subyacen a esta división de las antiguas áreas geográfico-culturales –por las consecuencias que traerán desarrollos posteriores en ambas culturas– es que en el área *filosófica* (Grecia, India) el «camino recto que proporciona liberación y salud» es un camino gnóstico de disipación de la ignorancia y de apertura de los sentidos al conocimiento del *lógos* inherente al *núcleo impersonal* del que emana todo⁴⁷⁴. Al mismo tiempo en el área *sofiológica* (Irán, mundo judío) dicho camino, el camino recto de liberación, discurre a través de un conocimiento que es fruto de una *recta elección* tomada mediante un *acto de la voluntad*, a semejanza de las elecciones que en forma de *alianzas* propone el Dios Único, procedentes del núcleo de su *voluntad* y que se manifiestan como *decretos* de la misma. En esta última área es el *profeta* el receptor privilegiado de esos *decretos* divinos, aquel que oye la palabra divina y recibe las previsiones de ese Dios Único respecto a los pactos o alianzas (pasadas, presentes o futuras) con su comunidad de elección⁴⁷⁵. Como apreciamos, el concepto de *voluntad* –voluntad *personal*, individual– cobrará relevancia desde el inicio en el área *profético-sofiológica* (Irán, Israel) pero apenas la tendrá en el área *poético-filosófica* (Grecia, India)⁴⁷⁶. Otra diferencia reseñable es que el camino o vía de acceso que nos acerca al conocimiento del *núcleo trascendental* es, en el caso del área *poético-filosófica*, un camino mucho más experiencial, más vivencial, más intuitivo, que en el área *profético-sofiológica*. Este hecho diferencial se mantendrá hasta la actualidad, en las corrientes filosóficas y religiosas, en definitiva, en la espiritualidad que es heredera de una y otra área geográfico-cultural. Es el mismo

473 *Ibíd.*, p. 178.

474 Dicho *núcleo* o *unidad trascendental* es la «identidad *brahma-uman* en los *Upanishads* indios; identidad de inteligencia, *nous*, y *ser* en Grecia, en Parménides», en *ibíd.*, p. 143-144, nota al pie n° 77.

475 Véase *ibíd.*, p. 176-177.

476 Carl G. Jung en su análisis y comentario de *El secreto de la flor de oro* (de Richard Wilhelm) habla de las consecuencias actuales de esta gran división que arraiga en la antigüedad y que se basa, como hemos dicho, en la reflexión de la *unidad trascendental* de una manera u otra (impersonal o personal): «El Occidente acentúa la encarnación, y hasta la persona y la historicidad del Cristo (...) Correspondiendo a su concepción, se subordina el cristiano a la superior persona divina, en expectativa de su gracia; el hombre oriental sabe en cambio que la redención reposa sobre la obra que uno hace sobre sí mismo. Del individuo crece *Tao* íntegro. La *imitatio Christi* a la larga tendrá la desventaja de que veneremos a un hombre como modelo divino que encarna el más alto sentido y, por pura imitación, olvidemos realizar el propio más alto sentido». En JUNG, C. G. y WILHELM, R., *El secreto de la flor de oro*, Barcelona, Paidós, 1955, p. 69-70.

hecho, por ejemplo, que lleva a Merlo hoy en día a denominar «maestros del ser» a los filósofos orientales frente al calificativo de «maestros del pensar» otorgado a los filósofos occidentales⁴⁷⁷.

D. Existe, al decir de Trías, un segundo momento reflexivo de la razón una vez ésta –a través del *filósofo* o del *profeta*– ha mostrado las vías de acceso a la *unidad trascendental*. En este segundo momento, la razón «se ve en la exigencia de confrontar, *críticamente*, esa unidad trascendental con la multiplicidad hierofánica y entitativa en la que se halla situado el testigo»⁴⁷⁸. Y esta confrontación crítica pone de manifiesto el *mal* del mundo, el cual se hace presente y patente toda vez que el camino o la vía de acceso a la *unidad trascendental* –recordemos, ese camino recto que proporciona liberación, salvación y salud– no es transitado o no se transita adecuadamente y queda cortada la comunicación con la meta o el final perseguido. Se produce entonces el extravío y/o la no culminación de ese encuentro con la *unidad* (en realidad, un encuentro que constituye una metáfora, correlato, re-presentación, del encuentro original –documentado en el correspondiente *texto sagrado*– entre la presencia sagrada y el testigo). Tal es la dimensión de este *mal*, de esta *cesura*, evidenciada de forma general en este «cuarto *eón*»⁴⁷⁹, que esta segunda reflexión crítica se muestra incapaz de conjugar estas dos realidades –la unidad trascendental y la multiplicidad entitativa–. Se pone de manifiesto un *hiato* que afecta también al propio *lógos*, evidenciándose una distancia insalvable entre la presencia y el testigo, cuya comunicación parece quedar interrumpida. Pasa a primer plano de la reflexión, por tanto, la *crisis* –a la que Trías denomina *crisis dia-bálica*– en la que el universo queda irremediabilmente roto, dividido. De la misma manera que la *unidad trascendental* sobre la que se ha reflexionado en un primer momento, ahora, el *mal* que parece extenderse por el mundo es concebido de distintos modos por las distintas áreas geográfico-culturales. Dentro del área *poético-filosófica*, en la India, aparecen las escuelas y doctrinas *heterodoxas*, aquellas que no reconocen el carácter sagrado de la revelación védica, así el *budismo* o el *jainismo*; y en Grecia esta crisis da lugar a la *tragedia ática*, como forma de rito y sacrificio, de alguna manera, como forma de

477 Véase MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso?*, op. cit., 2014, p. 156. Hemos de tener en cuenta, no obstante, la simplificación realizada en este punto en nuestro texto, ya que el *cristianismo*, por ejemplo, como religión arraigada en Occidente se nutre en sus orígenes del sincretismo entre el *helenismo* del mundo griego (área *poético-filosófica*) y del *judatísmo* que despliega el movimiento profético del mundo hebreo (Israel) en el área *profético-sofiológica*.

478 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 186.

479 Véase *supra*, p. 173, nota al pie nº 465.

aplacar la ira y de pedir favores a los dioses. En esta área, se tiende a reconocer en la ignorancia, ceguera u obcecación el motivo del mal (así en Grecia, por ejemplo, en el contexto de la *hybris* trágica). Por lo que respecta al área *profético-sofiológica*, en Irán esta crisis acentúa el incipiente *dualismo* que ayuda a poner de manifiesto el mal subyacente a la mezcla y confusión entre Luz y Tiniebla; y en Israel, en el mundo hebreo, se desarrolla todo un movimiento profético durante varios siglos, que investiga las causas de la revocación de la alianza simbólica, del abandono de Dios respecto a su *comunidad de elección* (la casa de Israel) y que denuncia los *pecados* de esta comunidad⁴⁸⁰. La causa del mal, en esta área, tiende a contemplarse como una elección desviada.

E. Trías defiende, respaldado por la investigación que lleva a cabo en esta gran obra, que el *dualismo*, históricamente, suele ser la consecuencia inevitable de esta *crisis*: nace de la confrontación de la *unidad trascendental* (*Ser o Dios*) con el mundo del devenir, el mundo múltiple, diverso y cambiante del testigo. Sostiene que el surgimiento de formaciones filosóficas dualistas, en este *eón*, es el hecho que evidencia esta *crisis*, cesura o hiato *dia-bálico* en todas las áreas. Así, por ejemplo, en el área cultural de la India surge la escuela *samkhya*, la religión y filosofía *jaína* y, sobre todo, el *budismo*⁴⁸¹. Y en Grecia surgen sistemas filosóficos dualistas tales como los de Empédocles y Anaxágoras, que culminan en concepciones pluralistas y atomistas, así en Demócrito y Platón⁴⁸². También dentro del área profética, en el Irán mazdeo, la cesura instituye un estricto dualismo que lo invade todo, afecta a todos los órdenes de la existencia, tratándose de un dualismo relativo a la recta o errada elección de la voluntad del sujeto⁴⁸³. Y el movimiento profético del *judaísmo* relata la experiencia *trágica* de la deportación y el exilio del pueblo elegido por Dios (casa de Israel) que es condenado a vagar errante por el desierto, como castigo a los extravíos o faltas cometidas (faltas que se resumen en un olvido de Dios).

F. No obstante, esta cesura o hiato puesto de manifiesto será superado al finalizar el correspondiente «cuarto *eón*», a través de distintas propuestas según la zona y el área analizada. Digamos que la crisis supone en todos los casos un

480 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 186-187.

481 Para Trías, el budismo es «la doctrina que, con el máximo rigor, o con la más sorprendente lucidez, alcanza a desvelar todos los entresijos de una *cesura dia-bálica* que afecta y contamina a presencia y testigo», en *ibíd.*, p. 188.

482 Véase *ibíd.*, p. 202 y ss., espec. nota al pie n° 116.

483 Véase *ibíd.*, p. 209, nota al pie n° 121.

acicate que propicia una reflexión acerca del *lógos* que es capaz de salvar esa situación, de mediar en la lucha entre los términos que separa el hiato, de propiciar una salida salvadora, liberadora, al testigo que persevera en el intento. Es entonces –afirma Trías– cuando la palabra sagrada alcanza su plena manifestación: se restaura la comunicación entre lo sagrado y el testigo. Según las distintas zonas, la manera de llevar a cabo esta tarea de superación del obstáculo que evidencia la crisis, tal y como explica Trías, será:

A través del “óctuple sendero” (en el budismo), o del doble yoga de la acción y de la contemplación (en el *Bagavad Gita*), o de la “recta elección” orientada hacia el horizonte escatológico, anticipación del salvador de los últimos tiempos, o *Saosyant* (en el mazdeísmo), o del testimonio fidedigno del *lógos* que ha aparecido entre nosotros, o que ha sido muerto pero ha resucitado, y que constituye el verdadero ungido, hijo de Dios, verdadero Mesías esperado (...); o a través de la palabra socrática, preservada y mantenida en su pureza a través de la potente construcción y elaboración platónica⁴⁸⁴.

Esta conjunción lograda a través de todas estas diversas formas entre el orden de lo sagrado y el orden experiencial del testigo adquiere de nuevo la forma de un *lógos* cuya doctrina queda guardada en una nueva *escritura* o *libro revelado*. Son textos que fundarán las distintas «formas de religión simbólica de carácter universal». En este contexto consideramos que cobra pleno sentido la interpretación zubiriana del término re-religión como plasmación de la *re-religación* constitutiva del ser humano⁴⁸⁵, entendiendo ahora este último término como el método, camino o vía⁴⁸⁶ mediante el que se consigue de nuevo –tras el extravío– la

484 *Ibíd.*, p. 216.

485 Xavier Zubiri (1898-1983), notable filósofo español, considera el ser humano como *animal personal y religado*. Para Zubiri: «la religación no es algo que el hombre tiene, sino algo que el hombre es. La religación no es algo consecutivo al hombre sino algo *constitutivo del hombre*. Porque el hombre es religación, puede tener una *religión* positiva. Sólo porque el hombre consiste en ser religación puede estar abierto a Dios y ser capaz de una revelación». Por otra parte, para este filósofo la *religación* conlleva el «apoderamiento del poder de lo real», es decir, en la *religación* experimento la plenitud del poder de lo real. Véase SÁEZ, J., «Zubiri: el ser humano como ser personal y religado», p. 163 en BERMEJO, D. (coord.), *Homo Sum. El ser humano en la filosofía española contemporánea*, Logroño, PERLA, 2010, p. 127-182.

486 Gavin Flood, notable indólogo y estudioso de las religiones comparadas afirma que todas las religiones, en cierta medida, construyen un relato para aprehender el mundo. Las distintas *vías* o *caminos* que mencionamos en nuestro texto se refieren, de algún modo, al *proceso* que muestran esos *relatos*. Véase FLOOD, G., «Reflections on Tradition and Inquiry in the Study of Religions», p. 51, en *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 74, nº 1, marzo, 2006, Oxford, Oxford University Press, p. 47-58. Disponible on-line.

ligación, la unión por segunda vez a la *unidad trascendental*⁴⁸⁷. Ejemplos de dichos textos fundantes son el *Bhagavad-Gita* en la religión hindú, las formas canónicas del evangelio budista, el texto canónico del *Zend Avesta* (Irán), la *Biblia* prolongada por los *evangelios judeocristianos* y, también, el *corpus platónico*, sobre todo a partir del helenismo y en el incipiente imperio romano⁴⁸⁸. La autora Jimena Esperón hace un estudio comparativo de dos de estos textos definiéndolos como relatos que el ser humano crea para construir su propia identidad: el *Bhagavad-Gita* por un lado y las *Enéadas* de Plotino, por otro. Afirma que todas las religiones comparten los conceptos de «otra vida» o existencia después de la muerte y de «alma»; lo único que cambia –dirá– es la experiencia de esa «otra vida» y, «a partir de esta experiencia, la explicación cognitiva que le damos al mundo y al sí-mismo arrojado en él»⁴⁸⁹. Las distintas explicaciones se corresponderían con los distintos métodos, caminos o vías, señalados para lograr la unión con la *unidad trascendental*. En su artículo defiende esta autora –en línea con el pensamiento de Zubiri sobre la *religación*– que «la religión, entendida de este modo, sería algo así como el círculo hermenéutico entre la interpelación de lo totalmente otro [en Zubiri, interpelación de «lo real»] y la fe que trata de interpretar y articular discursivamente esa interpelación»⁴⁹⁰. Además –a decir de Trías– la palabra plenamente revelada de los mencionados textos se sustenta en estos casos por un sujeto mediador que constituye una verdadera conjugación entre la personificación de la presencia sagrada y el testigo: *Krishna* (religión hindú), *Buddha* (budismo), *Jesús de Nazaret* (religión cristiana), el *Sócrates* platónico, *Pitágoras*, *Orfeo*, *Hermes* (en Grecia).

Damos por concluida aquí nuestra interpretación sintética de esta parte del pensamiento triasiano: de la envergadura del proceso de encuentros y desencuentros históricos –en los periodos o *eones* referidos– entre el ser humano y lo *sagrado* o *unidad trascendental*. Tal y como hemos referido en ella, para Trías el *dualismo*, históricamente, aparece como consecuencia de la *crisis dia-bálica*, crisis que pone de manifiesto la incapacidad del ser humano para conjugar con éxito la multiplicidad entitativa cambiante de su mundo y la *unidad trascendental*. La

487 Cfr. la perspectiva de Plotino (205-270 d. C.) sobre la *felicidad* del ser humano como «camino de retorno hacia la unicidad que se multiplicó. La felicidad está en la reintegración, que conlleva el término *re-ligión*». En, ESPERÓN, J., «Un camino hacia la integración mística. Aproximación entre Occidente y Oriente a través de las *Enéadas*, de Plotino, y la *Bhagavadgita*», p. 31, en *Nuevo Pensamiento*, Vol. VIII, N° 11, Año 8, 2018, p. 17-45.

488 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 215.

489 ESPERÓN, J., «Un camino hacia la integración mística...», p. 21, en *Nuevo Pensamiento*, op. cit., 2018.

490 *Ibíd.*, p. 43.

comunicación del testigo con la *presencia sagrada* queda así interrumpida y como consecuencia, aparecen distintas propuestas que defienden diversas vías para salvar esta situación, para suturar este hiato, esta ruptura. Una de esas vías, en la que consideramos que –de una u otra manera, explícita o implícitamente– inciden la mayoría de las propuestas que se han mencionado, es la vía de la *no-dualidad*. En la actualidad, el enfoque epistemológico de la *no-dualidad* es heredero principalmente de la tradición hindú, tradición que, junto con el *budismo*, más lo tematizó desde el principio –a través fundamentalmente de los textos del *Baghavod-Gita*– y la que más se ha ocupado explícitamente en desarrollarlo. Este enfoque supone una forma muy específica de cognición del mundo. Se trata del *saber* que se origina en unos *estados de conciencia* concretos que implican una forma especial de relación entre el conocedor y lo conocido –entre los diversos *sucesos físicos interactuantes* como los llamaba Trías. En este *saber*, el *yo* que conoce se encuentra diluido en todo el campo de percepción y el perceptor no se diferencia de lo percibido. En concreto, según defiende la filosofía oriental, el *saber no-dual* se origina en dos estados de conciencia específicos denominados *Concentración* y *Meditación*, que corresponden respectivamente al cuarto y quinto estado de los cinco que un ser humano puede experimentar al relacionarse con los objetos que conoce⁴⁹¹.

Dentro de las múltiples formas de acceso y de experimentación de esta vía cognoscitiva que nos ofrece la *tradición oriental* (y, como tratamos de analizar, también la *tradición occidental* aunque de distinta manera: de una manera menos intuitiva, creemos, pero –para bien y para mal– muy razonada) hemos prestado atención a una de ellas con el ánimo de explorar mínimamente los parajes por los que discurre dicha cognición *no-dual*. Recordemos que encontrábamos puntos de unión, convergencias, entre la ontología triasiana y la filosofía que se esconde detrás de este tipo de cognición. La primera, la triasiana, intenta enunciar y explicar *eso que es* al final de su recorrido metódico. Un recorrido guiado por el ímpetu de articulación de los ámbitos que, a la vez, une y separa su noción de

491 Véase, por ejemplo, SESHIA, *Cuántica & Meditación*, *op. cit.*, 2012, p. 47 y ss. Junto a estos dos estados de conciencia existen además otros tres, en función de la aparición o no –o del grado en el que lo hace– del agente activo de la cognición, es decir, de un *yo* o un *ego*. Este hecho, a su vez, nos marca el tipo de relación que se establece entre el *sujeto* y el *objeto* en el momento cognitivo. Así, mencionados de mayor a menor intervención de ese agente cognitivo (*ego*) en el proceso, distinguiríamos los cinco estados de conciencia siguientes: *Pensamiento* vigílico, *Sueño*, *Observación*, *Concentración* y por último, *Meditación*. Los tres primeros estados participan en una cognición *dual* mientras que los dos últimos lo hacen en el tipo de cognición denominado *no-dual*.

límite y que, en base a ello, dialectiza y articula las dos ficciones epistemológicas tradicionales en Occidente (sujeto-objeto). La segunda, se trata de una corriente de pensamiento, un sistema filosófico de tradición hindú, que nos parece representativo de la tradición *no dual*: el *Vedanta Advaita*. Constituye una de las tres vertientes de la escuela *Uttara Mimansa*, también denominada *Vedanta*, que significa precisamente «el fin de los Vedas»⁴⁹². El *Vedanta*, junto con las otras cinco escuelas o *darshanas* que prevalecen en la actualidad, intentan resumir y dar una explicación detallada de los temas que han estado desde siempre en primera línea de la reflexión filosófica en Oriente. En concreto, a decir de Trías, los temas o cuestiones filosóficas que desde la antigüedad han surgido espontáneamente tanto en Grecia como en la India son aquellas relativas a la *conjugación de lo Uno y lo Múltiple*, la *conjugación del Ser y los entes*, las formas de conocimiento de la *unidad trascendental* a la que nos hemos referido o bien, la liberación de la *apariencia* o *maia* (magia)⁴⁹³ que impregna el mundo del devenir cotidiano (el *samsāra*)⁴⁹⁴. Quizá, de entre las seis escuelas, la más conocida y la que más repercusión ha tenido en Occidente haya sido la escuela *Yoga*, fundada por *Patanjali*, a quien se le considera el primer gran sistematizador de los diferentes estados de conciencia. A pesar de que varias fuentes localizan a Patanjali alrededor del siglo III a. C. no se tiene certeza sobre este dato e incluso se han atribuido a este autor obras fechadas en siglos distintos.

La corriente del *Vedanta Advaita* (*a-dvaita* se traduce generalmente como *no-dualidad*) dentro de la escuela *Vedanta* así como el resto de las corrientes y escuelas mencionadas –incluida la escuela *Yoga*– hunden sus raíces alrededor del 2.500 a. C. Sesa, uno de los exponentes del *vedanta* en la actualidad, nos habla de que se distinguen tres épocas en la evolución de la filosofía que subyace a la tradición hindú desde sus orígenes⁴⁹⁵. La primera es la *Época Védica* (2.500 a. C.-800 a. C.)⁴⁹⁶ en la que nacen los cuatro *vedas*: *Rig*, *Yagur*, *Sama* y *Atharva*, que dan lugar a

492 En un doble sentido: por un lado constituye la parte final de cada uno de los cuatro *Vedas* existentes y por otro, constituye la esencia, el corazón, el objetivo último del *Veda* o mensaje que se da en ellos. Véase MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso?*, op. cit., 2014, p. 132.

493 El término *maia* (magia) hace referencia a lo que se da en el mundo cotidiano cuando los *entes* no están conectados con la *unidad trascendental*, el Uno, lo Absoluto, etcétera. Hace referencia a un *velo*, o una *ilusión* (magia), que oculta la verdadera Realidad.

494 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 174.

495 Véase SESA, op. cit., 2012, p. 76-79. Nos aclara este autor que realmente no existe un acuerdo entre los historiadores acerca del fraccionamiento temporal de las diferentes épocas que menciona, siendo su propuesta, en realidad, una aproximación.

496 Que estaría incluida en el «tercer eón» de la división simbólica triasiana del tiempo en *La edad del espíritu*, mencionado anteriormente. Véase *supra*, p. 173.

multitud de *himnos* compuestos en honor a las diversas fuerzas primarias de la naturaleza (viento, fuego, etcétera). La segunda es la *Época Brahmánica* (800 a. C.-300 a. C.)⁴⁹⁷ en la que aparecen grandes poemas épicos como el *Mahabharata*, al cual pertenece uno de los textos más importantes de la tradición hindú, el *Bhagavad Gita*⁴⁹⁸. Y por último, la *Época Escolástica* (circa 300 a. C.-800 d. C.)⁴⁹⁹, caracterizada por el nacimiento de los *Upanishads*. Definidos como textos anónimos que han ido surgiendo a lo largo de los siglos (se plantea el surgimiento de algún texto también en época moderna) y que resumen, intentando darles una explicación *correcta*, la filosofía que se esconde detrás de los *Vedas*⁵⁰⁰.

En suma, tanto los primeros *Upanishads* en la India como los textos que –en el tercer y cuarto *eón*– reflexionaban sobre las *epopeyas* y *teogonías* creadas en Grecia, fueron revelando poco a poco –a lo largo de siglos– esa «ley clara» que subyacía a la palabra sagrada revelada. «La gran tarea de la filosofía, india o griega, consistió en alumbrar ese *lógos* que proporciona “ley” y “justicia” inmanente al núcleo último y primero de la *unidad trascendental*»⁵⁰¹, comenta Trías. Ese núcleo de la *unidad trascendental* lo constituye la «identidad sintética de *brahma-ātman-purusa*» en la India; y en Grecia, se denomina *arjē prota* –o primer principio– de la *fýsis*⁵⁰². Ciñéndonos a la filosofía hindú, es precisamente esa *ley* interna y secreta que subyace a los *himnos* védicos la que los *Upanishads* tratan de aclarar y desarrollar. Y en concreto, según afirma Trías, en estos últimos se pone de manifiesto que esta *ley* se desencadena –ni más ni menos que– a través de la adecuación de cada ente a su *pauta inmanente* de comportamiento o acción. Esta *pauta inmanente de comportamiento* es personificada a veces en estos textos con la figura del dios

497 Período que todavía pertenecería al «tercer *eón*» de la división simbólica triasiana.

498 Esta epopeya junto a otras como el *Ramayana* y las *Puranas*, pertenecen a la *Smriti* («lo recordado») a diferencia de la literatura védica que pertenece a la *Sruti* («lo oído» o revelado). Véase ESPERÓN, J., «Un camino hacia la integración mística...», p. 31, en *Nuevo Pensamiento*, *op. cit.*, 2018.

499 Período que incluiría –entre otros– el «cuarto *eón*» de la división simbólica triasiana, al que nos hemos referido al hablar de la *cesura trágica* que acechaba al mundo y de las distintas vías propuestas por las diversas áreas para suturarla.

500 Según nos dice Sessa, «los *Upanishads* son interpretaciones espirituales de los oscuros himnos originarios védicos, realizados por autores anónimos, en los que se imprime un sesgo filosófico completamente ordenado mediante un sistema de pensamiento organizado». Véase SETHA, *Cuántica & Meditación*, *op. cit.*, 2012, p. 78.

501 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 165.

502 Este es localizado a través de diferentes propuestas: es *āpeiron* o lo ilimitado e indeterminado (Anaximandro), es *pneūma* aéreo o espíritu, que asume también el carácter de *āpeiron* (Anaxímenes), es *agua* (Tales de Mileto), es *fuego* (Heráclito), es *número*, que introduce medida y proporción entre los anteriores elementos (Pitágoras), etcétera.

Dharma dando lugar al concepto de *dharma*. Los efectos y las consecuencias que se derivan de los diversos comportamientos y acciones de los entes –en función de su grado de adecuación al *dharma*, es decir, a su pauta inmanente de acción– constituyen el *karma*. Este trasciende al propio ente y puede seguir produciendo efectos una vez que el ente en cuestión desaparece del plano de la existencia⁵⁰³.

En la última época del hinduismo (*Época Escolástica*) nacen a su vez las escuelas o *darshanas* que intentan recoger las profundas interpretaciones de la tradición en una filosofía madura, de la mano de grandes filósofos y pensadores como, por ejemplo, Sankara, Ramanuja y Madhva⁵⁰⁴. De los tres mencionados, es Sankaracharya (788-820 d. C.) –lo encontramos también abreviado como Sankara⁵⁰⁵– quien propone el modelo metafísico característico del *vedanta advaita* basado en la idea de que la realidad o *unidad trascendental* denominada *Brahman*, además de aparecer como una entidad absoluta, es *no-dual*. *Brahman* «es la Realidad originaria, el Origen y fundamento de todo, la Sustancia única de la que todo está hecho, en suma, lo que los filósofos occidentales han llamado a veces el Absoluto»⁵⁰⁶. El otro concepto nuclear en la filosofía hindú es el de *atman*, el cual se refiere a la esencia, al núcleo invariable de cada persona, a «este Yo, este Sí-mismo (...), este Misterio sagrado que trasciende todo concepto y toda sensación, (...) al fondo de nuestro ser, a lo que somos cuando penetramos en nuestra subjetividad»⁵⁰⁷. Quizá, los conceptos de *ipseidad* o *singularidad* a los que hacen referencia en sus obras, respectivamente, Ricœur y Trías pueden recoger, si no todo, parte del significado de la noción de *atman*. En suma, el calificativo de *no-dual* que Sankara otorga a la realidad denominada *Brahman* implica que *atman* y *brahman* no son dos realidades distintas, sino una sola y misma realidad⁵⁰⁸. La tradición hindú –de la misma manera que lo expresa Trías al hablar del *acto principalísimo* o del *instante-eterno* del encuentro del testigo con lo *sagrado*– acepta que esta idea de la *no-dualidad* sólo puede proceder de una experiencia directa del *testigo* privilegiado (en este caso, *rsi* Sankaracharya). En definitiva, la doctrina de

503 Vicente Merlo habla del *karma* como la *ley cósmico-ética* que para las tradiciones pan-índicas (hinduismo, jainismo, budismo) regula cuanto sucede en este mundo. Véase MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso?*, op. cit., 2014, p. 69.

504 Véase SETHA, *Cuántica & Meditación*, op. cit., 2012, p. 79.

505 Para algunos, este filósofo ha terminado siendo el pensador más influyente de toda la tradición hindú. Véase MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso?*, op. cit., 2014, p. 153-155.

506 *Ibid.*, p. 134.

507 *Ibid.*, p. 134.

508 Véase MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso?*, op. cit., 2014, p. 135.

Sankara constituye un punto de inflexión filosófico en Oriente al conseguir sistematizar de manera clara y contundente las disquisiciones sobre la no-dualidad insinuadas en los *Upanishads*⁵⁰⁹. De acuerdo con la interpretación triasiana de estos últimos y con la idea de *no-dualidad* propuesta por Sankara, se nos revela una importante cuestión: en la filosofía que subyace a estos textos sagrados –los *Upanishads*– se defiende que la *ley* que deriva de la *unidad trascendental*, la *ley* inmanente a la *palabra sagrada* revelada, es la misma *ley* que rige en cada ente y que se pone de manifiesto a través de una *pauta inmanente* de acción. Ello, desde el momento en el que para Sankara la *unidad trascendental* –*brahmán*– y el núcleo o esencia de cada uno de los diversos entes del mundo –*ātman*– participan de la misma *ley*, la que deriva y de la que se desprende esa *pauta inmanente* de acción. Por lo tanto, la conclusión que debemos inferir de lo anterior es que a cada *ente* le corresponde una *pauta inmanente de acción*.

Es interesante, asimismo, contrastar esta idea con la percepción que tenían, en la otra zona del área *profético-filosófica*, en Grecia, los filósofos presocráticos, en especial Heráclito y Parménides, acerca de la relación entre la *unidad* y la *multiplicidad*. Para Heráclito, todos los elementos de la realidad participan de unos rasgos comunes. Estos conforman el *Lógos* que, cual río subterráneo, inunda e interconecta bajo la superficie toda la multiplicidad de lo existente (incluido el ser humano). Por tanto, la *pluralidad* de todas las cosas –visible en la superficie– forma para Heráclito un complejo singular, coherente y determinable –en el fondo– al que denomina *unidad*. Este filósofo defiende que dicha *unidad* depende del equilibrio y la alternancia entre opuestos, siendo estos los que justifican, a su vez, la existencia del permanente cambio en el mundo. La dialéctica entre la dualidad de los opuestos, impulsada por el equilibrio de los mismos, como vemos, está dirigida en Heráclito a superar la *pluralidad* en la *unidad*. Por otro lado, es importante mencionar aquí, además, la noción de *Ser* de Parménides, noción a la que Trías recurrirá, como referente, en varias ocasiones a lo largo de la argumentación de su propuesta filosófica. Para este filósofo griego el *Ser* reúne las cualidades de la *unidad*, la *verdad*, la *eternidad*, la *inmovilidad*, la *continuidad*, la *totalidad*, la *homogeneidad*, etcétera. Es decir, por encima de la vía de conocimiento

509 Además, consigue articular una explicación simple y coherente del sentido de todos los textos que hasta ese momento ofrecía la tradición hindú (védica y brahmánica); según él las *Upanishads*, la *Bhagavad Gita* y los *Brahma-Sutras* vendrían a decir lo mismo: que sólo existe *Brahman*, la realidad *no-dual* y lo demás, el mundo, la aparente dispersión de entes, individuos, etcétera, no es sino una ilusión (*maia*). Véase *ibíd.*, p. 154.

que se basa en las opiniones cambiantes –múltiples, heterogéneas, aparentes, basadas ante todo en los sentidos humanos sujetos a cambio– en las cuales se mezcla el *ser* y el *no ser*, Parménides defiende la vía de conocimiento verdadero, la vía de la *verdad*, de la *unidad*, de la *permanencia*, aquella –bajo su perspectiva– que entre *ser* y *no ser* pertenece a la opción de *ser*⁵¹⁰.

Quizá nos encontremos ahora, en este momento de la reflexión, en condiciones de afinar los puntos de unión entre la propuesta ontológica triasiana y las propuestas filosóficas *no-duales* de tradición oriental. Habíamos afirmado que la *ontología* triasiana puede tildarse de *no dual* en tanto que al recorrer y superar los sucesivos estadios del *método* que propone, se relativizan, se dialectizan las dos ficciones epistemológicas correspondientes a las múltiples manifestaciones del par que conforma tradicionalmente la dualidad sujeto-objeto, desembocando en el estudio de *eso que es*:

Los dos primeros ciclos definieron *el método*: la escala o escalerilla que conduce al que soy y a los que somos hasta el tema o materia mismo de la filosofía primera. El método se difracta en múltiples itinerarios o caminos, en relación de interacción, a través de los cuales los habitantes de la frontera acceden a la cosa misma, al ser. De hecho hay tantos métodos como habitantes que pueblan la frontera del sentido. (...) El primero y segundo ciclo han (...) consistido en el trazado del método de acceso, y del modo en que se despliega en el mundo lo que desborda el cerco. Ese *método* es el propio límite o frontera entre el doble ámbito del mundo y del sinmundo; recorrerlo significa determinar, como se ha ido haciendo, la paradójica naturaleza de ese ser que habita el límite, [de ese ser humano]⁵¹¹.

Encontramos en esta propuesta una identificación latente entre los tres siguientes términos: *eso que es* - *lo que soy* / *lo que somos* - *método* (mediante el que se transita del segundo término al primero). Identificación que nos recuerda a la que en la tradición hindú constituye la de estos otros términos: *brahman* - *atman* -

510 Véase, por ejemplo, KIRK, G. S. y RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, 1969.

511 TRÍAS, E., *Los límites del mundo, op. cit.*, 2000, p. 281. El subrayado final es nuestro.

*purusa*⁵¹² y que podríamos representar también con la fórmula *brahman - atman - pauta inmanente* (de acción, que contiene en sí la *ley* que se cumple tanto para el primero –*Brahman*– como para el segundo término –*atman*–). En otras palabras, cabe señalar la analogía que encontramos entre el *método* propuesto por Trías (método que conduce en último término a la enunciación de su propuesta ontológica) y la *pauta inmanente de acción* que se desprende primero de los *Upanishads* y que después *rsi Sankaracharya* avala a través de su propuesta filosófica. Transitar, recorrer o experimentar ambos, tanto el *método* en Trías como la *pauta inmanente de acción* en la tradición hindú, conducen a la identificación de los otros dos términos de las respectivas fórmulas mencionadas: *lo que soy/lo que somos con eso que es* y *atman con Brahman*.

Recordemos que la comprensión de *eso que es*, por parte de *lo que soy/lo que somos* en Trías, es la meta a la que tiene que llegar el recorrido del *método* que propone. Y la comprensión de *eso que es*, para Trías, es la comprensión de *lo que puede haber, darse o existir desde el principio de los tiempos*: «lo que sucede, es decir, ser que deviene, o se recrea, o varía, o es en el modo del suceder o del ser-tiempo» que constituye, como decíamos, la base de la que será su *propuesta filosófica*. De igual manera, a través de la *pauta inmanente de comportamiento* inherente al *atman*, éste puede llegar a descifrar el *lógos* de la *unidad trascendental* que constituye *Brahman* y, en último término, identificarse con él.

En el contenido de los *Upanishads* encontramos la idea fundamental de que «*Brahman* es Conciencia» («*Prajñanam Brahma*»), pero una Conciencia absoluta, ontológicamente anterior a cualquier ente y por ello, necesaria para el surgimiento de todo lo demás⁵¹³. Dicha Conciencia absoluta, por tanto, tiene una prioridad ontológica respecto al resto de la creación (incluido el *atman*). De la misma manera

512 El término *purusa* o *purusha* es traducido de distintas maneras según el autor. Vicente Merlo (MERLO, V., *op. cit.*) se refiere a él como «conciencia individual» a diferencia de *Brahman* que sería la «Conciencia cósmica» o el «Espíritu absoluto» (*Purushottama*). Jimena Esperón habla del *purusha* como «el espíritu», más concretamente, habla de «algo distinto y separado de la materia a través de (...) la discriminación» (ESPERÓN, J., *op. cit.*, p. 34-35). Eugenio Trías se refiere a la «identidad *brahma-atman-purusa*» como «lo Uno» o *unidad trascendental* (TRÍAS, E., *op. cit.*, 1994, p. 187) y habla también de *purusa* como «el principio superior (...), hipóstasis mental y contemplativa de la unidad trascendental» opuesto al principio físico o *prakrti* (*op. cit.*, 1994, p. 194-195). Es cierto que hay cierto consenso en identificar este término con la idea que conlleva el de *atman*. No obstante, deducimos que la noción de *purusa*, históricamente, es consecuencia de la *crisis dia-bálica* que mencionaba Trías (crisis que trae como consecuencia el también mencionado *dualismo*) ya que aparece asociado –en la tradición hindú– junto a su término homólogo y opuesto *prakrti* (o materia, a la cual también pertenecen la mente y sus fluctuaciones). Véase ESPERÓN, J., «Un camino hacia la integración mística...», p. 34-38, en *Nuevo Pensamiento*, *op. cit.*, 2018.

513 Véase MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso?*, *op. cit.*, 2014, p. 136-137.

en Trías, ese orden de *lo que hay*, de *lo que es*, de *lo que sucede*, es anterior a la experiencia del ser humano, a quien corresponde únicamente comprender y mostrar –tras la superación del *método* inicial– *lo que hay* ahí ya desde siempre «en presencia, presentación y existencia».

De entre todos los entes, el ser humano es *conciencia pura*, una especie de foco de la Conciencia absoluta, primordial, que es *Brahman*; un foco de la Luz primordial, «Luz inteligente, consciente, infinita, que es *Brahman*»⁵¹⁴. Partiendo de la afirmación de la identidad entre *atman* y *Brahman*, las distintas corrientes del *Vedanta* han dado lugar a distintas interpretaciones sobre la relación entre lo Uno y los muchos, entre la Unidad y la multiplicidad, interpretaciones que podemos sintetizar mediante la *metáfora del foco* y la *del reflejo*. La primera consistiría en pensar que el foco de luz, la luz viva y sabia, el *atman* en cada ser humano es de la misma naturaleza, de la misma sustancia que *Brahman*, la Luz única, el Sol central espiritual. La segunda pensaría que la individualidad del foco, del centro, del *atman*, no es verdaderamente real, sino meramente aparente, como el reflejo del Sol en un lago, por ejemplo. Trías nos revela la postura que adopta ante esta disyuntiva en el momento en el que nos muestra el núcleo de su propuesta topológica. La metáfora que escoge para representar esta propuesta es la *metáfora del vidrio* o *crystal translúcido*. En él, las dos realidades –*Brahman* y *atman*– conformarían cada una, respectivamente, una de las caras de dicho vidrio. En su propuesta, el *atman* se encontraría conformado de tal manera que participaría del foco de la Luz única, del Sol central, pero sin llegar a confundirse con él: ambos serían lo mismo en su absoluto diferenciarse. Compartirían un ámbito en el que se unirían, a la vez que se separarían, es decir, sin confundirse, estas dos realidades. Ese ámbito es, por tanto, conjuntivo y disyuntivo. Ese ámbito es llamado a veces *espacio-luz* en su acepción topológica. Y es –ante todo– un ámbito habitable. Es el *LÍMITE* propuesto por Trías.

4.3 EL LÍMITE O LA FRONTERA

Antes de entrar a definir y analizar qué es el *límite* en la filosofía de Eugenio Trías, conviene hacer una breve aclaración terminológica. Para Trías, *mundo* es «todo aquello que cierto sujeto puede experimentar respecto a cuanto puede darse o suceder». El término *naturaleza* es en Trías «todo cuanto puede darse o suceder,

514 *Ibíd.*, p. 137.

independientemente de que pueda o no pueda experimentarse». Por *ámbito* entiende «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 acontecimientos»⁵¹⁵. Como vemos, con este último concepto intenta Trías desligar la noción de *experiencia* humana del ámbito estrictamente natural o físico y, sin dejar de hacerla participar en él, extenderla a otros ámbitos. Contempla, con ello, todo tipo de experiencias. En este punto preciso encuentra Fernando Pérez-Borbujó la clave –con base kantiana– de la distinción entre lo *real* y lo *ideal*, la cual no radica en que el primero sea experimentable y el segundo no, sino en que uno es cognoscible y el otro sólo pensable. Una «mala lectura de Kant» nos llevaría, para este autor, a una posición equivocada al respecto, al creer que lo pensable no es, ni puede ser de ningún modo, experimentable⁵¹⁶.

Con esta terminología en mente, vamos a intentar adentrarnos en el concepto de *límite* de Eugenio Trías. La idea de *límite* como piedra angular de esta filosofía es una idea tradicionalmente relegada por la reflexión filosófica⁵¹⁷ que «solió atribuirle una esencial negatividad»⁵¹⁸: en general, la acepción que históricamente ha predominado en el pensamiento occidental ha sido la de *límite* limitante, constreñidor, barrera que no es posible traspasar (así en Platón, Kant, Wittgenstein, Heidegger, etcétera⁵¹⁹). Como veremos, Trías da una vuelta de tuerca a esta noción, dotándola de unos matices y aristas que convertirán la tradicional negatividad asociada al término en rotunda positividad: «Tras su explícita recreación –o repetición creadora– por Trías a lo largo de las últimas décadas, el límite deja de ser muro para ofrecerse como puerta. Asume, pues, una función positiva»⁵²⁰. En este punto parecen coincidir aquellos filósofos que se han detenido en analizar la obra de Trías, como por ejemplo Manuel Barrios, quien se expresa así:

515 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 236.

516 Véase PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Barcelona, Herder, 2005, p. 91.

517 Como «piedra desechada» se refiere Trías a la idea de *límite* en numerosas ocasiones. Así lo vemos, por ejemplo, en ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 54.

518 BARRIOS, M., «La luz del límite, la sombra de Hegel: Una confrontación», p. 69, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 67-90.

519 Véase MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi* (Nota sobre la ontología trágica de Eugenio Trías)», p. 56, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005, p. 53-66.

520 MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi...*», p. 57, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

ese *límite que detiene* –a Pascal, a Kant, a Heidegger, a cada uno de un modo distinto, haciéndoles concebir de diferente manera a la razón– se le hace presente a Trías como *límite que contiene*; y lo que contiene es el ámbito mismo de donde emerge una razón fronteriza. El límite, pues, no como mera negación, sino como ámbito positivo de realidad⁵²¹.

Para Pérez-Borbujo, la *filosofía del límite* triasiana se posiciona, en cierta medida y en cuanto a esta noción de *límite*, en un punto intermedio entre Kant y Hegel. Es cierto que Trías contempla a fondo esta noción en sus dos acepciones señaladas: como límite limitante y como límite poroso, unitivo, continente. Por un lado, en la línea de Kant y Wittgenstein, Trías analiza y concibe el *límite* como barrera con la que el conocimiento choca, como límite de inteligibilidad, límite de lo que podemos conocer objetivamente, es decir, con «certeza racional». Pero por otro lado, en la línea de Hegel, concibe que este límite «no es totalmente infranqueable, pétreo, rígido, sino que tiene puntos débiles, de fluidez, de flujo e intercambio, al modo de puertas incrustadas en la muralla, que permiten un comercio simbólico con lo que está allende el límite: el cerco hermético»⁵²² o cerco de lo incognoscible con certeza racional.

Creemos que el carácter hermenéutico de toda la producción triasiana y, por ende, la propia actitud hermenéutica del filósofo es lo que determina su obra y, en concreto, los conceptos nucleares de su *filosofía del límite*. Consecuente con su pensamiento, Trías desarrolla gran parte de su propuesta a través de la *re-creación*⁵²³ de ideas, conceptos, sobre los que ya había reflexionado la tradición filosófica. De hecho, uno de los antecedentes de su idea de límite lo encuentra Trías en Kant y la inauguración de la *filosofía crítica*. A ojos de Trías, la filosofía moderna es crítica, puesto que antes de intentar decir qué es el ser, se pregunta –al menos desde Kant y el criticismo– respecto a la posibilidad de ese decir. Esto significa que el propio conocimiento ha de mostrar desde dentro, desde sí mismo, el alcance y los límites dentro de los cuales puede ser legítimamente usado. En este sentido, Trías observa contrariado que

521 BARRIOS, M., «Un camino entre dos lugares, una salida hacia la libertad del pensar. La recepción de las obras de Eugenio Trías en la generación española de los 60», p. 91, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003, p. 71-96.

522 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 84.

523 Con los matices que este término tiene en el pensamiento triasiano, como veremos, en el que todo *crear* es realmente un *re-crear*. Véase, por ejemplo, *infra*, p. 241 y ss. (*Apdo.* 5.2). Este aspecto volverá a ser tratado en el *Cap.* 7.

La modernidad desde Descartes a Nietzsche, recorre el círculo mágico en el que se consuma la transmutación del fronterizo [ser humano que habita el límite, como se explicará] en sujeto (en sentido tradicional). Ello sucede dentro de un proyecto de razón que, salvo en los casos excepcionales de Kant y Schelling, pretende anular el límite que la constituye en razón crítica o fronteriza⁵²⁴.

En Trías, es el cuestionamiento *crítico* del conocer y del decir sobre sus propios límites el que determina y sienta las bases de un posible método filosófico. Hemos visto que el *método* en Trías partía de una fase inicial, de un punto de arranque al modo cartesiano desde el cual la investigación debía ir desarrollándose tomando su propio derrotero *metódico*, para, finalmente, superar esa fase inicial. Recorrer con éxito dicho método exigirá el mantenerse dentro de los márgenes que establecen la *tautología* y la *contradicción* como límites *negativos*, limitantes, de todo decir –que no sea lógico, certero racionalmente–⁵²⁵ y evitar incurrir en cualquiera de ellas: «la tautología peca por absoluto defecto: dice demasiado poco. La contradicción, por exceso absoluto: quiere decirlo todo a la vez»⁵²⁶. Definidos desde dentro, esos límites del conocer y del decir constituyen para Trías los «límites mismos del mundo», de un mundo «que es siempre *mi mundo*»⁵²⁷, de acuerdo con la noción triasiana de *mundo*: «todo aquello que cierto sujeto puede experimentar respecto a cuanto puede darse o suceder». Como tales límites, éstos establecen la frontera entre el «mundo» y el «sin mundo», entre un «mundo» de sentido y un «sin mundo» definido de distintas formas por distintos filósofos. Es la definición de Kant la que Trías escoge en numerosas ocasiones a lo largo de su producción filosófica como forma de nombrarlo: «*Ignotum = x*». La tentativa del sujeto gnoseológico por rebasar los límites de este mundo de sentido (que, recordemos, no deja de ser *su mundo*, si bien, compartido con otros sujetos) lo hace resbalar y «cae en picado en la “ilusión trascendental” (Kant) o bien incurre en [una] sarta de sinsentidos (Wittgenstein). Lo que se dice desde allende el límite es, para Wittgenstein, silencio. Muerte llama Heidegger a *eso que no puede ser* o a lo

524 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 93.

525 Según lo argumenta Trías en esta obra, considera la *tautología* y la *contradicción* además como límites absolutos de todo cuanto puede darse o suceder, independientemente de que lo que se da o sucede pueda o no experimentarse. Véase TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 288.

526 *Ibíd.*, p. 291.

527 *Ibíd.*, p. 48. Ya se ha visto, en este sentido, que Trías propone que «hay tantos métodos como habitantes que pueblan la frontera del sentido», en *ibíd.*, p. 281.

imposible: un no-lugar en donde no hay ya *ahí* arraigo para la comprensión y la proyección»⁵²⁸.

Y, sin embargo, a pesar de que nada puede decirse –objetivamente, con certeza racional– de ese mundo ignoto, de ese «sin mundo», pueden y deben arrojarse sobre él preguntas fundamentales o «preguntas metafísicas» (Kant). Con Pérez-Borbujo, si bien ese «sin mundo» no puede ser conocido con certeza, puede y debe ser pensado. Afirma Trías:

del límite mismo del cerco brotan, como suplementos lingüísticos en forma de *signos de interrogación*, eso que Kant, sabiamente, llama *ideas de la razón*, es decir, ideas-problema (...) [ideas acerca del mundo como totalidad, de Dios, del alma humana, del fundamento último de toda realidad y de su finalidad, etcétera]. Los signos de interrogación cuelgan del límite mismo del mundo y se proyectan hacia el corazón del enigma. (...) Esas proposiciones poseen, pues, *sentido límite*: hunden su sustancia noemática en la frágil barra que articula y escinde el sentido del sinsentido⁵²⁹.

En estas palabras apreciamos ya el derrotero que tomará la reflexión filosófica de Trías a partir de ahora, la cual –si bien se venía gestando con anterioridad como podemos apreciar en obras previas (*Meditación sobre el poder*, *Filosofía del futuro*, etcétera)– comienza a centrarse en ese *ámbito* intermedio, esa «frágil barra», esa *tierra de nadie* o esas *aguas intermedias* que bañan tanto la orilla del sentido como la del sinsentido, la del mundo como la del sin mundo. Será su noción de *límite* la que acoja los matices que vayan surgiendo y desarrollándose en torno a este proyecto filosófico.

Trías realiza a lo largo de toda su obra filosófica varias definiciones de *límite*, el concepto por antonomasia que ocupa su reflexión. No encontramos ninguna definición que entre en controversia con las demás, al contrario, siempre se nos muestran como complementarias unas de otras y conforme avanza en el tiempo su producción, va enriqueciendo con distintos matices este concepto. Una de las tentativas tempranas de Trías por definir eso que es el *límite*, conforme al marco teórico que hemos descrito hasta aquí, es la siguiente: «El límite es línea y frontera que permite el acceso mutuo entre esos “dos mundos”; y que asimismo sanciona su irremediable distancia (...) El vértigo se produce de modo espontáneo cuando *se habita la línea* que es límite del mundo. Es la “respuesta natural” a la posición

528 *Ibíd.*, p. 51.

529 *Ibíd.*, p. 62-63.

que el sujeto adquiere una vez que habita el límite»⁵³⁰. Manteniéndonos en la línea argumentativa que hemos llevado hasta el momento, esta definición que Trías hace de *límite* en 1985 implica varias cosas importantes. En primer lugar, el *límite* es un *ámbito* (de acuerdo a la noción de *ámbito* en Trías) intermedio y en tensión entre un mundo de sentido y un «sin mundo» en el que sólo hallamos el sinsentido (Wittgenstein), el no-arraigo para la comprensión (Heidegger). En varias ocasiones, a lo largo de su obra, Trías afirmará que nosotros mismos, los seres humanos, somos los límites del mundo⁵³¹, entre otras cosas, porque como afirma Pablo López Álvarez «sólo por nosotros existe la diferencia, la frontera, lingüísticamente fundamentada, entre *naturaleza desnuda* y *mundo significado*»⁵³². Hemos de considerar que aunque este *mundo significado* o *mundo de sentido* es *mi mundo* porque es experimentado por mí, el *sentido* es compartido, es –cuando menos– fruto de cierto grado de convención y consenso entre los seres humanos. Es decir, en el marco del «solipsismo metodológico» que propone Trías para desencadenar el recorrido metódico, se trataría tanto de *mi mundo* como de *nuestro mundo* de sentido. El *límite* sería, como decíamos, ese ámbito intermedio, tensionado permanentemente, que separa aquellos dos mundos (sentido y sinsentido), que los divide, pero que a la vez está en contacto con los dos, como evidencian las interrogaciones que el sujeto gnoseológico se hace («ideas-problema» en Kant) y que cuelgan de ese límite mismo del mundo. En segundo lugar –y este aspecto es crucial para nosotros en este trabajo– ese *límite*, tal y como afirma Trías explícitamente en este texto y a lo largo de su obra, es *habitabile*: «Pero el límite debe pensarse (frente a Hegel) en forma afirmativa, como limes; o como espacio y lugar susceptible de ser habitado»⁵³³. En otro momento, señala también: «El *limes* es, aquí, pensado como un espacio en el cual es posible habitar»⁵³⁴. El límite supone en Trías más que una línea divisoria, una franja, un espacio, un cerco (espacial), una *frontera* (término que Trías emplea tanto como el de *límite*) que es susceptible de ser habitada, vivida, experimentada por el sujeto gnoseológico. En este sentido, hablando de la «*habitabilidad* atribuida al límite» en

530 *Ibid.*, p. 64-65.

531 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, *op. cit.*, 2000, p. 67 y TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 864, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, *op. cit.*, 2009, p. 835-968. (El escrito original, recopilado en esta obra, pertenece a su libro *Ética y condición humana* de 2000).

532 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro. Anotaciones en torno a la ética del límite», p. 144, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, *op. cit.*, 2005, p. 139-174.

533 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 47.

534 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 214, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, *op. cit.*, 2009.

esta filosofía, Pablo López sintetiza la noción de *límite* de la siguiente manera: «El límite se piensa de manera positiva, como un territorio que, definido por la permanente tensión, la indecisión entre ser y nada, entre razón y sinrazón –el vértigo de lo limítrofe–, se dispone sin embargo como el único lugar dado para la morada del hombre»⁵³⁵.

En 1991, en su obra *Lógica del límite*, ahonda Trías en el análisis y posible definición de un concepto apropiado de *límite*, que acoja los distintos matices que van surgiendo en su trabajo filosófico. En el desarrollo de esta obra –que se centra en analizar el universo de las artes en torno a su idea de límite– encuentra en el concepto romano de *limes* la metáfora ideal para la que se va configurando como noción nuclear de su filosofía. *Limes* era un término latino (*limes, -itis*) que significaba límite, borde, linde, así como frontera y línea de defensa; pero también senda, sendero entre dos campos⁵³⁶. De él proviene nuestro término actual *límite*. En la actualidad, entendemos por *limes* cada uno de los límites fronterizos que tuvo el Imperio Romano. En el «Preludio» de esta obra, comienza Trías hablando de que los romanos llamaban *limitanei* a los habitantes de este *limes*: «constituían el sector fronterizo del ejército que acampaba en el *limes* del territorio imperial, afincado en dicho espacio y dedicándose a la vez a defenderlo con las armas y a cultivarlo»⁵³⁷. Un poco más adelante, en este mismo texto (basándose sobre todo en los trabajos de Jacob Burckhardt de 1853) describe cómo en esta zona fronteriza del Imperio Romano, lo que se configuraba en realidad era un triple cerco: en primer lugar, el que los bárbaros imponían al *limes*, en segundo lugar, el que el Imperio Romano imponía a estos *limitanei* o «peligrosos amigos-enemigos que habitaban el *limes*» y por último, «el cerco que el *limes* y sus habitantes fronterizos sometían tanto a los bárbaros del más allá como a los “civilizados” del más acá». El *limes* era un espacio que participaba tanto de las características de los pueblos bárbaros que acechaban al Imperio Romano como de las del propio Imperio Romano al que de derecho pertenecían sus habitantes. Como explica, estos participaban tanto de lo racional como de lo irracional, de lo civilizado como de lo silvestre: «era un espacio tenso y conflictivo de mediación y de enlace. En él se

535 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 142-143, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

536 SEGURA, S., *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2003, p. 426.

537 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 211, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

juntaba y se separaba a la vez el espacio romano y el bárbaro. Actuaba a la vez como cópula y como disyunción. Era conjuntivo y disyuntivo»⁵³⁸.

Como vemos, en la metáfora del *limes* encuentra Trías el hilo conductor idóneo para su investigación filosófica –tal y como lo corrobora él mismo. De la misma manera que el *limes* romano, el *límite* en Trías es una franja habitable, cuyo potencial habitante es el sujeto, no como sujeto exclusivamente gnoseológico, sino como ser humano conformado en su totalidad. Trías concibe al ser humano, en este sentido, como una verdadera «cuaterna viviente» en el que confluyen –sin confundirse– los cuatro barrios de su «ciudadela del límite»: el barrio ontológico-epistemológico, el ético-práctico, el simbólico-artístico y el simbólico-religioso⁵³⁹. Es este ser humano, contemplado de esta manera, el que puede alzarse a habitar el *límite* y para el que «el *limes*, en consecuencia, es un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y de la significación»⁵⁴⁰. Es decir, apertura de significación y también de sentido (más adelante volveremos sobre esta diferenciación, crucial en la organización del sistema de las artes en Trías) para un *sujeto* que será llamado por Trías «el sujeto *fronterizo*», es decir, el habitante de esa frontera⁵⁴¹. Con esta singladura filosófica Trías pretende evitar tanto un proyecto cerradamente racionalista, que no tenga en cuenta y no dialogue con «su sombra»,

538 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 212, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

539 Véase TRÍAS, E., *El hilo de la verdad, op. cit.*, 2004, p. 42. Fernando Pérez-Borbujo, hablando de cómo Trías acoge y hace suya la idea platónica del paralelismo entre ciudad y persona, nos dice: «la experiencia del límite realizada por el *fronterizo* en su conocimiento de sí le permite configurarse como una ciudad celeste, en una proyección ideal e instantánea, porque el ser *fronterizo*, en tanto ser habitable, es *limes*, ciudad, frontera. El alma humana es una ciudad», en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza, op. cit.*, 2005, p. 260. Este autor, además, defiende que el ser humano, en su alzado al *límite*, va haciendo una exploración paulatina de sí mismo, de su condición, en estas distintas esferas o barrios. En dichas experiencias, el *límite* comparece cada vez bajo un prisma nuevo e irreductible a los anteriores: «Trías siempre ha mantenido la necesidad de no confundir ni transgredir los límites que separan cada uno de estos *quartiers* o barrios», en *ibíd.*, p. 274-275. Véase, también, *ibíd.*, p. 26. Trías nos dice, no obstante, que cada uno de estos barrios, a pesar de poseer su propia *autonomía relativa*, guarda importantes relaciones y diferencias con los demás. Creemos que Trías está poniendo de manifiesto, de esta manera, cierto flujo, cierto comercio, entre ellos. Incide, también, en que ninguno de estos barrios está subordinado jerárquicamente con respecto a los demás. Véase TRÍAS, E., *ídem*.

540 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 215, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

541 Encontramos relación entre «la apertura de sentido y significación» que se da en este sujeto *fronterizo* que habita el límite y la propuesta de Heidegger de la apertura originaria del Dasein en y al mundo: «En el temple de ánimo, el Dasein ya está siempre afectivamente abierto como *aquel* ente al que la existencia (...) le ha sido confiada en su ser, un ser que él tiene que ser existiendo. (...) 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, op. cit.*, p. 159-171.

como un proyecto irracionalista que cierre la vía metódica abierta por la filosofía moderna y la Ilustración. En palabras suyas: «El *limes* es la metáfora idónea que expresa el lugar de donde brota y adonde se orienta la reflexión que aquí se lleva a cabo»⁵⁴². Anticipándose y prediciendo la orientación de su investigación, continúa: «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*» y puntualiza, «o a eso que se piensa en Occidente como *ser*». Y un poco más adelante: «Pues bien, esta trama de imágenes y metáforas sirve aquí de punto de apoyo para pensar ese *limes* como espacio en el cual se debate y decide la cuestión del ser y del sentido»⁵⁴³.

La gran aportación de Trías consiste, por lo tanto, en dotar al *límite*, al *limes*, de un estatuto ontológico, es decir, en pensar ese *ser* como límite y frontera. Pérez-Borbujo habla del suelo metafísico en el que enraíza el pensamiento triasiano, que no es otro –como veremos– que el punto de sutura, intermedio, fronterizo, entre lo ideal y lo real, entre razón y realidad. Conocer este hecho nos permite, según este autor, entender el «giro» que realiza Trías en su filosofía, al «dejar de pensar “el límite desde el ser” y comenzar a pensar “el ser desde el límite”»⁵⁴⁴. Lo cual implica no entender el ser con estrechez de miras, de manera exclusivamente intelectualista y racionalista sino desde una auténtica apertura a la dimensión pasional de todo ser humano como fuente de conocimiento. Es grande el singular proyecto que emprende Trías con este propósito y ardua la tarea a realizar para

542 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 212, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

543 *Ibid.*, p. 216.

544 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 16. Respecto a otros matices que adquiere este «giro» de la filosofía triasiana, véase, también, *ibid.*, p. 93 y 107.

adentrarse y avanzar en esta aventura filosófica, tarea que llevará a cabo incansablemente durante toda su vida⁵⁴⁵.

4.3.1 HABITAR EL LÍMITE

Ya hemos señalado que en Trías el *límite* es un límite habitable. O mejor dicho, susceptible de ser habitado. Es, por lo tanto, un límite que abre un espacio (o quizá debiéramos decir un *espacio-tiempo*), una franja, una frontera en la que tiene cabida el potencial habitante de esa frontera, el –llamado por Trías– *sujeto fronterizo*. Este no es sino aquel ser humano –o lo que es lo mismo para Trías, aquella «materia de inteligencia y pasión»⁵⁴⁶– que, teniendo libertad para iniciar el recorrido metódico señalado y superarlo, es decir, teniendo libertad para alzarse al límite y habitarlo, lo lleva a cabo. Hablando de este ámbito habitable y de los potenciales habitantes de este cerco fronterizo, explica Manuel Barrios:

Trías piensa el límite (...) no como una instancia meramente negativa, sino como el lugar mismo de acogida del carácter fronterizo de una existencia como la nuestra, que siempre se encuentra arrojada al mundo desde no se sabe dónde, sin poder dar razón suficiente de sí, pero que halla precisamente en esa laguna última del ser la posibilidad –ética, porque ontológica– de elegir su propio destino. En efecto: en remisión a ese desconocido fundamento en falta, nuestra existencia, constitutivamente exiliada de sus causas, descubre su libertad y desde ella procura dar sentido al mundo que habita, reflexiona sobre su propia racionalidad y trata de orientarse mediante símbolos allí donde halla un límite

545 De modo complementario a la exposición, queremos añadir la observación de que esta noción triasiana de *límite* comparte algunos rasgos con las nociones de Deleuze de *rizoma* y de *meseta*. Para Deleuze «El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etcétera. (...) No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. (...) Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra “meseta” (plateau) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior. (...) Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. (...) El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio» en DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas...*, op. cit., 2002, p. 25-29.

546 Como «carne de inteligencia y pasión» o «carne del límite» define Eugenio Trías, en varias ocasiones a lo largo de su obra, al ser humano. Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 889, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

infranqueable, para replegarse finalmente sobre el propio cerco fronterizo de su mundo⁵⁴⁷.

En el seno de esa libertad latente que el ser humano descubre en sí, éste no sólo reflexiona sobre su racionalidad, no sólo explora el límite de su pensar-decir con sentido, sino que, como sujeto pasional que es ha descubierto y experimentado en propia carne la necesidad de respetar ese límite ontológico⁵⁴⁸. No en vano, se trata de un límite que, en realidad, le constituye y funda como sujeto ético, como se verá. En este sentido, Pérez-Borbujo, al igual que Barrios, incide en esta vertiente claramente afirmativa del límite frente a su otra posible vertiente meramente negativa: el límite –siempre que el sujeto se mantenga en él, lo habite y no se traspase o se quiera ir más allá– «es fuente de vida, vida humana y ética». Siguiendo en este punto a este autor, el sujeto limítrofe es en realidad

un sujeto pasional que asume y se reviste de una condición limítrofe (...). Hay una dimensión eternamente oculta que toda ética ha de preservar y admitir como un límite irrebasable e infranqueable. En honor a la verdad, y no por razones estratégicas o prácticas, el sujeto ha de admitir que sólo la medida en la pasión se ajusta a su verdadera condición antropológica y ontológica⁵⁴⁹.

Habitar –dice Trías ahondando en la etimología del término– implica cultivar un territorio, no sólo la ocupación de un espacio abstracto⁵⁵⁰. Aludiendo a San Agustín en *La ciudad de Dios*, explica cómo *habitar* significaba para los romanos convertir un espacio en tierra, a la vez, de cultivo y de culto (en latín: *colo*, *-ere*: habitar, residir, morar, vivir; pero además: cultivar, labrar, cuidar; y también: honrar, venerar, dar culto, adorar⁵⁵¹). Es decir, el espacio habitado, como territorio

547 BARRIOS, M., «La luz del límite, la sombra de Hegel...», p. 69, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

548 En la experiencia vital de Trías y en su obra filosófica (que plasma y refleja la primera), es crucial esta idea que aquí sintetiza Pérez-Borbujo: «En la experiencia del amor-pasión queda patente la “prioridad ontológica” del fondo pasional sobre cualquier otra forma reflexiva, elaborada culturalmente, de producción humana», en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 117. En Trías, la experiencia pasional es siempre condición previa que antecede a cualquier otra experiencia perteneciente a los ámbitos epistemológico, ético y/o estético: «es el sujeto pasional el que está en la raíz del sujeto epistemológico y del sujeto práctico», en TRÍAS, E., «Tratado de la pasión», p. 714, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009, p. 697-834. (El escrito original, recopilado en esta obra, pertenece a su libro *Tratado de la pasión* de 1979). Considera que el *sujeto pasional* y el *sujeto de conocimiento* encuentran un espacio de mediación en el *sujeto estético*. Véase *ibíd.*, p. 727. Véase, también, *ibíd.*, p. 725-726.

549 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 158.

550 Véase TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 214, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

551 SEGURA, S., *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español*, op. cit., 2003, p. 133.

cultivado, comparece a modo de sede de un culto, sede de un modo de religión o religación.

Pese a que hemos dado alguna pincelada, más adelante intentaremos profundizar y aclarar de qué manera un ser humano accede a este espacio fronterizo y es capaz de transitarlo, de vivir en él, de habitarlo. Avancemos que el sentimiento inicial que aparece en el ser humano al aproximarse, al acceder a esa línea o franja que separa el «mundo» del «sin mundo» y de la que cuelgan las preguntas o ideas-problema, para Trías, es el *vértigo*: «El vértigo se produce de modo espontáneo cuando *se habita la línea* que es límite del mundo. Es la “respuesta natural” a la posición que el sujeto adquiere una vez que habita el límite. (...) El vértigo resulta de la doble inclinación hacia fuera (atracción del abismo) y hacia dentro (tendencia a la conservación)»⁵⁵². Así mismo, analizaremos qué consecuencias tiene, para el ser humano fronterizo, el acceder y habitar ese límite. En palabras de Trías: «se intenta aquí sugerir un giro verdaderamente copernicano en relación con esta noción [*limes*], hasta que comparezca como espacio susceptible de colonización, o que puede ser habitado, cultivado y experimentado, configurándose como el ámbito mismo en el cual se debate y se discierne la cuestión del ser y del sentido»⁵⁵³. Tras esta afirmación, podemos adelantar que habitar el límite va a implicar en el sujeto fronterizo la posibilidad de experimentación del ser –más bien, la posibilidad de constituir el lugar donde éste se manifiesta– y de hallar sentido en su existir⁵⁵⁴. Por lo tanto, en Trías, no es baladí el hecho de acceder a este espacio fronterizo y habitarlo, ya que lo que está en juego es la existencia misma del fronterizo, una *existencia propia* o *auténtica* como diría Heidegger.

Habla Trías de *habitar* como «revalidar, mediante deliberaciones y elecciones, las disposiciones y hábitos a través de los cuales se va argumentando la praxis»⁵⁵⁵. El ser humano que va adaptando y armonizando su conducta y su reflexión al

552 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 65.

553 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 216, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

554 Cfr. PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 195: «Las críticas de antropocentrismo se ciernen, inexorablemente, sobre cualquier filosofía verdaderamente metafísica. Así le ocurrió a Aristóteles, a Schelling y al propio Heidegger. ¿Es posible forjar una imagen del ser al margen del hombre? Sin embargo, todo verdadero pensamiento metafísico invierte la relación en los términos: el hombre sólo es un lugar privilegiado en el que el ser como tal comparece o se manifiesta. Nunca define el metafísico el ser desde el hombre, sino, al contrario, el hombre desde el ser. Tal es lo que vemos en la filosofía de Trías».

555 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 925, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

«lugar que le constituye y que determina su propia condición y naturaleza», es decir –desde la perspectiva de Trías– al *límite*, va constituyéndose como *habitante del límite*. De hecho, afirma que el verdadero hogar y patria del ser humano no es ni la naturaleza ni ningún espacio supra terrenal (allende el límite), es esa frontera en la que existe y en la que puede llegar a habitar dependiendo de cómo argumenta su praxis. De esa argumentación depende el hacer habitable esa morada y, en definitiva, su buena vida.

4.4 EL ACCESO A LA REALIDAD EN LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE (EXISTENCIA + ESENCIA)

En la propuesta de Eugenio Trías se entiende por *realidad* la unión, la suma, la conjunción entre *esencia* y *existencia*⁵⁵⁶: «Por realidad debe entenderse la unión del dato puro del comienzo, la existencia, con su “contenido” esencial (puesto y expuesto)»⁵⁵⁷. Coloquialmente hablando, el término *esencia* se refiere en la actualidad a «aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas»⁵⁵⁸. En cuanto al término *existencia* se hace referencia en los diccionarios, de igual manera, al «acto de existir», a la «vida del hombre» y «por oposición a esencia, realidad concreta de un ente cualquiera»⁵⁵⁹. La noción de *realidad*, por su parte, en términos coloquiales, lleva aparejada la de efecto, la de ser el resultado de una causa: existencia real (en el sentido de objetiva) y efectiva de algo, «verdad, lo que ocurre verdaderamente» y «lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio»⁵⁶⁰. En definitiva, vemos en estas definiciones actuales, al uso, que el término *realidad* implica *existencia* y a la vez objetividad, verdad y efectividad (ser el resultado de alguna causa). Como hemos señalado al principio, la apuesta de Trías en su análisis

556 Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 227. Dice aquí Trías: «Entendiendo por “realidad” la unión de la existencia y la esencia. Lo que existe se advierte remitido a un límite que le es esencial. La reflexión sobre la esencia de eso que existe desvela esa doble potencia, conjuntiva y disyuntiva, que en forma conflictiva se *expone*. Y la realidad es, en su conjunto, esa existencia del principio, sólo que “esencializada” (fundada y fundamentada en su propia esencia)».

557 *Ibid.*, p. 402.

558 Aceptación del DLE.

559 Tres primeras acepciones del DLE. Considerando la definición que este mismo Diccionario hace del concepto *existir*, la *existencia* como «acto de existir» significaría «acto de ser real y verdadero»; «acto de tener vida» y/o «acto de haber, estar, hallarse».

560 Aceptación del DLE.

filosófico es que la «realidad se manifiesta en la *esencia* misma de lo que existe»⁵⁶¹ o dicho con otras palabras, que la realidad es «la existencia fundamentada en la *esencia*»⁵⁶². Como en el significado actual, al uso, del término *esencia*, también para Aristóteles ésta tenía ese carácter de permanencia a través del tiempo, era algo que articulaba «lo que era» y «lo que es»⁵⁶³. Trías apunta que la *esencia* además de articular «eso que era» con «eso que es» como en Aristóteles, articula o hace de gozne también con «eso que será». Es decir, se trata de aquello que permanece invariable a través del discurrir de las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. En la dimensión del presente además, la *esencia* implicada en «eso que es» articula y hace de gozne entre «lo que era» (pasado) y «lo que será» (futuro), uniendo estos términos a la vez que separándolos: actuando conjuntiva y disyuntivamente. De hecho, señala Trías en numerosas ocasiones a lo largo de su obra que la *potencia conjuntiva* y la *potencia disyuntiva* –o *potencia de conjunción* y *potencia de disyunción*– se encuentran latentes en la *esencia* de todo lo existente.

Habíamos adelantado, al hablar de la necesidad del *método* filosófico para Trías, de que es la elección del dato inicial, el dato del comienzo, lo que decide el método o la marcha y el trayecto del discurso filosófico. En este mismo sentido entendemos la manera de contemplar Heidegger la fenomenología, subordinando el *método* al objeto: «es el modo de ser del objeto el que debe indicar y dirigir el enfoque metodológico»⁵⁶⁴. En el marco del *solipsismo metodológico* inicial necesario para poner en marcha el itinerario reflexivo en esta *filosofía del límite* –aquel que iba desde *lo que soy* hasta *eso que es* pasando por *eso que somos*– le es posible a la razón llevar a cabo una reflexión radical sobre la existencia humana, en la que emerja ese dato inicial del comienzo, como la evidencia de una *existencia*: «El comienzo, el *primum* de toda ontología es, pues, el devenir, al que aquí llamo suceder. *Lo que deviene* o sucede es lo que Hegel [y Heidegger] llama *existencia, Dasein*»⁵⁶⁵. Además del carácter *temporal* de este suceder, Trías incide en su carácter *finito*, de *finitud*: «El verdadero comienzo lógico-ontológico lo constituye el suceder, eso que Hegel llama devenir, sólo que ese suceder debe pensarse ya como radicalmente

561 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 225.

562 *Ibíd.*, p. 231.

563 *Ibíd.*, p. 315.

564 Señala José M^a Aguirre hablando de la fenomenología de Heidegger. Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 171.

565 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 293.

finito, es decir, temporal-finito»⁵⁶⁶. Pero además, ese dato del comienzo, la existencia evidenciada, está marcada, matizada, ya en su origen. Se da a la experiencia, aparece, se advierte, como una *existencia en exilio*: «La experiencia de la cual se parte, y que se instituye aquí como comienzo de este trayecto filosófico, es la experiencia de una existencia exiliada, expulsada de unas causas y condiciones que, desde ella, no pueden ser conocidas ni reconocidas»⁵⁶⁷. *Existencia* que es, por otra parte, una *existencia en éxodo*: «Esa experiencia de exilio es el dato del comienzo; y el éxodo parece determinar y decidir el trayecto que puede seguirse a modo de ruta metódica (itinerante y aventurera) de la reflexión filosófica. Exilio y éxodo constituyen determinaciones *esenciales* del dato del comienzo, que es la pura existencia». Uno de los matices de la *realidad*, en su acepción actual coloquial, hemos visto que era la existencia *efectiva*, el existir como *efecto* de alguna causa; pero esa causa, nos dice Trías refiriéndose a la existencia concebida de manera radical, primordial, no la conocemos; es más, no la podemos conocer: «Se dispone de un efecto que puede ser experimentado; pero es un efecto sin causa reconocida»⁵⁶⁸; la razón se muestra impotente, sin recursos para adentrarse en ese *origen* de lo que existe, de lo que está ya ahí en el mundo y donado a toda experiencia humana desde tiempos inmemoriales. Ese inicio, origen o fundamento de una existencia experimentable, la razón se lo encuentra como un dato dado, puesto, que le es vedado: «La razón carece de la posibilidad de la reconstrucción deductiva del mundo: es incapaz de abarcar un mundo que le preexiste y condiciona»⁵⁶⁹ afirma Pablo López Álvarez. «Fundamento en falta»⁵⁷⁰ llama también Trías a esa causa que la razón humana no puede inferir desde sí misma a través de la tarea reflexiva que le es propia. Esta «existencia en exilio y éxodo» es, por lo tanto, en Trías, el *dato empírico del comienzo* del que debe partir la filosofía. Hace la siguiente definición del mismo:

566 *Ibíd.*, p. 303. En este párrafo consideramos que la expresión «El verdadero comienzo lógico-ontológico» hace referencia a esa «comunidad originaria» que Trías defiende que existe en el dato del comienzo –en la *existencia* del comienzo– entre razón o inteligencia y realidad. Véase, al respecto, la interesante reflexión que hace Fernando Pérez-Borbujo acerca del inicio de la *inteligencia* (razón) y su relación con lo *real* en esta *filosofía del límite*, en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, *op. cit.*, 2005, p. 86-101.

567 Para esta cita y la siguiente, véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 34.

568 *Ibíd.*, p. 44.

569 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 143, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, *op. cit.*, 2005.

570 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 41.

La filosofía tiene como punto de partida y comienzo un dato de experiencia que atestigua sobre el carácter de exilio y éxodo que se infiere del puro hecho de existir. Tal existir constituye un acontecimiento primero, originario, fundador de historia; ésta se despliega en un conjunto de trazos, relatos, narraciones y usos lingüísticos. Tal historia lo es del fronterizo y su mundo, del fronterizo y su frontera, de la relación del fronterizo con ese allende el límite que constituye lo sagrado, y de la exposición de éste en el cerco del aparecer a través del símbolo⁵⁷¹.

Se trata, como hemos señalado, de un dato inicial para la reflexión de la razón humana, que desde el primer momento es empírico, es decir, experiencial. Trías sostiene y mantiene la estrecha relación que existe entre la existencia y la experimentación y posterior conceptualización de la misma por parte de la razón del ser humano, relación que en este dato primero del comienzo, y sólo en este dato primero, parece ser inmediata, sin mediación, tendente a la identificación. En este sentido, defiende que

La ontología mantiene una relación circular de mutua y recíproca fundamentación con la experiencia y con el sujeto que hace la experiencia. Da al recorrido metódico su fundamento lógico. Pero a su vez tiene en esa *peripezia* su fundamento empírico. La ontología es, siempre, ontología fenomenológica. Constituye la absoluta depuración de toda experiencia, promovida *desde dentro* de la propia experiencia⁵⁷².

Condición de «caída» del ser humano llamará también Trías a esta condición del existente en exilio y éxodo: caída en una existencia que «es pura positividad descolgada entre un fundamento en quiebra y una finalidad que no es propiamente fin»⁵⁷³; una caída en la existencia, en el devenir, en el suceder o caída en el tiempo, que nos recuerda inmediatamente, a la «condición de arrojado» o de «situado» del *ser-ahí* o *Dasein* heideggeriano. Podemos apreciar la analogía entre esta «existencia en exilio y éxodo» triasiana y la idea que subyace al final del siguiente párrafo de Heidegger en *Ser y tiempo*: «En el temple de ánimo, el *Dasein* ya está siempre afectivamente abierto como *aquel* ente al que la existencia (...) le ha sido confiada en su ser, un ser que él tiene que ser existiendo. (...) Lo que se muestra es el puro “que es”; el de-dónde y el adónde quedan en la oscuridad»⁵⁷⁴.

571 *Ibíd.*, p. 60-61.

572 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, *op. cit.*, 2000, p. 312.

573 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 42 y ss., espec. p. 43.

574 HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, *op. cit.*, 2003, p. 159.

Ya hemos adelantado que la *filosofía del límite* triasiana se asienta, metafísicamente hablando, en ese punto de sutura, intermedio, de comunicación entre lo ideal y lo real, entre inteligencia o razón y realidad, optando en este sentido por defender – desmarcándose así del *idealismo*, pero también del *realismo*– que la inteligencia se abre por sí misma a lo real «por el hecho de que existe una comunidad originaria entre inteligencia y realidad»⁵⁷⁵. Esa «comunidad originaria» es –a nuestro modo de ver– la que se encuentra ya *in nuce* en el dato primero, en la *existencia*, tal y como la entiende Trías. «Enraizamiento existencial» de la inteligencia, llamará también Pérez-Borbujo a esa «base real» de la razón, base con la que mantiene en su devenir esta última –dicho sea de paso– un «problemático ensamblaje». Es por ello que –tanto en Trías como en Heidegger– la inteligencia o razón es susceptible de abrirse afectivamente, anímicamente, al dato originario de la existencia, en su afán o en su «ex-stasis» por conocer lo real, la realidad. «Conocer lo real es la aspiración máxima de la inteligencia, lo cual supone a su vez una disposición ética, afectiva y concreta de la inteligencia hacia su raíz existencial»⁵⁷⁶, nos dice Pérez-Borbujo. Además, este «temple anímico», esta «disposición afectiva» concreta de la razón ha de mantenerse temporalmente en el devenir, en el suceder, puesto que lo real no se da de repente, de golpe, no abre su riqueza a la razón de un modo instantáneo o puntual, sino que se abre paulatinamente y de un modo ordenado, jerarquizado, a la inteligencia:

La inteligencia no conoce lo real “a primera vista”, sino que éste se le abre en la forma de un “mundo” (...) que emerge de lo oculto a la superficie. (...) Lo real es un dinamismo, un ser en devenir, que forja y porfía por ser siempre inacabado, siempre frágil, y que se abre a la inteligencia de un modo organizado y jerarquizado, no de un modo anárquico y caótico⁵⁷⁷.

Por otra parte, ese dato del comienzo dado a la reflexión humana, esa *existencia en exilio y éxodo* que la razón se encuentra puesta ahí y acoge, es un dato que, en realidad, se comporta como límite de su labor reflexiva, en tanto no se deja deducir por ella. Es decir, esta *existencia* se constituye en un *límite real* para la razón. Toda vez que, con Trías, el sentimiento que espontáneamente induce esta insólita situación es de asombro y de cierto vértigo ante la imposibilidad de la razón de responder por sí misma a ese dato que se le impone desde el principio; y

575 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 98.

576 *Ibid.*, p. 99.

577 *Ibid.*, p. 100.

toda vez que, a raíz de ese mismo asombro, surgen «interrogaciones radicales» como mínimo sobre *quién* otorga o instaura ese dato del comienzo, este mismo dato –la existencia y el *límite* asociado a ella– instituye a la razón como *razón fronteriza*. Así contempla estas ideas Antoni Comín:

Lo característico de la existencia es, pues, que es un dato empírico, previo a toda reflexión, «fuente de toda experiencia», del que parte la razón filosófica para levantar su edificio. Y eso es así por el hecho de que eso que existe existe como puro don, es decir, existe fuera de sus causas, como en una situación «de exilio y éxodo» respecto de su origen. La existencia produce asombro en tanto que, desde ella, no podemos conocer las causas y condiciones que la han producido⁵⁷⁸.

Además, ese límite siempre se adelanta a la razón, revalidándose la situación del inicio, es decir, en el mismo modo en el que la existencia ya estaba ahí desde siempre en el origen; como proclamará Trías: «Si la razón se encuentra con un límite que atestigua su carácter de razón fronteriza ello es así porque ese límite se le adelanta. Es ese límite el que hace posible la condición racional. Porque hay límite hay razón»⁵⁷⁹, lejos de que, por el contrario, el límite se infiera desde la razón:

La existencia no se infiere de la razón, sino que, antes al contrario, “la experiencia provoca y suscita el ejercicio y la actividad de la razón reflexionante”. En efecto si la razón parte del asombro y el asombro viene dado por el desconocimiento de las causas de la existencia, la razón no puede de ninguna manera ser la causa de esa existencia. Si la razón fuera la causa de lo que hay, no habría asombro y, en consecuencia, no habría razón⁵⁸⁰.

...o al menos, no tal y como la conocemos. La razón incorpora el límite, sintetiza Patxi Lanceros, y no puede ignorarlo si no es a riesgo de pretender ilícitamente constituirse en autoconsciencia absoluta⁵⁸¹. La razón fronteriza, por tanto, «se desmarca de las prolongaciones excesivas, de corte idealista, de la razón moderna. Se distancia de toda suerte de razón absoluta porque, en su autorreflexividad,

578 COMÍN, A., «Símbolo y razón. La unidad entre el ser y el pensar en la filosofía de Eugenio Trías», p. 100, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003, p. 97-116.

579 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 109.

580 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 100, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

581 Véase LANCEROS, P., «Desde la fundación de la ciudad. Exploración en la Ciudad Fronteriza», p. 103, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005, p. 91-108.

reconoce su *limitación ontológica* al asumir la incapacidad de engendrar la realidad»⁵⁸² señala Arash Arjomandi. En consecuencia, en esta *filosofía del límite*, la *realidad* tiene prioridad ontológica respecto a la *razón*, a pesar de que ésta pueda abrirse a aquella, precisamente por el hecho de compartir una base, una raíz existencial común. Ahora bien, abrirse *correctamente* a la realidad, en aras de un conocimiento *verdadero*, en pro de la *verdad*, implicará –como vamos a ver– que la razón mantenga «una disposición erótica, anímica, afectiva correcta respecto a su base»⁵⁸³.

Es esta *razón fronteriza* una «razón extática» –dirá Trías– respecto a la propia realidad, de la cual se sabe externa, expulsada, de algún modo. Pero además, a la vez, se trata de una razón en éxtasis hacia aquello que la trasciende, hacia ese fundamento en falta y ese final sin fin, una razón que se alza de puntillas desde el límite mismo del mundo en dirección a aquello que se le oculta, que la desborda⁵⁸⁴. Dando un paso más en su análisis argumentativo, Trías apostará por una *razón fronteriza* –que, como apunta Vincenzo Vitiello, asume el misterio, aquello que se le oculta, intentando ponerlo en acto, en obra, es decir, como imperativo ético– *abierto al acontecer simbólico*, una razón que, como fruto del asombro, se alza de puntillas desde el límite y se abre así a dicho acontecer. Es, señala, la única forma de razón que puede corresponder a un ser humano alzado al *límite* del mundo –es decir, al *fronterizo*– a un ser humano que habita ese *límite* que se encuentra desde el comienzo en su existir. Desde el momento en el que esta razón, en su devenir, se halla expulsada de alguna manera de la realidad, la relación con esta deviene libre y problemática. Por eso Trías aboga por que el signo y el símbolo vienen a suturar esa escisión, tendiendo puentes entre razón y realidad y conformando así el mundo cultural del ser humano, que es, en realidad, un mundo interpretado. El símbolo además, para Trías, intenta superar y unir –si bien, de manera indirecta, analógica– la escisión originaria de la existencia en exilio y éxodo, es decir, la escisión de la existencia con su fundamento en falta y su final sin fin. Comín señala al respecto que «Para Trías (...) la realidad no se reduce a lo racional, sino a

582 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación. La religión en el proyecto filosófico de Eugenio Trías*, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2007, p. 131.

583 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 100.

584 Vincenzo Vitiello comenta al respecto que «La *razón fronteriza* no es simple existencia fáctica “en exilio y éxodo” en cuanto que asume el más allá del límite, lo que está allende, como tarea. Asume el misterio como imperativo. La ética es precisamente el alzarse de la razón (...) al misterio», en VITIELLO, V., «Sobre el límite: En diálogo con Eugenio Trías», p. 42, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005, p. 35-52.

lo racional y lo que queda más allá de la razón, que por esto mismo es fronteriza, por el hecho de dejar algo –un suplemento que se revela a través del símbolo– fuera de sí»⁵⁸⁵. La razón fronteriza, como decimos, ha de estar abierta al acontecer *simbólico* –el acontecer propiamente humano, por otro lado⁵⁸⁶– porque, según defiende Trías, es el único acontecer capaz de adentrarse con dificultad, de manera analógica y metafórica en ese cerco de misterio que constituye lo arcano, lo que le es vedado a la razón, en el que radica esa causa primigenia de la existencia y ese fin final de la misma: «Sólo una razón re-ligada^[587], abierta a lo simbólico, capaz de habitar el lado liberador del limes jánico y bifronte, puede ser la razón propia de un fronterizo que pueda librarse de la cadena de *ananké* que parece instigarle a ser sólo sujeto como pura auto-referencia de sí»⁵⁸⁸. En la misma línea, en cuanto a la apertura de la razón fronteriza al suplemento simbólico a fin de «completarse», afirma Comín: «Podemos acceder al fundamento del mundo en la medida en que reconocemos que para ello es necesario el concurso de un suplemento simbólico que completa la precariedad de la razón (...) pero que la completa sólo de forma “indirecta y analógica”»⁵⁸⁹.

4.5 LA VERDAD COMO ADECUACIÓN DE LA ESENCIA A LA REALIDAD

La noción de *verdad* es uno de los temas más espinosos que puede abordar la reflexión filosófica y que, como hemos podido ir apreciando, ha estado y está presente en las reflexiones de los pensadores y filósofos de todos los tiempos. Dos preguntas, en principio, podrían sintetizar la curiosidad humana acerca de esta problemática noción: ¿dónde y cuándo el ser humano conoce la *verdad*? y ¿es posible para el ser humano conocer la *verdad*? Con todo, la formulación de estas preguntas estaría condicionada por un consenso previo en torno a la respuesta de otra primera y anterior, lógicamente, a ellas: ¿qué es la *verdad*? Para Eugenio Trías

585 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 105, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras, op. cit.*, 2003.

586 Este extremo se analizará con detalle en el *Capítulo 6* de este trabajo.

587 «Re-ligada» en el sentido que hemos explicado en el *Apartado 4.2*: metafóricamente, como razón que vuleve a unirse, a través de su reflexión, con la *unidad trascendental* y se mantiene en esa unión.

588 TRÍAS, E., *La razón fronteriza, op. cit.*, 1999, p. 86.

589 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 106, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras, op. cit.*, 2003.

es este un problema, el problema de la verdad, que no está en absoluto resuelto: «Hay tantas doctrinas de la verdad como filosofías»⁵⁹⁰, afirma. En cualquier caso, Trías no duda en sumergirse de lleno en estos interrogantes y tratar de responderlos, al igual que tantos otros filósofos que le han precedido. Y ello, a pesar de ser consciente de que replantear esta «intempestiva» cuestión de la verdad, «hoy, aquí, tiene sus riesgos y sus costes»⁵⁹¹.

Una de las acepciones al uso de *realidad*, según hemos visto, hacía alusión al término *verdad*, en concreto, declaraba que la *realidad* era la «verdad, lo que ocurre verdaderamente». Sin embargo, para Trías, la noción de *verdad* sólo coincide con la *realidad* en un caso particular: aquel en el que la razón reflexionante detecta la coincidencia, el ajuste o la adecuación entre el concepto que se forma sobre la *esencia* de algo y la *realidad* que le corresponde:

La verdad (...). Sería, pues, el concepto que co-responde a esa esencia de la *realidad*. (...) Esa realidad es la que el concepto que la razón reflexionante forma debe acoger, co-respondiendo a ella. La adecuación, o ajuste, y el correlativo desajuste, o no-adecuación, entre ese concepto que la razón reflexionante se forma y la realidad (según la acabo de definir) es lo que puede especificar lo que deba entenderse por *verdad* o su contrario⁵⁹².

A nuestro entender, esa correspondencia, ajuste o adecuación entre la realidad y su esencia por parte de la razón del ser humano, sólo se puede llevar a cabo a través del tiempo, es decir, a través del suceder o devenir de la *existencia* humana. Por lo demás, ya hemos puesto de relieve con anterioridad, apoyándonos fundamentalmente en la perspectiva de Koselleck, que los *conceptos encarnan la contemporaneidad de lo no contemporáneo*. También esto debería cumplirse, por lo tanto, para el concepto problemático de *verdad*. Como sabemos –gracias, sobre todo, a que la hermenéutica contemporánea se ha encargado de analizar y poner en evidencia– la razón reflexionante en el ser humano es histórica, temporal, y se encuentra siempre en permanente autoconstrucción (tarea que se lleva a cabo durante toda la vida, tarea infinita, siempre inacabada). Por su parte, también lo real es dinámico, decíamos, se encuentra en constante devenir, se percibe la mayoría de las veces como una realidad frágil, inacabada. Por lo tanto ¿tiene sentido hablar de *la verdad* o de *una verdad*? o ¿más bien cabría hablar de *grados de*

590 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 223.

591 *Ibíd.*, p. 224.

592 *Ibíd.*, p. 227.

veracidad y de *niveles de consenso* en torno a ellos? o quizás, también, ¿de la *probabilidad de la verdad*? Si el concepto que la razón se forma sobre la esencia de una realidad no es algo fijo, sino que es susceptible de cambio –se encuentra siempre inmerso en un proceso de construcción, «se encuentra siempre dentro de la posibilidad de entenderse de otra manera» dirá Gadamer⁵⁹³– la noción de *verdad* se nos presenta como algo, cuando menos, complicado de abordar, problemático. En esto mismo parecen coincidir en la actualidad algunos autores al afirmar que más que de verdad deberíamos hablar de una pluralidad de verdades (Bermejo), de una «diversidad de versiones o mundos en construcción correctos e incluso en conflicto» (Goodman)⁵⁹⁴. Y creemos que no se le escapa este extremo tampoco a Trías, al afirmar rotundamente que la *verdad* es un concepto «de naturaleza trágica y problemática»⁵⁹⁵.

En el razonamiento triasiano, la lucha entre las *potencias conjuntiva y disyuntiva* determina la naturaleza y la esencia de todo lo que existe, como explicaremos, a imagen de las potencias de conjunción y disyunción que caracterizan la esencia del *límite*. Se trata de un límite que, como sabemos, separa y une a la vez los ámbitos con los que está en contacto: «el límite tiene una naturaleza dialéctica: al mismo tiempo que impide al mundo encontrar su fundamento [potencia disyuntiva o de separación], le impide quedarse encerrado en sí mismo [potencia conjuntiva o de unión]»⁵⁹⁶. Por eso, Trías considerará también la *verdad* como la conceptualización –la posible exposición– de esa lucha o tensión entre dichas potencias, que se trata, efectivamente, de la conceptualización y posible exposición de la *esencia* de cualquier

593 Reinhart Koselleck ha demostrado con su investigación sobre la *historia de los conceptos*, que éstos son algo variable, que cambian con el tiempo, que dependen del contexto espacio-temporal humano. Así, el significado que tuvo un concepto determinado para los griegos de la Época Clásica no es el mismo que tuvo en la Alemania del siglo XVIII. Habría que señalar que el estudio de estos cambios a través del tiempo nos puede dar pistas o claves importantes sobre determinados hechos sociales o históricos. Este tema ha sido brevemente expuesto al inicio de este trabajo en el *Apartado 2.4.2*. Véase, por ejemplo, KOSELLECK, R., «Historia de los conceptos y conceptos de historia» en *Ayer*, nº 53, fasc. 1, 2004, p. 27-45.

594 BERMEJO, D., «La construcción de la realidad. La realidad de la ficción y la ficción de la realidad p. 48-49, en BERMEJO, D., (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, op. cit., 2008, p. 11-49. Véase, también, BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», p. 80, en BERMEJO, D., (ed.), *ibíd.*, p 51-82. Para Diego Bermejo, en el marco actual –señalado en el *Apartado 3.3*– de la creciente *estetización epistemológica* de la sociedad y la cultura en general, la estetización del concepto de *verdad* implica, por un lado, la ausencia de fundamento absoluto, de verdad objetiva y de significado último y por otro, el carácter construido o ficcional de la realidad (de la que la verdad ha de dar cuenta) así como su estructura básicamente compleja y plural.

595 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 228.

596 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 101, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

realidad. Por lo tanto, este término *-verdad-* no puede ser sino de naturaleza cuando menos conflictiva, al tratar de conceptualizar una lucha, una tensión, una dialéctica entre dos potencias que, en Trías, articulan *-juntando a la vez que separando-* mismidad y alteridad, singularidad y universalidad, ser y nada, reposo y movimiento⁵⁹⁷. Manuel Barrios argumenta, en esta línea, que el concepto de verdad triasiano «no es ni la constante mística de un *continuum* inexpresado de la tradición, ni la vaga relatividad pragmatista de las ficciones que convienen a cada época, sino el tenso ajuste entre la racionalidad del mundo y el trasfondo de sinsentido que la rodea»⁵⁹⁸.

Esta tensión entre conjunción y disyunción, en Trías, inunda todo lo existente, lo abarca, se encuentra en la esencia de todo lo que existe y en concreto, la encontramos también entre una *realidad* que está ahí, arraigada en la existencia, y la *razón* humana, que se encuentra dicha realidad como un dato externo a ella y al cual se abre, conceptualizándolo y reflexionándolo. En este sentido, hablábamos antes de una *razón fronteriza* que se empujaba hacia una realidad externa a ella – existía un límite interpuesto entre ambas –, la razón no podía deducir la realidad desde sí misma por sus propios medios⁵⁹⁹. Es pues esta *razón fronteriza* una razón en lucha, en tensión con lo que se encuentra fuera y le trasciende (una realidad que es mutable y variable por existente), empujada hacia ella en un esfuerzo por acogerla desde sí misma. Creemos que este argumento triasiano acoge la problemática del extremo que habíamos planteado, la idea de hasta qué punto podemos hablar de *verdad* o por el contrario, deberíamos hablar de *grados de veracidad* y de *consenso*, toda vez que esta tensión *-permanente y ajustadora-* entre la *razón fronteriza* y la realidad creemos que refleja ese proceso de permanente construcción de la verdad.

Fernando Pérez-Borbujo centra el foco de atención del análisis del concepto de *verdad* en esta *filosofía del límite*, en otro concepto relevante: el de *libertad*. Subraya el hecho de que es el límite, la separación que existe entre la *realidad* y la *razón*, lo que hace posible que esta última escape de la necesidad y acoja en sí la libertad. El salto entre inteligencia (o razón) y realidad constituye el «fundamento ontológico

597 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 114. Véase también, TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 388.

598 BARRIOS, M., «La luz del límite, la sombra de Hegel...», p. 69 en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

599 Es éste un argumento que está de acuerdo con lo que Friedrich Schelling (1775-1854) denominó «éxtasis de la razón». Dice Trías al respecto: «Un punto de la filosofía de Schelling que aquí se asume convenientemente recreado» en TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 308.

de la libertad humana»⁶⁰⁰. La propia naturaleza de la razón (esa exterioridad suya) es la que le permite desvincularse de la realidad, no estar sujeta a ella a través de la cadena de la necesidad, como ocurre, por ejemplo, con el instinto. La razón mantiene una relación externa, de libertad respecto a la realidad. En este contexto,

La verdad sólo tiene sentido para una inteligencia que tiene la posibilidad de perderse en sí misma, desligándose de la realidad y “perdiéndola de vista”. (...) La verdad es la prueba que la libertad inteligente exige de una realidad para aceptarla como tal. (...) La verdad es para la inteligencia lo mismo que la realidad para el instinto. (...) La verdad implica necesariamente la libertad⁶⁰¹.

Por lo tanto, la *verdad* es consecuencia derivada de una *razón* que se sabe libre y desligada de la *realidad* y en relación conflictiva y problemática con ella. Si no existiera ese desajuste entre razón y realidad no necesitaríamos algo así como una verdad que avalara el ajuste de la reflexión de aquella con respecto a ésta.

En este contexto, Trías nos aporta esta otra definición de *verdad*: «Por verdad debe entenderse la conjunción/disyunción, puestas al descubierto, entre esa razón fronteriza (rescatada de la sinrazón, pero en relación de tensión con ella) y esa realidad en que *se está* (presionada por la nihilidad que le cerca y que le embiste)»⁶⁰². Nos parece importante destacar de esta definición la idea de que lo indispensable de la *verdad* consiste en «poner al descubierto» esa tensión entre *realidad* y *razón*, y no tanto el grado de ajuste o adecuación que se consiga entre ellas. Esta será una de las ideas, como veremos, que se encuentra en la base de la concepción estética de esta *filosofía del límite*. En otro párrafo insiste Trías en esta misma idea: «Ya en mi libro *La aventura filosófica* avancé esta idea renovada de lo que puede entenderse por verdad: (...) En una palabra: la exposición de esa *lucha* (susceptible de sublimarse en formas lúdicas) entre ambas potencias de la esencia del *ser del límite*»⁶⁰³.

Acerca de esta naturaleza problemática («trágica» la llama también), pugnante y lúdica del *conocimiento verdadero* dice Trías:

El conocimiento verdadero se juega el sentido al filo del límite con eso que le cerca y le acosa: el sinsentido, el absurdo; se juega la racionalidad sobre un fondo de sinrazón y locura que le cerca (...) Tiene como ámbito propio el intersticio

600 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 88.

601 *Ibid.*, p. 95-96; p. 96, nota al pie nº 81. Este carácter de «prueba» de la verdad ha sido reflexionado y expuesto por Trías, ante todo, en su libro *El hilo de la verdad* de 2004.

602 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 293.

603 *Ibid.*, p. 228.

liminar, limítrofe, en donde refulge el ser del límite como gozne y bisagra (signo de concordancia y discrepancia) entre la razón, que se reconoce fronteriza, y una realidad que deja mostrar en ella el límite que le determina⁶⁰⁴.

Es decir, desde una perspectiva topológica, considerando el límite como un ámbito habitable, es exclusivamente en él donde se puede dar un conocimiento verdadero a los ojos de Trías, el único ámbito en el que se puede conceptualizar y poner al descubierto esa lucha entre las potencias de conjunción y disyunción. Trías en su *estética del límite* considera el *límite* como el lugar en el que el ser humano, en su alzado al mismo, se juega la apertura de significación y de sentido⁶⁰⁵. Así lo interpreta también Comín cuando expresa que la realidad, en la filosofía triasiana, sólo la podemos conocer de forma verdadera en la medida en que sea reconocida como un acontecimiento que aúna razón y suplemento simbólico (lo cual es sinónimo, en esta filosofía, de un acontecimiento *espiritual*, como veremos) y esto sólo puede ser concebido desde el límite. La conclusión final de toda la propuesta filosófica triasiana, dirá, es que «lo que es sólo se puede pensar correctamente si se piensa como límite»⁶⁰⁶.

Nos debería llamar la atención en este último texto de Trías el hecho de que menciona no sólo el *límite* como ámbito topológico en el que reside la verdad, sino también a ese *ser del límite* que «refulge como gozne y bisagra». Es decir, si el *límite* es lo que existe desde una perspectiva topológica, el *ser del límite* es lo que existe o se da desde una perspectiva ontológica. De hecho, tal y como dirá el filósofo en numerosas ocasiones, ese *ser del límite* es el don que da de sí el límite⁶⁰⁷. Esta afirmación constituye la base de la proposición ontológica que ofrece esta *filosofía del límite*, aspecto que enseguida trataremos. Si el *conocimiento verdadero* en Trías solamente tiene lugar en ese espacio limítrofe, en el límite, debemos entender por *conocimiento verdadero* el conocimiento, precisamente, de ese *ser del límite*:

Por conocimiento verdadero debe entenderse el conocimiento de ese ser del límite que brilla y refulge en el espacio intersticial; un espacio que es, a la vez, localidad y fulgor, o luz que abre espacio a través de su propia refulgencia, y que

604 *Ibíd.*, p. 294-295.

605 Hablaremos de ello en el *Capítulo 6* en este trabajo.

606 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 105-106, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

607 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 296.

invierte a realidad e inteligencia con ese ser, ser del límite, confiriendo a ambas la misma condición limítrofe⁶⁰⁸.

Y finalmente, sentencia: «Tal espacio de refulgencia es la fuente manantial de la que dimana el ser del límite. Debe ser llamado espacio-luz».

Damos por concluido, prácticamente, este apartado, pero antes de avanzar, queremos aportar este cuadro (Figura 1) en el que hemos intentado sintetizar, a modo de compendio, las ideas que hemos expuesto sobre la *teoría de la verdad* dentro de la concepción epistemológica de esta *filosofía del límite*:

ESENCIA	+	EXISTENCIA	=	REALIDAD
(Lucha potencia conjuntiva/potencia disyuntiva)				↑
				↓
CONCEPTUALIZACIÓN (RAZÓN REFLEXIONANTE)				↑
(a través del tiempo) ⁽¹⁾				↑
				↓
ADECUACIÓN (a la REALIDAD)		VERDAD		↑
NO ADECUACIÓN (a la REALIDAD)		NO VERDAD		↑

(¹)- Intervalo de tiempo pequeño: «INMEDIATEZ» DE LA COMPRESIÓN (PERCEPCIÓN, INTUICIÓN, algunas REVELACIONES)

- Intervalo de tiempo mayor: COMPRESIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO Y LAS EXPERIENCIAS (RAZÓN)

Figura 1: Cuadro sobre la *teoría de la verdad* basado en la *filosofía del límite*.

(Fuente: elaboración propia basándonos en el libro de E. Trías, *La razón fronteriza*, 1999)

Notamos en el cuadro que cuando el intervalo de tiempo que ha intervenido en la reflexión de la razón ⁽¹⁾ tiende a cero, la tendencia se dirige a percibir instantáneamente la realidad a través del *instinto*, cumpliéndose aquello que Pérez-Borbujo señalaba: «La verdad es para la inteligencia lo mismo que la realidad para el instinto»⁶⁰⁹. Con todo, en cuanto al carácter temporal de la reflexión de la razón, preferimos hablar de *tendencias* –que en un extremo se dirigirían hacia el *instante* y en el otro, hacia la *eternidad*– sin posibilidad humana –

608 *Ibíd.*, p. 295.

609 Véase *supra*, p. 211.

creemos– de entrar a definir la magnitud de los intervalos que intervienen en la comprensión (aprehensión de la *verdad*). Creemos que aquí ocurre, de alguna manera, lo mismo que explicábamos en el caso del *espacio de experiencia* koselleckiano, aquel que conformaba las experiencias pasadas que habían sido incorporadas⁶¹⁰: en él estaban simultáneamente presentes muchos estratos de tiempo anteriores –aquellos en los que habían sedimentado las tres dimensiones del tiempo, pasado, presente y futuro– sin dar cuenta de su antes ni de su después. Eugenio Trías se ha referido a este paradójico estatus del tiempo que interviene en la *comprensión* humana, aludiendo a la idea de un *instante eterno*⁶¹¹. Se trata de un *instante* capaz de recrearse y que, para él, constituye la verdadera *carne del tiempo*: «en el instante son convocados los tres modos temporales (pasado, presente y futuro, redefinidos). El pasado es repensado como pasado inmemorial; el futuro, como futuro escatológico (fin final de nuestra existencia); y el presente como presente eterno»⁶¹². Habla del pasado, presente y futuro como modos intemporales y eternos de toda experiencia del tiempo que se dicen o se atribuyen de aquello que da carne al tiempo: el *instante* en el que se encarna el existir y que puede recrearse, variarse: «el pasado, primera eternidad, el presente, segunda eternidad, y el futuro, tercera eternidad, *se dicen* (los tres) del tiempo»⁶¹³.

610 En cierto modo, creemos que la *comprensión* consiste en gran parte, precisamente, en incorporar el conocimiento, como trataremos de argumentar más adelante.

611 Como «instante-eternidad» se ha referido a ello en algunas ocasiones. Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, 2001, p. 17.

612 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, *op. cit.*, 2004, p. 126. Véase, también, *ibíd.*, p. 74-75; 104-106; 166, nota al pie nº 9 y 169, nota al pie nº 10.

613 *Ibíd.*, p. 104.

5. EL SER HUMANO Y EL «SER DEL LÍMITE QUE SE RECREA»

5.1 EL SER HUMANO, POTENCIAL SUJETO FRONTERIZO (CON LIBERTAD PARA ALZARSE AL LÍMITE Y HABITARLO)

Comentando la obra de Trías, Patxi Lanceros habla del ser humano como el ser fronterizo, el ser que está permanentemente ex-puesto, es decir, puesto fuera de la continuidad física y fuera también del acomodo o consuelo de la proyección metafísica: «Es el humano, efectivamente, el inseguro, el que habita permanentemente en el quicio de lo inhóspito (...) el que nunca se halla definitivamente en casa. Para el humano no hay mundo sin interpretación ni interpretación que no remita, en el límite, al silencio del mundo»⁶¹⁴. En *Los límites del mundo* intenta Trías una definición «crítica y metódica» del sujeto que protagoniza la experiencia de habitar el límite. Hace la siguiente afirmación:

El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho *el límite mismo* que define y circunscribe los dos mundos. (...) *Los límites del mundo somos nosotros, con un pie implantado dentro y otro fuera. Somos los límites mismos del mundo. La filosofía, crítica y metódicamente desplegada, permite decir qué es lo que somos*⁶¹⁵.

Parece que existiera cierta contradicción entre esta última definición del ser humano como límite del mundo y la que describe en otros momentos de su obra, la del sujeto fronterizo como el ser humano que protagoniza la experiencia de habitar el límite. Es cierto que el *límite*, en Trías, goza siempre de un estatuto paradójico. El ser humano puede *ser* límite y *habitarlo*; el sujeto fronterizo *es* límite y lo *habita*. Trías mismo afirma que somos carne de límite y ciudadanos fronterizos⁶¹⁶. Según lo interpretamos aquí, *somos* límites del mundo desde ese

614 LANCEROS, P., «Desde la fundación de la ciudad...», p. 104, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite, op. cit.*, 2005.

615 TRÍAS, E., *Los límites del mundo, op. cit.*, 2000, p. 66-67.

616 *Ibid.*, p. 104.

recorrido metódico que emprendemos –partiendo de un «solipsismo metodológico»– mediante el cual experimentamos cada uno de nosotros la evidencia de que existe un límite infranqueable en nuestro conocer y decir. Es decir, recorreremos y experimentamos el límite de mi mundo frente a un «sin mundo» –como ya hemos explicado– que, a la postre, es también el límite entre «*naturaleza desnuda y mundo significado*»⁶¹⁷. Para Trías, recordemos, recorrer dicho límite, es decir, recorrer el *método*, significa determinar la «paradójica naturaleza» del ser que habita el límite: el ser humano (fronterizo). Trías propone que ese límite tiene un estatuto ontológico. Es, por tanto, un límite real, forma parte de la realidad (más concretamente, pertenece al ámbito intermedio, de sutura, entre lo real y lo ideal, entre realidad e inteligencia). El carácter ontológico y real del límite se evidencia desde el momento en el que se trata de un límite habitable, se puede acceder a él y «cultivarlo»: transitarlo, vivirlo, experimentarlo. Otra posible evidencia es el hecho constatable de que ese límite, esa frontera, es compartida con otros habitantes, con otros sujetos que también experimentan ese límite como tal límite. Con lo cual *somos* límite, pero también habitamos y compartimos ese límite. Sin profundizar ahora en este estatuto ontológico que Trías otorga al *límite* –más adelante entraremos en ello– queremos centrarnos en el sujeto fronterizo en sí: en el ser humano que adquiere la condición de sujeto fronterizo o habitante de ese límite⁶¹⁸.

Para Trías, habitar el límite consta de dos momentos, de los cuales el primero es el *acceso* al límite. Solamente después de este primer momento de acceso, podemos hablar de *habitar* propiamente el límite. El ser humano goza de libertad para dar este paso, para acceder o no a ese espacio fronterizo: «la opción del límite, el asentamiento en la frontera, no es algo evidente. Cabe, por el contrario la sospecha de que si nos es dado elegir, quizá prefiriéramos otro emplazamiento para edificar la ciudad (...) ¿Nos es dado elegir? Algo nos es dado»⁶¹⁹, nos dice Patxi Lanceros. Con la metáfora de «la ciudad», que el propio Trías recoge del paralelismo platónico entre la ciudad y el alma humana, se está refiriendo a ese *espacio habitable*

617 Véase *supra*, p. 193 (*Apdo.* 4.3).

618 En relación con el carácter ontológico del límite y su carácter constituyente del propio ser humano, Pablo López Álvarez hablando de la ética, de la consideración del uso práctico de la razón en el sistema filosófico de Trías, habla de que tal uso aparece «vinculado a la asunción del límite como “ser mismo” y al reconocimiento del carácter fronterizo como la más propia e íntima “condición humana”». Véase LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 144, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, *op. cit.*, 2005.

619 LANCEROS, P., «Desde la fundación de la ciudad...», p. 100, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, *op. cit.*, 2005.

que conforma el *límite* y que, al igual que una ciudad, es susceptible de planificación (deliberación) y edificación⁶²⁰. Para Lanceros la libertad de elección del ser humano es precisamente el punto crítico de la filosofía triasiana, no por ser un punto débil o de posible ruptura o fracaso de la misma, sino por ser un punto de *encrucijada* tanto para el ser humano como para el destino de la propia filosofía. En virtud de su naturaleza «anfibia» –como la define Trías– dado que el ser humano es *cópula* y *disyunción* en un doble sentido, entre naturaleza y mundo (mundo de sentido y significación) y entre el mundo y el «sin mundo» o lo arcano (también llamado por Trías *cercos herméticos*, como veremos), éste puede optar por habitar el espacio fronterizo –el que constituye su propia condición copulativa y disyuntiva–, quedarse alojado en el cerco físico, como el animal o la planta, o bien intentar traspasar la frontera e intentar acceder –por completo– al cerco metafísico (hermético), intentando ocupar un lugar que no le es posible ocupar. Ese lugar inaccesible es el lugar del Padre en la religión cristiana; el lugar desde donde proviene esa voz que ordena un imperativo (Kant); el lugar del que nada sabemos a ciencia cierta y del que nada podemos decir con certeza racional (Wittgenstein); el lugar reservado a lo sagrado en las distintas religiones, etcétera.

En los dos últimos casos el ser humano falta, respectivamente, por defecto o por exceso; a decir de Trías, cae en la *falacia naturalista* en el primer caso y en la *falacia metalingüística* (y metafísica) en el segundo. En la falacia naturalista el sujeto no logra «desprenderse y enajenarse de esa matriz física en la que ha sido concebido»⁶²¹; la falacia metalingüística «debe comprenderse (siguiendo en ello a Wittgenstein) como la pretensión de ocupar un espacio situado más allá de los límites del lenguaje y del mundo (...). Esta falacia destruye y difumina el límite que mantiene tensa la distinción y la distancia entre lo que puede decirse y lo que debe callarse»⁶²². En *Los límites del mundo* ya había señalado Trías que recorrer con éxito el *método* propuesto –aquel que conducía a la determinación discursiva de la paradójica naturaleza del ser humano– exigía el mantenerse dentro de los márgenes que establecen la *tautología* y la *contradicción* y evitar incurrir en

620 La metáfora, a la que ya hemos hecho referencia, está tomada del propio Trías quien en algunos momentos de su obra y, sobre todo, en su libro *Ciudad sobre ciudad* habla de la «ciudad» o «ciudadela del límite» conformada por cuatro barrios que se entrecruzan: el barrio epistemológico, el ético, el religioso y el artístico. Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., 2001, p. 17; 37 y ss. Véase, también, TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 42.

621 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 886, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

622 *Ídem*. Sin embargo, eso que no puede decirse objetivamente y con certeza racional y se debe callar, sí puede ser pensado y experimentado por el ser humano.

cualquiera de ellas: la *tautología* sería el correlato de aquello que se queda agazapado en el cerco físico (peca por absoluto defecto: dice, significa, demasiado poco) y la *contradicción* sería el correlato de lo que pretende invadir el cerco hermético (peca por exceso absoluto: quiere decirlo todo a la vez). En este sentido, realiza Trías la siguiente definición de *ser humano* en *Ética y condición humana* (2000):

El hombre constituye aquella materia de inteligencia y pasión que es la verdadera carne del límite (...) un límite que deja atrás lo físico abriendo el espacio (mundano) de la significación y del sentido; y que proyecta ese mundo en el que habita hacia un excedente de sí que se cela a toda comprensión y debe conceptuarse como lo arcano⁶²³.

Como «carne del límite» define Trías a este ser humano, lo cual podemos entenderlo de dos maneras. Por un lado, esta expresión, en un sentido figurado, implicaría que el ser humano es «potencial sujeto fronterizo», sujeto en el que reside la potencia y la capacidad de alzarse a tal límite. Por otro lado, esta expresión, en un sentido más literal, se puede entender en cuanto al «*límite encarnado que es el hombre*», recogiendo una expresión de Pablo López⁶²⁴. En el primer caso, decimos que el ser humano es «potencial» sujeto fronterizo, que «en potencia» habita el límite, porque hace falta un paso, una condición para que ese ser humano se constituya de hecho y de derecho en sujeto fronterizo. Ese paso consiste en que acceda a ese espacio limítrofe de manera libre, haciendo uso de su libertad. El ser humano tiene libertad para alzarse al límite y habitarlo. Es más, el *limes* es el intersticio en el que el fronterizo se juega su libertad:

Ya que el fronterizo tiene la posibilidad de elegir, o de ejercer su libertad, toda vez que se halla apremiado por la sollicitación del límite que a él le inviste. Puede [el ser humano] alzarse de esa situación del comienzo [de caída en el tiempo], remontando su existencia de la caída originaria y orientándose en dirección al límite que le constituye. Puede, pues, orientar el deseo y la voluntad respecto a las posibilidades que en su remisión al límite se le ofrecen. En ese alzado se juega

623 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 889, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

624 Véase LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 149, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

su libertad. Ésta constituye la facultad de responder o de co-responder a esa circunstancia limítrofe y fronteriza que se le entrega desde el comienzo⁶²⁵.

Esa «circunstancia limítrofe y fronteriza» que se nos entrega desde el comienzo –la propia *existencia*– es definida por Trías también como un «cruce de caminos», como una «encrucijada»⁶²⁶ en la que el fronterizo se juega su libertad. Explica cómo la genuina libertad de elección, de deliberación y de decisión del fronterizo se pone de manifiesto en esa *coyuntura ética* en la cual comparece el *limes* como entrecruzamiento de caminos, como cruce. Es, efectivamente, a través de la mediación de un acto ético como el ser humano puede alzarse a la frontera, al límite, en cada coyuntura, puesto que, como dirá en *El hilo de la verdad*, somos un comportamiento y una conducta que no se halla fijada ni determinada y que sólo a través de la prueba ética puede realizarse; sin esa mediación ética, esa condición que somos (la condición humana) no puede realizarse y por ello puede siempre torcerse o malograrse. «Lo propio de esa condición consiste en su congénita indeterminación contradictoria, la que permite discernir modos humanos o *inhumanos* de encarnarla y ejercerla»⁶²⁷. «En estos términos, el mal es pensado como traición al *límite encarnado* que es el hombre: el mal es lo inhumano, lo desmesurado, lo dislocado, lo que transgrede la distancia que el hombre interpone entre sí mismo y el nudo ser», una distancia, esta última, que viene mediada y garantizada por el límite⁶²⁸. En *La razón fronteriza* (1999) incide Trías en esa

625 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 46. Cabe relacionar en este punto la afirmación de Trías de que esa «circunstancia limítrofe y fronteriza» *se nos entrega desde el comienzo* con las siguientes palabras de Heidegger: «Una comprensión del ser ya está siempre implícita en todo aquello que se aprehende como ente» [dice, parafraseando a Tomás de Aquino]. (...) Esta visualización del ser que sirve de guía a la investigación brota de la comprensión mediana del ser en la que desde siempre nos movemos, y que en definitiva (...) pertenece a la constitución esencial del *Dasein mismo*» en HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 26-31. Con relación a esta misma perspectiva ontológica heideggeriana afirma Aguirre: «El “Da-sein”, el ser-ahí que somos, no se experimenta primeramente como un sujeto para el que hay un objeto, sino como un ser situado en el ser» en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 171.

626 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 77 y ss.

627 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 83. Notamos el paralelismo entre esta afirmación y el «modo propio» e «impropio» de existir del *Dasein*, en Heidegger.

628 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 149, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005. Dice también este autor al respecto: «En cualquiera de sus formas, lo inhumano opera negando la mediación que se produce en el ámbito de lo finito como fuente de validez ética: el cuerpo torturado, el cuerpo asesinado son cuerpos previamente marcados como falsos, cuerpos que *valen menos* que su sentido. Si lo humano es reconocer los límites legítimos de la acción sobre los cuerpos finitos, lo inhumano busca acercar el cuerpo a su verdad, una verdad que no es ya la verdad finita de los objetos de cultura, sino la verdad inmediata de lo natural o la verdad infinita de lo sagrado», en *ibíd.*, p. 159.

apertura de caminos que el ser humano, alzado al límite, encuentra en la encrucijada permanente de su existir:

Ese alzado es posible en razón de la libertad de que dispone [el ser humano]. Puede, en efecto, acceder a esa condición fronteriza mediante un genuino movimiento ético a través del cual logra ese alzado. O bien puede libremente elegir la negativa a encarnar esa condición de fronterizo. Sólo si accede a esa condición alcanza su plena realización como persona. Como tal se pone a prueba en la capacidad de promover, en sí mismo y en sus prójimos, ese movimiento ético que conduce a la plena personalización o a la realización personal. Su orientación hacia el limes constituye la principal explicación de esa libertad del habitante de la frontera⁶²⁹.

Como vemos, en Trías la libertad del ser humano se hace patente en medio de una *coyuntura ética* en la cual esa libertad le permite elegir entre modos humanos o inhumanos de ejercer su condición, de encarnar eso que es. Dice Trías que en el límite: «El sujeto se da *cita* con su propia libertad capaz de *responder* a la “voz” que le invita a ser, y a llegar a ser, eso que potencialmente ya es (habitante de la frontera)»⁶³⁰. Es decir, el ser humano alzado al límite, el fronterizo, se juega en el límite su propia libertad: mediante su decisión (libre) ante la encrucijada, ante la coyuntura ética, se juega el seguir siendo libre o bien el dejar de serlo y caer en la esclavitud por defecto o por exceso, es decir, por mantenerse, defectivamente, dentro del mundo puramente físico o por intentar, excesivamente, usurpar el mundo del arcano, ocupar el lugar sagrado de los dioses, ese cerco hermético del que nada podemos decir a ciencia cierta o experimentar de forma directa. Y es que el ser humano, para Trías, reproduce en sus carnes la topología del límite:

una parte de sí mismo exige postular el cerco hermético (el lugar en donde afincan el sujeto de la proposición imperativa); otra parte es aquella que, en el cerco fronterizo, escucha la voz (de la conciencia); por último una tercera parte de la subjetividad responde a esa voz, produciendo efectos de sentido y de incidencia práctica en su mundo de vida, o en el cerco del aparecer⁶³¹.

Habla Trías, por tanto, de una «voz» que conmina al ser humano a «algo», es decir, de un imperativo, de una «máxima ética» que algo dice al ser humano. De hecho, la *filosofía del límite* de Trías realiza toda una propuesta ética que encuentra

629 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 351.

630 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004, p. 128.

631 TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino, 2001, p. 237.

sus pilares en la ética aristotélica y en la ética kantiana, aunando las premisas de libertad y universalidad que, para este filósofo, son los mínimos que debe cumplir toda proposición ética válida. Su propuesta se condensa entonces, como vamos a ver, en una «máxima ética fronteriza» que dicta así: «Obra de tal manera que la máxima que determina tu conducta, y tu acción, se ajuste a tu propia condición de habitante de la frontera»⁶³².

5.1.1 SALTO AL LÍMITE: EL ACTO ÉTICO Y LA MÁXIMA ÉTICA FRONTERIZA

Acabamos de ver cómo el acto ético, para Trías, se encuentra en la base del alzado del sujeto fronterizo al límite. Podemos decir que se trata de la verdadera llave que el ser fronterizo posee para acceder al límite y *transitar* por él o habitarlo. Es importante aclarar la premisa de la que parte y que el propio filósofo manifiesta explícitamente: «En este discurso se asume esta ligazón intrínseca del hecho moral y del hecho metafísico. En la proposición moral se produce, sucede o acontece el suceso metafísico y la proposición metafísica»⁶³³. A lo largo de la siguiente argumentación, intentaremos ir desvelando los motivos que conducen a Trías a hacer esta afirmación –claramente, de origen kantiano– que, como se puede intuir, es de gran importancia en la vertebración de su pensamiento filosófico.

Existe una larga tradición en el pensamiento occidental (no así en la filosofía oriental) en sostener que la ética busca especificar la finalidad y el objetivo de toda acción, comportamiento o praxis humana (ética teleológica), de manera que ésta se oriente hacia lo que –con Aristóteles– constituye el «bien» del hombre, que a la postre deriva en la «buena vida». Trías afirma de manera explícita que uno de los principales objetivos de su reflexión ética es «lograr esa articulación de la condición radical y esencialmente libre del ser humano con su orientación propiamente ética hacia la “buena vida”»⁶³⁴. En este sentido, de acuerdo con el pensamiento de Aristóteles y como es de esperar de una filosofía que accede, penetra de lleno y se envuelve de la esencia del concepto de *límite*, Trías defiende en su propuesta ética la «conducta virtuosa». «La virtud es, a los ojos de Aristóteles, un medio entre dos extremos, entre dos vicios, de los cuales el uno lo

632 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 869, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

633 TRÍAS, E., *Los límites del mundo, op. cit.*, 2000, p. 71.

634 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 859, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

es por exceso y el otro por defecto»⁶³⁵, dice José M^a Aguirre sobre la ética aristotélica. Palabras que inmediatamente traen a nuestra mente el concepto de *límite* triasiano como ámbito intermedio entre dos mundos extremos (mundo *defectivo* de la naturaleza y mundo *excesivo* del arcano, del misterio). Un ámbito entre-mundos en el que habita el fronterizo re-validando libremente su condición e intentando asegurarla, mediante esa *lucha* o *juego* que le caracteriza: lucha y/o juego con el que intenta evitar la falta defectiva por mantenerse en el primer mundo o la falta excesiva por querer usurpar el lugar al que no está destinado, en el segundo. En Trías, el habitante del límite, el fronterizo, ansía ser –con Aristóteles– un ser virtuoso. Así define Aristóteles la *virtud* en su *Ética a Nicómaco*: «La virtud moral es una disposición adquirida de la voluntad, consistente en un *justo medio relativo a nosotros*, determinado por la razón y por una regla a tenor de la cual se determinaría un hombre prudente [sabio] en las cosas prácticas»⁶³⁶. Trías aboga por esa conducta virtuosa, que él mismo define así: «la que sabe determinar su acción a través de deliberaciones y elecciones que permitan consolidar disposiciones o hábitos orientados por una inteligencia práctica, o uso práctico del logos, que sabe discernir la medida justa de lo humano, delimitándolo de las dos formas posibles (defectiva y excesiva) del comportamiento inhumano»⁶³⁷. Tanto ese «justo medio relativo a nosotros» en Aristóteles, como la «medida justa de lo humano» en Trías, hacen referencia a ese ámbito intermedio propuesto por este último como *límite*. Así lo confirma el propio filósofo con esta definitiva sentencia: «Y la definición aristotélica de virtud anticipa el concepto de límite (propio de la condición humana)»⁶³⁸.

A los ojos de Trías, toda ética ha de regirse por un principio incondicional y universal que asegure el carácter propiamente ético de la totalidad de la praxis humana en cualquier circunstancia y ante cualquier situación que se presente. Éste es un aspecto que la ética kantiana resuelve a través del *imperativo categórico*. Trías concibe, por lo tanto, la necesidad de determinar un *imperativo* en su reflexión ética que, asumiendo la naturaleza libre del sujeto, tenga un carácter incondicional y universal. Como él mismo afirma, su imperativo ético se ilumina desde la

635 AGUIRRE, J. M, *Ética y emancipación. Exploraciones filosóficas*, Barcelona, Anthropos, 2015, p. 21-22.

636 ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos, 2000, Libro I, c. 1, p. 131. El subrayado es nuestro.

637 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 859, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

638 *Ibíd.*, p. 866.

sentencia pindárica que indica «llega a ser lo que eres» y desde los adagios delficos que proclaman «nada sin medida» y «conócete a ti mismo». Tanto en la primera como en los segundos, «el conocimiento de la propia condición se presenta como fundamento de la corrección de la acción, y así ocurre igualmente en el interior de la filosofía del límite»⁶³⁹. Dirá Trías:

la “buena vida” se alcanza sólo si se llega a ser por la mediación de un imperativo (como el pindárico) eso que el hombre virtualmente ya es (habitante de la frontera, equidistante de lo físico y de lo metafísico o de lo animal y lo divino). En la consecución de eso que somos (límites y fronteras del mundo) puede cifrarse ese proyecto de “buena vida”, para lo cual la doctrina aristotélica del término medio virtuoso (límite entre dos extremos indeterminados) aparece como determinante⁶⁴⁰.

Anticipa la anterior cita el *imperativo categórico* que se desprende de una filosofía como la *filosofía del límite* y que ya hemos avanzado: «Obra de tal manera que la máxima que determina tu conducta, y tu acción, se ajuste a tu propia condición de habitante de la frontera». En otro texto, Trías simplifica el enunciado de este imperativo, a la vez que entrega la llave de la correcta interpretación de esta máxima ética:

Sé fronterizo; acierta a comportarte como lo que eres, límite y frontera (en relación a excesos y defectos indeterminados, infinitos) (...) Pero como ya he indicado, la clave de esta orientación de la ética, o de la correcta inteligencia de este uso práctico de la razón fronteriza, se halla en un entendimiento cabal de lo que somos⁶⁴¹.

Es importante detenernos a señalar que este imperativo o esta máxima de la ética fronteriza propuesta por Trías tiene carácter universal, incondicional y a la vez, garantiza la libertad de todo ser humano:

a) Garantiza la libertad de todos y cada uno de los seres humanos, ya que la ética fronteriza no obliga a actuar de una determinada manera (frente a las éticas dogmáticas, por ejemplo) sino que impele a cada ser humano a que actúe en base a su propia condición de habitante de la frontera. Siguiendo el consejo de Trías, debemos tener en cuenta que esta condición fronteriza, si bien es compartida por

639 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 145, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

640 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 863, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

641 *Ibíd.*, p. 872.

todos los seres humanos, es única e individual para cada uno, es decir, adquiere unas características y unas peculiaridades específicas en cada uno de ellos. De ahí, la puntualización aristotélica de un «justo medio relativo a nosotros» en su definición de virtud. Desde la perspectiva de Pablo López, «Aquello que el hombre, límite del mundo, puede obtener del respeto por su condición no es una serie definida y clausurada de valores y comportamientos, sino más bien la certeza de la situación desde la cual está obligado, como agente libre, a ejercer la determinación de su acción»⁶⁴².

b) Se trata de una máxima con carácter universal puesto que, además de garantizar la libertad de cada ser humano, es válida para todos y cada uno de ellos, en cualquier situación y circunstancia que se pueda dar. Al decir de Trías, esta máxima ética se hermana con toda condición fronteriza (humana). Sin embargo, no se trata de un universalismo abstracto de naturaleza idealista, como esgrime López, dado que lo que este imperativo formal exige a los principios de la acción es que «se atengan a aquello en lo que consiste *ser hombre*, respetando las condiciones de desenvolvimiento de su existencia limítrofe»⁶⁴³.

Ahora bien, una vez descrito ese *imperativo categórico fronterizo* que propone la reflexión ética de la *filosofía del límite* y que nos revela, desde dentro, el funcionamiento de una *ética del límite* o propiamente una *ética fronteriza*, cabe preguntarnos: ¿de dónde procede esa voz que enuncia tal imperativo? ¿de dónde proviene esa voz que evoca al ser humano «llega a ser lo que eres, habitante de la frontera»? así como ¿desde dónde ese imperativo, esa voz es escuchada? Dice Trías que la condición fronteriza es de naturaleza trágica⁶⁴⁴. En el mismo sentido, ya lo hemos visto, habla de la condición de *exilio y éxodo* de todo habitante de la frontera. Condición de *exilio* porque el fronterizo ha sido expulsado, en cierto modo, de su fundamento matricial originario: de la causa primera, del origen y principio de todo cuanto existe (incluido el mundo físico de la naturaleza, a la cual el fronterizo pertenece). Condición de *éxodo* porque dicho fronterizo tiene en el punto de mira, en el horizonte, *se dirige* en todo momento, de alguna manera, hacia un lugar arcano, recóndito, enigmático, al que no le es dado nunca llegar y morar (al menos en esta vida). En esa coyuntura intermedia entre el *exilio* y el *éxodo* habita, validando o re-validando su condición limítrofe, el fronterizo o ser

642 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 146, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

643 *Ibid.*, p. 147.

644 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 38.

humano alzado al *límite*, inmerso en la constante tensión que conlleva el hallarse en esa situación⁶⁴⁵. Por eso Trías denomina *fundamento en falta y finalidad sin fin* del fronterizo a los dos motivos últimos de su *condición de arrojado en el Ahí* (Heidegger): tanto el *fundamento* como la *finalidad* (o *fin final*) de la existencia fronteriza son dos *realidades* que siempre son experimentadas como falta, el fronterizo nunca puede llegar a experimentarlas, en esta vida, en su total radicalidad. Ni debe aspirar a ello, en su orientación práctica o ética. Y, sin embargo, como señala metafóricamente Trías en varias ocasiones –y aquí radica la paradójica y *trágica* naturaleza del fronterizo– son dos *realidades* que determinan y condicionan la existencia del fronterizo de tal manera que constituyen una parte indesligable suya. De hecho, el ser humano en su movimiento ético, es decir, en su aspiración a ser fronterizo, ha de dirigir su mirada y su *praxis* a colocar un pie –y sólo uno– en el «repliegue del cerco hermético»⁶⁴⁶, es decir, en el repliegue que en el *límite* ofrece el cerco donde se abisman el *fundamento en falta* y la *finalidad sin fin*. El otro pie ha de colocarse en el «cerco del aparecer» o cerco de lo que aparece y se da (incluido el mundo físico de la naturaleza) y ha de hacerlo al mismo tiempo, para preservar el *equilibrio ético* que se exige a toda condición fronteriza. Por tanto, este *fundamento en falta* es el motivo, primero, de que el ser humano en su existencia adquiera la evidencia de una «caída» original u originaria, «caída en el tiempo» desde el principio sin haberlo elegido por propia voluntad; y segundo, de que el fronterizo, en su existencia, adquiera en sí el potencial de la inteligibilidad, la apertura de sentido que supone la experiencia de alzarse y habitar un límite – como *tabla de salvación* ante el sinsentido de la falta de fundamento– hecho que a través del tiempo se lleva a cabo mediante constantes caídas y alzados al mismo, en el marco del *movimiento ético* explicado. En ambos casos, tanto en la evidencia de la «caída originaria» como en la experiencia de las «caídas» o llamémoslas «faltas éticas» del fronterizo, el sentimiento que Trías señala como propio de este existente es el sentimiento de *falta* o de *culpa*:

645 Podemos relacionar en este punto esta idea de la «condición de exilio y éxodo» del fronterizo (Trías) con la «condición de arrojado» del Dasein que Heidegger describe en el siguiente párrafo: «Lo que se muestra es el puro “que es”; el de-dónde y el adónde quedan en la oscuridad. (...) Este carácter de ser del Dasein, oculto en su de-dónde y adónde, pero claramente abierto en sí mismo, es decir, en el “que es”, es lo que llamamos la *condición de arrojado* (...) de este ente en su Ahí; de modo que, en cuanto estar-en-el-mundo, el Dasein es el Ahí.» en HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 159.

646 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 71.

De hecho ser constitutivamente deudor, o culpable, consiste en saberse fundado por un fundamento en quiebra (...) Ese endeudamiento existencial queda salvado, o saldado, mediante el movimiento de *alzado ético* a través del cual llega el *humilis* a convertirse en habitante de la frontera del mundo, hasta hacer de ésta su patria y su espacio cívico de convivencia⁶⁴⁷.

En otro texto, incide en este sentido y en el desarrollado en nuestra anterior reflexión:

Pero quizá no se ha determinado de forma suficiente la base empírica (emocional, patética) sobre la cual dicha proposición ética se edifica (...) Y dicha base es, ante y sobre todo, el llamado sentimiento de culpa. (...) Creo, por el contrario, que [el sentimiento de culpa] constituye un dato fundacional, característico del fronterizo, un genuino dato “antropológico”, si quiere hablarse así. Allí donde hay “hombre”, hay sentimiento de culpa y oscura o clarificada conciencia de la misma (...), existir en régimen de culpa, o instituir un orden de ser cuya fundación lo constituye cierto fundamento en falta⁶⁴⁸.

En el marco descrito, por lo tanto, el fronterizo –en el límite y en el contexto del movimiento ético de alzado al mismo– se halla presionado por una *voz*: esa voz a la que en numerosas ocasiones –en el marco del cristianismo– se le ha llamado la *voz de la conciencia*. Afirma Trías:

La prueba de existencia de esa silenciosa presión reside en el hecho insólito, enigmático, ya constatado por Kant (al que éste, en su *segunda crítica*, llama un “hecho de la razón pura [¿práctica?]”) de que ese silencio paradójica y extrañamente *nos habla* a través de *una voz que nada dice* (en términos de representación concreta y material) *pero que ordena*: “voz de la conciencia”⁶⁴⁹.

Esta voz, dice Trías, es una voz de orden pero que nada ordena, al menos nada concreto y material: la comunicación es interrumpida, existe un «hiato insalvable» entre la emisión de esa voz que ordena –desde allende el límite, dirá– y la recepción del mensaje, de la orden, por parte del fronterizo en el propio límite. En palabras suyas: «Esa pura forma verbal vacía de un imperativo lingüístico me obliga a hacer eso que debo hacer, aun cuando no pueda jamás decir ni conocer ni representarme como proposición eso que he de hacer»⁶⁵⁰. Debemos puntualizar que esa «forma verbal», a decir de Trías, impone como deber el «imperativo

647 *Ibíd.*, p. 70-74.

648 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 105-106.

649 *Ibíd.*, p. 72.

650 *Ibíd.*, p. 87.

categorico» que ya hemos descrito, el que dice que llegue a ser eso que soy, habitante de la frontera. Podríamos decir que esa orden de la «voz» nada nos dice –a cada uno de nosotros, en concreto– respecto al *cómo*, pero es tajante, inflexible, respecto al *qué*. Como observa Trías, ese «hiato», esa discontinuidad o interrupción insalvable en la comunicación entre «voz que ordena» y el fronterizo, funda radicalmente la libertad del mismo. De hecho, el ser humano sólo se constituirá en sujeto ético (por lo tanto, con libertad para decidir su conducta) si se aloja en ese *limes* o hiato limítrofe entre propuesta y respuesta. El fronterizo escucha esa voz que ordena pero que nada dice, y ese «no decir nada» funda la libertad de actuación de cada fronterizo, quien ha de materializar en el hacer, en el actuar, en la praxis eso que no le es posible escuchar como orden verbal concreta. Cada habitante de la frontera ha de orientar, por lo tanto, su *ethos*, su conducta y su acción hacia la persecución del objetivo primero y primordial que le aparece como horizonte y que es habitar el límite o frontera; y esto, debido a la universalidad y libertad del propio imperativo categorico fronterizo, se lleva a cabo de una manera distinta en cada uno.

Sin embargo, todo fronterizo participa de la misma manera de ser, en esencia, que sus semejantes, y por lo tanto, existe convención, acuerdo –es más, creemos que existe *necesidad* de convención y de acuerdo–, existen comunidades humanas de valores, que son verdaderos sujetos materiales de juicios acerca del bien y del mal. En este sentido, sobre la necesidad de comunicación, acuerdo y convención entre los seres humanos para establecer principios morales y criterios de conducta, Aguirre postula con claridad que las personas necesitamos de esos principios y esos criterios para orientar nuestra acción y regular nuestro vivir: «Yo diría incluso que necesitamos esta brújula moral tanto como el comer y el vestir. No sólo debemos vivir, debemos saber vivir. Y esto se aprende con la reflexión y con la experiencia»⁶⁵¹. El siguiente párrafo de Trías explica cómo esta necesidad humana de convención y de establecimiento de criterios morales cristaliza en la constitución de comunidades de valores:

El sujeto oye un “yo te ordeno que...” inmediatamente interrumpido. Oye asimismo lo que la situación o el acto le propone como circunstancia concreta y singular. En vano buscará inspiración si se remonta a la orden formal vacía. Deberá, por tanto, cubrir el intervalo entre los extremos de la orden y de la acción

⁶⁵¹ AGUIRRE, J. M., *Ética y emancipación*, op. cit., 2015, p. 7. Recordemos en este sentido que también Trías abogaba por la dinámica circular entre reflexión y experiencia para llevar a cabo con éxito el *método* por él propuesto, es decir, para habitar el límite.

particular mediante ciertas *normas materiales* que, bajo el revestimiento de mandamientos, cubran la casilla vacía de la orden y puedan fecundarla, de manera que invista de incondicionalidad la conducta y la acción⁶⁵².

Pero hay más, Trías afirma que los múltiples y distintos lenguajes morales de esta manera constituidos dependen de la libre decisión de un conjunto de personas: cada experiencia de libertad, en este sentido, instituye un pueblo histórico, una comunidad. En la esencia de dichas «experiencias de libertad» humanas se encuentra el carácter *temporal* de la *mediación* de cada ser humano, o su comunidad, con su propia condición: la de habitantes del límite⁶⁵³. El ser humano –como afirma Pablo López– no se encuentra inmediatamente consigo mismo, sino a través de un devenir, de un hacerse cargo, de un tránsito. Es en el marco de la *temporalidad* y la *historicidad* como podemos dar cuenta del proceso de humanización que responde al imperativo fronterizo⁶⁵⁴.

Habíamos hablado al principio de este *epígrafe* de que en Trías el hecho moral y el hecho metafísico están íntimamente relacionados. Ahora estamos en condiciones de discernir claramente el por qué. El fronterizo (o la comunidad de fronterizos) da forma material a esa orden que se *recibe* en forma de voz que nada dice. En la práctica, es el fronterizo el que *se da* una orden –guiado por criterios o principios morales de los que, en general, participa todo un pueblo o comunidad– pero la raíz última o el fundamento último de esa orden, afirma Trías, es trascendente, proviene de allende el límite o frontera del sentido, ordenando y presionando desde fuera; no proviene de mi mundo (de dentro de ese ámbito que habito). Dirá:

Hay, pues, extraña comunicación silenciosa entre el sujeto del otro mundo y la orden material que yo me doy. Del padre y del dios muerto queda, pues, como resto silencioso pero imperioso de ese haber o legado que constituye mi pasado, mi tradición o el legado ancestral que me determina, la formalidad pura de la orden. También me llegan, desde luego, señales materiales de ese pasado, con las cuales, en genuina *mímesis*, puedo recrear las normas de mis ancestros ciudadanos, dándoles concreción y acto, hoy, aquí⁶⁵⁵.

652 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 110-111.

653 Véase TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., 2001, p. 232.

654 Véase LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 151, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

655 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 89.

Y es que aquella *tabla de salvación* de la que hablábamos –como forma de hacer frente al *sinsentido* que supone el saberse falto de fundamento– es una tabla que adquiere forma de *sentido*, un sentido compartido con el resto de fronterizos: los de mi propia generación pero también, y sobre todo, los que pertenecen a generaciones pasadas. De estos últimos, en realidad, es de quienes heredamos el *sentido* que nos llega a través del «legado que constituye mi pasado, mi tradición o el legado ancestral que me determina». Trías incide en esa raíz metafísica del sujeto que emite la orden formal vacía en este otro texto:

No es posible dar palabra y voz a esa pura forma verbal imperativa. No hay verbo material que colme esa orden que nada ordena y nada dice. Dice nada, el silencio. Pero ese silencio cae sobre el sujeto con todo el peso de la ley (...). El sujeto de esa voz es, como sabía Wittgenstein, metafísico (metalingüístico) y “habla” en forma tal que de su “hablar” derivan valores, creencias, determinaciones últimas de la voluntad o del querer. Pero es imposible dar “forma representativa” a lo que silenciosamente dice esa voz. *De ello* no puede hablarse, ya que lo que esa voz dice es imposible decirlo desde dentro de los límites del mundo⁶⁵⁶.

Debemos concluir este *epígrafe* aludiendo de nuevo a la *naturaleza paradójica y trágica* del ser humano fronterizo. Como hemos señalado más atrás, hay *razón* porque hay *límite*, porque el límite –de alguna manera– se le adelanta a la razón constantemente en la existencia. Y esta dinámica se cumple desde el origen: la realidad trae de suyo, en origen, ese límite. Este hecho, que se va revalidando a lo largo de la existencia del fronterizo, es lo que lleva a Trías a decir que, en realidad, «sólo hay límite como horizonte en la distancia»⁶⁵⁷. Desde esta perspectiva, el límite se configura como algo a lo que tiende permanentemente –o ha de tender, en aras de la *buena vida*– la existencia del fronterizo, pero ¿es posible o incluso deseable llegar a alcanzar ese horizonte, penetrar de lleno en él? La respuesta de Trías es que el «quedar absorbido por el límite, fundido plenamente en él» es «aquella única y definitiva experiencia radical de exilio y éxodo que revoca tal experiencia; a saber, la muerte. Pues morir es, para el existente, quedar absorbido por el límite, fundido plenamente en él, de modo que propiamente el límite, *como límite*, desaparece»⁶⁵⁸. Consideramos que lo que está cuestionándose Trías aquí, en definitiva, es la posibilidad de autoconocimiento último, de autotransparencia total

656 *Ibíd.*, p. 113-114.

657 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 39.

658 *Ibíd.*, p. 39.

del ser humano fronterizo a sí mismo y, por ende, la comprensión definitiva y absoluta del mundo, poniendo de relieve, a su vez, la imposibilidad –por histórico, situado, finito– de llevar a cabo esta tarea en su existencia. Por eso, al fronterizo le corresponde un «eros puro jamás resuelto ni disuelto; un deseo siempre tenso y nunca satisfecho. O que sólo se satisface, si vale expresarse con ironía trágica, toda vez que el existente deja de ser existente: en (...) la muerte»⁶⁵⁹. Sin embargo, ese límite, ese horizonte luminoso, es el que ha de guiar la acción y la *praxis* del fronterizo hacia una vida justa y libre, hacia una «buena vida».

5.1.2 ÉTICA Y HERMENEÚTICA: A TRAVÉS DE LA MEDIACIÓN DEL ACTO ÉTICO, LA INTERPRETACIÓN DEVIENE COMPRENSIÓN

La adecuación de la acción a los principios de la ética fronteriza, recogida en la máxima que anuncian las expresiones «Llega a ser lo que virtualmente eres, habitante de la frontera del ser y del sentido»⁶⁶⁰ o bien, «Obra de tal manera que tu máxima de acción se ajuste a tu condición (humana) de límite y frontera del mundo; o de habitante de la frontera»⁶⁶¹ y más concretamente, 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»⁶⁶², validaría entonces cualquier proceso hermenéutico llevado a cabo en ese contexto. ¿Por qué? Porque todo ser humano que accede al «espacio lógico» o *límite* de esta manera (mediante el acto ético, libre, personal, individual e intransferible) se sitúa por definición en la frontera del mundo. Este cerco fronterizo o frontera constituye una situación privilegiada de cruce, de dialéctica, de apertura de caminos desde la que –gracias a su localización como cópula y disyunción de todo lo que une y separa– se logra la máxima visibilidad, la máxima apertura de significación y de sentido para aquel que la habita. Sobre esta frontera, nos dice Trías –aludiendo a la metáfora del *limes* en el Imperio Romano–: «esa franja amplia, densa y positiva que distingue y permite comunicar al cerco que puede llamarse “el mundo propio” y (...) “el extranjero”. (...) [uno solo de los tres cercos] ocupa esa posición privilegiada de la zona de en medio. De ahí el carácter hasta cierto punto

659 *Ibíd.*, p. 38-39.

660 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 884, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

661 *Ibíd.*, p. 965.

662 *Ibíd.*, p. 879.

privilegiado de que goza ese cerco fronterizo»⁶⁶³. Queremos evocar, por otra parte, la definición que de *hermenéutica* hacía Aguirre, aludiendo a la etimología del término: «la hermenéutica consiste de una manera fundamental en transcribir, transmitir, traducir un todo de significado de un mundo exterior o extranjero, al mundo propio»⁶⁶⁴. Para llevar a cabo esta labor hermenéutica, según la describe Aguirre, en el plano topológico el hermeneuta ha de estar situado en esa posición privilegiada que está en contacto con el mundo exterior o extranjero y el mundo propio –tal y como se cumplía en Hermes en la mitología griega, el mensajero de los Dioses a los hombres. Esa posición, a todas luces, es la misma que la que describe Trías para el sujeto fronterizo, la posición privilegiada de aquel que habita ese espacio intermedio de frontera.

Desde esta perspectiva, la acción ética, por lo tanto, aquella que impulsa al ser humano hasta ese espacio intersticial, privilegiado, hasta ese límite o frontera, valida la interpretación que en este ámbito tiene lugar: toda interpretación *desde aquí* efectuada es entonces interpretación personal y «válida», es por consiguiente *comprensión*. Sin embargo, siguiendo a Trías, no se trata de una interpretación válida o verdadera sin condiciones, es válida bajo la inexorable condición del perspectivismo que conlleva la posición radicalmente singularizada y finita, temporal e histórica del intérprete⁶⁶⁵. Desde la perspectiva hermenéutica, la razón en el ser humano es histórica, se encuentra en permanente autoconstrucción, tarea que lleva a cabo durante toda su vida. También podemos considerar que el alzado ético al límite del ser humano es un proceso hermenéutico: ya hemos explicado que la mediación del ser humano con su propia condición de habitante de la frontera es una tarea temporal e histórica, metódica, sucede en el tiempo. Digamos, simplificando, que el alzado ético al límite del ser humano constituye, en último término, una *auto-comprensión* de sí mismo que nos pone en situación de *comprender el mundo*. Es decir, la *auto-comprensión*, en el marco del alzado ético al límite conlleva un proceso, una dinámica que es la misma que conlleva la *comprensión* del mundo, lo que nos coloca en la disposición idónea (quizá la única) para *aprehender* el mundo. Pero hay que tener en cuenta siempre que el transcurso de este alzado o esta auto-comprensión no se da de manera exclusivamente monológica, a través de la reflexión de una persona sobre sí misma y sus objetos

663 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 215, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

664 AGUIRRE, J. M., *Raison critique ou Raison herméneutique?*, op. cit., 1998, p. 32.

665 Véase TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 155-156.

(como puede ocurrir en el inicio de la reflexión, en el marco de aquel *solipsismo metodológico* del que hemos hablado⁶⁶⁶), sino dialógicamente, «como resultado de un proceso de formación y atribución de identidades», en el seno de una comunidad con unos valores compartidos y un ordenamiento político y jurídico colectivo⁶⁶⁷.

Hemos visto que, para Trías la *verdad* es el concepto que la razón reflexionante se forma sobre la esencia de una realidad⁶⁶⁸. A nuestro entender, el proceso de elaboración de dicho concepto se lleva a cabo en el tiempo, se encuentra siempre inmerso en un proceso de construcción, no es algo fijo, sino que es susceptible de cambio (tal y como ha demostrado, por ejemplo, Koselleck en su investigación sobre la *historia de los conceptos*⁶⁶⁹). De esta manera, el concepto de *verdad* se nos presenta como algo, cuando menos, complicado de abordar, problemático y –tal y como hemos anticipado– creemos que no tiene sentido hablar de *una verdad* sino, más bien, de una *pluralidad de verdades* o bien de *grados de veracidad* y de *niveles de consenso en torno a ellos*. En este sentido, Trías llegará a afirmar que la *verdad* es un concepto «de naturaleza trágica y problemática»⁶⁷⁰ toda vez que el *conocimiento verdadero* se juega su sentido y su racionalidad en el *límite* con el sinsentido y con la sinrazón. A los ojos de Trías es exclusivamente en este ámbito limítrofe, de cruce, de comercio y dialéctica, donde puede haber *conocimiento verdadero*, esto es, el único ámbito en el que se puede conceptuar y poner al descubierto la lucha entre las *potencias de conjunción* y *disyunción*. Este último aspecto evidencia, a su vez, esa naturaleza conflictiva de la *verdad*, desde el momento en el que esta intenta conceptuar una lucha o tensión, una dialéctica entre esas potencias que articulan las diversas polaridades de la existencia. Llegados a este punto, es importante insistir en que el *alzado ético al límite* del ser humano –en base al carácter temporal e histórico del primero y a la complejidad interna junto con la

666 Recordemos, en este sentido, que en el análisis triasiano explicado del recorrido metódico que el ser humano emprende en la elucidación de su propia condición limítrofe, el pensamiento se iba abriendo «a través de su dimensión pasional, al hecho ineludible de la intersubjetividad», en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 291. Decía Trías: «El método revela luego cómo esa artificial soledad de la conciencia (cartesiana) que sólo metódicamente es asumida, se halla atravesada por todo el vendaval de interacciones en que ya su componente físico se halla sometido (tanto más su mundo de afectos, emociones, pasiones e interacciones lingüísticas)», en TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 315.

667 Véase LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 152, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

668 Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 227.

669 Este tema ha sido brevemente expuesto al inicio de este trabajo en el Apdo. 2.4.2.

670 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 228.

intersubjetividad en la que se encuentra inmersa insoslayablemente la condición humana⁶⁷¹– participa de la misma *naturaleza conflictiva*, de la misma *condición trágica* que el *conocimiento verdadero* al que pretende llegar todo proceso hermenéutico. En palabras de Pablo López, «se muestra que aquello que constituye el núcleo inalienable de un sujeto –en tanto que sujeto ético– sólo puede aprehenderse atendiendo a su pluralidad y diferenciación internas: la ética se da siempre bajo la forma del *conflicto*»⁶⁷².

Creemos poder concluir diciendo que el alzado ético al *límite*, a pesar a su complejidad y su carácter conflictivo –de lucha interna–, germina un proceso hermenéutico, que mantenido y desarrollado adecuadamente –esto es, sin soslayar la dimensión pasional y afectiva que se encuentra en la raíz de la propia inteligencia humana– es susceptible de desembocar finalmente, a modo de espiral reflexiva, en *comprensión*. Creemos que esto es lo que le lleva a Pérez-Borbujo a afirmar que «conocer lo real [comprender] es la aspiración máxima de la inteligencia, lo cual supone a su vez una disposición ética, afectiva y concreta de la inteligencia hacia su raíz existencial»⁶⁷³. Más adelante intentaremos desarrollar esta hipótesis analizando más detenidamente la dinámica *ético-hermenéutica* apuntada y extrayendo las implicaciones que esta perspectiva puede tener, principalmente en el ámbito estético –en el que desemboca en una dinámica, podríamos llamarla, *ético-estético-hermenéutica*– y, en menor medida, en el ámbito existencial⁶⁷⁴.

5.2 LA PROPUESTA FILOSÓFICA: «SER DEL LÍMITE QUE SE RECREA»

Muchos de los autores y pensadores que se han acercado a analizar a fondo la propuesta filosófica triasiana coinciden en señalar que Eugenio Trías no ha escatimado ni en intención, ni en esfuerzos, a la hora de abordar de frente los problemas metafísicos más radicales. Así, por ejemplo, José Manuel Martínez

671 Véase LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 150, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite, op. cit.*, 2005: «la diferencia que recorre *internamente* al sujeto es asumida como elemento de enlace y apertura a lo intersubjetivo: “todo sujeto, por el solo hecho de serlo, se halla internamente referido a una alteridad que no le viene de fuera, sino que se halla ínsita en su propio núcleo”».

672 *Idem.*

673 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza, op. cit.*, 2005, p. 99.

674 Véase *infra*, p. 510 y ss. (*Apdo.* 8.2.2).

Pulet, quien ha calificado la apuesta filosófica de Trías como una enérgica protesta contra la idea –defendida por algunos filósofos– de la muerte de la filosofía. Este autor considera la propuesta triasiana lo suficientemente potente como para constituirse en alternativa a ciertos discursos del siglo XX (pensamiento débil, deconstrucción, etcétera) mediante una articulación filosófica que, lejos de despachar a la ligera los problemas ontológicos radicales tildándolos de metafísicos, se hace cargo de ellos en conformidad con el espíritu de su tiempo⁶⁷⁵. Dicho «espíritu de su tiempo», para Fernando Pérez-Borbujo, no es otro que el que aletea sobre el suelo metafísico consolidado en España por grandes filósofos de nuestra historia reciente como Unamuno, Ortega y Gasset, Zubiri y Zambrano, herederos, por su parte, del renacer que la metafísica tuvo a finales del siglo XIX y principios del XX, en el ámbito internacional, de la mano de Brentano, Husserl, Nietzsche y Heidegger entre otros⁶⁷⁶. «En este suelo metafísico arraiga la filosofía del límite»⁶⁷⁷ nos dice Pérez-Borbujo, quien, por su parte, la define como una «singularísima síntesis de tradición y modernidad, realizada con una libertad de espíritu sin precedentes»⁶⁷⁸. Junto a ellos, otros autores coinciden en señalar este *hincar el diente* de la propuesta triasiana a los problemas metafísicos radicales, este *abordarlos de frente*. Así, por ejemplo, Arash Arjomandi o Julia Manzano entre otros⁶⁷⁹.

En un apartado anterior hemos avanzado la propuesta ontológica de esta *filosofía del límite*: lo que existe o lo que se da es el propio *límite*. Se trata de un dato que se le ofrece al ser humano, a su experiencia, desde el principio: lo primero que experimentamos es una existencia puesta ahí, a la mano, aparentemente desde siempre y que, tanto en el origen como en su devenir, está intrínsecamente referida a un límite. Éste, el límite, se le presenta a la razón humana como algo evidente de suyo, toda vez que la realidad se recoge y se hace fuerte frente a cualquier intento de la primera por deducirla –en el marco del *solipsismo*

675 Véase MARTÍNEZ, J. M., «La filosofía del límite como filosofía de nuestro tiempo: El debate con la posmodernidad», p. 112, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005, p. 109-126.

676 Véase, por ejemplo, PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 19-20.

677 *Ibid.*, p. 24. Este autor opina que el proyecto triasiano supone el colofón del proceso metafísico del siglo XIX que, partiendo de Kant y Schiller, avanza hasta su cumbre con Nietzsche y su *metafísica estética*. De hecho, llega a definir la *filosofía del límite* triasiana como una «metafísica estética» o una «metafísica de la voluntad de poder como arte» que se nutre –principalmente– de los frutos de Platón y Nietzsche. Véase *ibid.*, p. 15; 19-29; 302; 423 y ss., espec. p. 427.

678 *Ibid.*, p. 14.

679 Véase MANZANO, J., *Eugenio Trías: nuevos escenarios para la metafísica* (Tesis Doctoral), Barcelona, Bellaterra, 1992; ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, op. cit., 2007, p. 29-30.

metodológico mencionado– desde sí misma. Este límite es también el límite del conocer y del decir con sentido de la razón humana. Ya habíamos mencionado que en Trías una razón crítica o fronteriza es aquella que establece sus propios límites. A este respecto, dice Antoni Comín:

La razón sólo puede constituirse como tal en la medida en que se reconozca a sí misma como razón fronteriza, y cuando no lo hace atenta contra su propia racionalidad. No dice directamente Trías, pero se deduce de su discurso, que el fracaso de la razón moderna se debe al hecho de que no ha sabido reconocer su naturaleza fronteriza (...) Se trata [el reconocimiento del carácter fronterizo de la razón], como decimos, de un primer correctivo respecto de la concepción cartesiana de una razón que se autorrevela desde sí misma, como autoevidencia absoluta, a partir de la cual se deduce luego la existencia y la realidad⁶⁸⁰.

Pues bien, de manera crítica, la razón –constituida en razón fronteriza– advierte el límite también en la existencia originaria, en el dato del comienzo, un límite que esta existencia trae consigo y que impide a la razón fronteriza reconocer cualquier origen o causa anterior a ella. De ahí que hablemos de una «existencia en exilio y éxodo» en Trías o de que conocemos la realidad por evidencia, tenemos la experiencia del «qué» pero no del «de dónde» ni del «a dónde» en Heidegger. «La razón puede decirnos “qué” hay y “cómo” es eso que hay; pero no conoce las causas, es decir, no puede decirnos “por qué” hay lo que hay. El “porqué” de lo que hay es aquello que no puede ser dicho, aquello que queda siempre recluido en el campo del silencio»⁶⁸¹. Al decir de Trías, esa evidencia del límite que trae consigo la existencia originaria –límite que se revalida en el devenir o suceder de la misma– «es la que sustituye [a] otras que no lo son, pero que la filosofía en su historia ha erigido como primer peldaño de esa aventura, como la célebre “evidencia” [d]el *cogito ergo sum* cartesiana»⁶⁸².

Habíamos adelantado también la hipótesis planteada por Trías de que «el ser, eso que desde Parménides a Aristóteles, o de Platón a Hegel y a Heidegger, se llama *ser*, es ese *limes*»⁶⁸³; o también: «Lo que desde Parménides y Aristóteles se llama ser es ese ser del límite que se da *lógos*, o razón, en la forma de una razón

680 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 101, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

681 *Ibid.*, p. 102.

682 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 301.

683 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 212, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

fronteriza»⁶⁸⁴. Esta última cita adelanta, como vemos, parte de la propuesta filosófica triasiana: el *límite* no posee exclusivamente carácter topológico –como *ámbito* o espacio susceptible de ser habitado– sino que además posee un carácter ontológico. Con esto se quiere expresar que el *ser* es el *límite* mismo o también que el *límite* otorga un *ser del límite* como don (Trías lo hace ver de las dos formas a lo largo de su obra). Por lo tanto, llegados a este punto, podemos enunciar algunas de las características que la reflexión filosófica de Trías otorga a dicho *ser*:

- Es *limítrofe*, fronterizo, medianero o mediador entre:

- ser / no ser;

- sentido / sin sentido;

- mismidad / alteridad;

- unidad / multiplicidad o singularidad / universalidad;

- razón / realidad;

- Trías dirá que el *ser* es medianero también entre reposo / movimiento.

- Es *habitabile*. Creemos que el término «experimentable» puede arrojar luz en este punto. Es un *ser* que de algún modo puede ser experimentado por el ser humano (del mismo modo que en Heidegger el ser humano o *Dasein* puede «estar en el *ser*» o puede «habitar la casa del ser»).

- Funda la *libertad* del ser humano al situarlo siempre en esa «encrucijada» o «cruce de caminos» (coyuntura ética)⁶⁸⁵ en la que éste puede elegir.

- Es garante de la *verdad* y del conocimiento verdadero⁶⁸⁶.

Esta propuesta filosófica se aclara, en cierta medida, al afirmar que el *límite* – aquí constituido en *ser*– otorga, da de sí un don al ser humano que se alza a habitarlo y ese don es el *ser del límite*. Es éste, por lo tanto, un don que ese ser humano acoge en sí y es precisamente el «acogimiento» de ese don el que lo constituye en *fronterizo*. Así lo podemos entender en estas palabras: «El fronterizo revela *lo que es*, su esencia, (...) a través de su propio ser relativo al límite, que es la existencia fronteriza. El fronterizo es lo que es en razón de esa remisión al límite que le constituye, en la cual [cuya] relación se juega su ser y su no ser, su sentido y su sinsentido»⁶⁸⁷. Es decir, el *fronterizo* se juega su esencia, como tal *fronterizo*, en

684 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 399.

685 «Entrecruzamiento existencial» llamará también Trías al *limes*, en *ibíd.*, p. 78.

686 Trías resume esta idea en esta frase de su obra *Lógica del límite*: «el límite, lugar del ser, es el lugar de la verdad y del sentido» en TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 342, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

687 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 79.

el acogimiento o no de ese don (el *ser del límite*). Por ello el fronterizo también tiene la posibilidad de *perder* su propia condición en el mencionado *pulso* o *juego* que mantiene con el límite y con el acogimiento o no del don que éste le ofrece: «Esa posibilidad permite al fronterizo mutar su condición de *ser del límite* en la de sujeto que pretende disponer de su propio fundamento de existencia»⁶⁸⁸ (el subrayado es nuestro) evitando acoger en sí la esencia que le corresponde y que lleva implícita la dialéctica o lucha conjuntivo-disyuntiva. Como vemos, se está realizando aquí una crítica a la subjetividad moderna, criticando la condición de «sujeto» (escindido, marcado por las consecuencias de la dualidad llevada al extremo que conlleva el «*ego cogito/ego sum*» cartesiano) como la condición contraria a la de «fronterizo», tema sobre el que volveremos. Podríamos decir, con Jacobo Muñoz, que el fronterizo –en este último supuesto– puede vivir también su «propia tragedia»⁶⁸⁹. Trías identifica la condición de *ser del límite* con la condición de fronterizo. Puntualizando, diremos que el fronterizo *participa* de la condición del *ser del límite* o que aquel ser humano que *participa* (en mayor o menor grado) de la condición del *ser del límite* es precisamente el fronterizo. De esta manera lo encontramos reflejado:

A esta concepción limítrofe del ser se corresponde una concepción limítrofe del habitante de ese *limes* (concebido como localidad, o en términos topológicos). Tal habitante se hace cargo de la carga y sobrecarga de ese *ser del límite* que le corresponde. Tal habitante es el fronterizo. El hombre es, por su propia condición, potencialmente fronterizo. Depende de su libertad la posibilidad de ajustar su condición potencial, o virtual, a su propia existencia. Tal adecuación es, concebida en términos procesales o dinámicos, lo que puede llamarse movimiento ético⁶⁹⁰.

Por otra parte, habla Trías de que el *límite* es hermenéutico. O que el *limes* dispone de un «cerrojo hermenéutico» que abre al fronterizo a la posible recreación de formas simbólicas⁶⁹¹. ¿Qué quiere decir con esto? Si solamente en el *límite* tiene lugar el *conocimiento verdadero* y el *ser del límite* es el don que da de sí u

688 *Ibíd.*, p. 80.

689 Como la que ha vivido nuestra época moderna y postmoderna, afirma Muñoz, «como consciencia, cada vez más quemante (...) de las escisiones, de las separaciones en las que pensamos y existimos, de las contradicciones entre el sujeto y el objeto, entre nuestro yo y el mundo, e incluso entre la razón y la revelación», en MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi...*», p. 64, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, *op. cit.*, 2005.

690 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 403.

691 *Ibíd.*, p. 87. También habla del «carácter hermenéutico del *limes*» en *ibíd.*, p. 406.

otorga ese *límite* al sujeto fronterizo, éste, el fronterizo, será aquel ser humano que pueda hacerse cargo y cargue con la *verdad* del *ser del límite*. Así lo anuncia Trías en su «proposición filosófica» al final del libro *La razón fronteriza*: «El hombre debe ser repensado como el ser que puede hacerse cargo de esa verdad del ser del límite. En ese alzado a esa libre posibilidad alcanza el estatuto de fronterizo»⁶⁹². En el marco descrito, podemos intuir que existe –o que puede llegar a existir– una íntima y estrecha relación entre el *fronterizo*, el *ser del límite* –que el límite otorga como regalo a todo aquel que lo habita– y la *verdad* de este ser. Pero huimos aquí de hacer un intento de identificación entre esos términos. En este sentido:

El fronterizo es eso: lugar del límite y desvelamiento o mostración, desde el límite, de lo que trasciende y del cerco. *El fronterizo no trae el ser al mundo en su decir*: sencillamente, lo muestra. En este punto es preciso situarse de forma radicalmente crítica con respecto al alucinante idealismo de Heidegger. *El ser no es constituido en la palabra que lo enuncia (...) Ya estaba ahí*⁶⁹³.

Es decir, el fronterizo es aquel ser humano que muestra, que desvela y pone al descubierto –comprende– lo que hay, lo que otorga el límite: el ser del límite. No lo funda. Y ese desvelar, ese poner al descubierto, ese comprender, es el proceso hermenéutico que lleva a cabo el fronterizo en aras de conocer la verdad.

Ahora bien, esa verdad del ser del límite tiende a ocultarse, dice Trías. Quizá, por la esencia precisamente problemática y «trágica» de la *verdad*, por un lado, y del *alzado ético* al límite del fronterizo, por otro, como hemos explicado. «El hombre puede vivir, o malvivir, en el marco de esa ocultación. También la razón filosófica»⁶⁹⁴. El fronterizo, al ocultar o no llegar a descubrir y desvelar esa verdad del ser del límite, lo que *pone en juego* en cierto modo es su propia condición fronteriza, la que le define; puede *caer* entonces en la condición de sujeto (aquella condición que Trías criticaba) sometido a las leyes de la dualidad (sujeto/objeto), cuyas consecuencias ya conocemos. La hermenéutica que promueve el *límite*, por lo tanto, es aquella que insta al *potencial* fronterizo al descubrimiento y mostración de la verdad del ser del límite. Identificará Trías la tarea propia del *lógos* del fronterizo con este proceso hermenéutico de mostración y revelación, *re-creación* también la llama, de lo que hay (ese *ser del límite*); una tarea de *ratificación* y *re-*

692 *Ibíd.*, p. 403.

693 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, *op. cit.*, 2000, p. 295.

694 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 403.

creación de «lo que hay ya ahí en presencia, presentación y existencia»⁶⁹⁵. En el ser humano y en el proceso de *consolidación* de ese alzado al límite –en su *perseverancia* como fronterizo– la *razón teórica*, la *razón práctica* y la *razón simbólica* –según la célebre división kantiana– se ponen al servicio de esta tarea hermenéutica que le es encomendada. Como afirma Trías:

El hombre no es individuo ni sujeto sino persona. Personaliza y personifica, como posibilidad, ese descubrimiento de la verdad del ser del límite. Puede encarnar o materializar ese ajuste (entre su propia inteligencia limítrofe y su realidad existencial) a través de su conocimiento. Y también a través de su *ethos*, o de su conducta. O a través de su producción (*poiésis*). O mediante sus formas de “religación” con el misterio⁶⁹⁶.

Con la metáfora de «barrios entrecruzados de esta ciudadela del límite»⁶⁹⁷ define Trías simbólicamente los distintos tipos de *razón* señalados que pueden tener lugar en el ser humano; de esta forma, declara que:

Cada uno de ellos posee su propia autonomía relativa; guarda importantes relaciones y diferencias con los restantes; y ninguno está subordinado en relación jerárquica con respecto a los demás. Ni la razón teórica está subordinada a la razón práctica, como creyeron Kant y los kantianos, ni tampoco sucede a la inversa, según el sentir de los clásicos griegos; pero tampoco la religión marca su predominio sobre los demás; ni el arte es, como quería Nietzsche, y el propio Heidegger, el paradigma de un nuevo concepto ontológico de verdad⁶⁹⁸.

Bajo nuestro punto de vista, la *razón fronteriza* parece constituirse mediante una simbiosis entre esos distintos tipos de razón que se evidencian en el ser humano. No hay jerarquía de valor entre ellos porque todos intervienen y son necesarios, pero sí existe una adecuada proporción de intervención de cada uno de ellos dependiendo de la realidad que se presenta en cada momento del proceso hermenéutico. Sería algo análogo a una «alquimia» entre ellos en cada momento, en cada situación, por parte del sujeto fronterizo.

Es interesante aportar este enunciado que Trías hace en *Ética y condición humana* por ser bastante clarificador, sumario y porque dota de un sentido práctico –en lo que a la condición humana se refiere– a lo que hemos dicho hasta aquí:

695 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 296.

696 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 404.

697 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 42.

698 *Idem*.

el *ser del límite* que se entrega, como prenda o como don, al fronterizo a través de la proposición ético-metafísica. De hecho, cada habitante de la frontera es, en razón de su libertad, o de su posible respuesta personal, plenamente singularizada, a la requisitoria ético-metafísica, una mónada (en sentido leibnizeano) que constituye, en relación al universo en su conjunto, o al ser mismo tomado en su máxima universalidad, una versión o exégesis hermenéutica singular y personal de ese ser del límite al que libremente responde a través de su acción o de su praxis⁶⁹⁹.

Es, por lo tanto, esa *verdad del ser del límite* la que el fronterizo está llamado a descubrir, a desvelar, a conocer y/o a experimentar en sí mismo. De acuerdo con el significado que hemos anticipado de *verdad*, digamos entonces que el fronterizo está llamado a exponer, a poner al descubierto lo que esconde la esencia del ser del límite: las potencias de conjunción y disyunción. Esto nos hace aflorar la necesidad de adentrarnos en el análisis –hasta donde lleguen nuestras posibilidades– de la *realidad* del ser del límite, la cual, siendo coherentes con la concepción triasiana de realidad, ha de ser la suma o conjunción de su esencia y su existencia.

Antes de desarrollar el análisis de este extremo, debemos atender, sin embargo, a la última parte de la proposición filosófica triasiana, tal y como la enuncia el filósofo y la leemos en el *epígrafe* de este apartado: «*ser del límite que se recrea*». Ya hemos adelantado que el «dato del comienzo», ese que daba pie a la reflexión filosófica y que contenía *in nuce* su itinerario a seguir, es decir, su método, en esta *filosofía del límite* era la existencia, la cual tenía un marcado carácter temporal y finito. Es efectivamente el *tiempo* el aspecto que da a Trías la opción de cerrar su proposición filosófica. Ésta enunciará como verdad que *lo que hay, lo que existe, lo que se da a la existencia* y a la *experiencia* es ese ser del límite *que se recrea*. En *Filosofía del futuro*, libro escrito en 1983, el ser es determinado ya como devenir o suceder, como «ser singular sensible en devenir derivado de un fundamento en falta y referido a un fin sin fin»⁷⁰⁰. Dirá Trías:

No es, por tanto, la noción nuclear de *ser del límite* la que expresa la *proposición* que da forma verbal, o textual, a la *idea filosófica* que en esta filosofía del límite se intenta formular. No es el *ser del límite* sin más. (...) La *Idea filosófica* enuncia una proposición más compleja. Dice que la verdad debe afirmarse en referencia,

699 TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 914, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

700 MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi...*», p. 57, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

ciertamente, al *ser del límite*. Pero al *ser del límite que se recrea*, o que insiste en recrearse en el modo dinámico de las variaciones (musicales); o de lo que en música se entiende por “variación”⁷⁰¹.

Esta noción de *re-creación* (del ser del límite) implica automáticamente la entrada en juego del concepto *tiempo*. En Trías, la experiencia humana del *tiempo* constituye «un ingrediente esencial del *dato complejo* que constituye el comienzo filosófico»⁷⁰²; recordemos que también formaban parte de ese dato complejo del comienzo la experiencia o evidencia de la *existencia* y del *límite*. El tiempo es concebido en Trías como «jánico y bifronte»⁷⁰³ y por lo tanto, también como limítrofe. Como tal, su morada o su ámbito propio es el *limes*, el *límite*. En las siguientes palabras, deja claro Trías que el *tiempo* participa, en esencia, de la misma manera de ser que el *límite*: «[El tiempo] Es ese pórtico llamado “instante” que, según Zarathustra, abre y cierra a la vez dos “infinitos” (...): el pasado que fue y el futuro que está por venir. Pero en esa diferenciación interna en sus tres modos, presente, pasado y futuro, constituye una unidad. Conjuga y reúne a los tres, a la vez que los distingue y diferencia»⁷⁰⁴. De hecho, considera que el ser –en su propuesta, ser del límite– es, en realidad, «ser-tiempo»:

*El tiempo es, como se dirá más adelante, el límite del ser y el ser del límite. Y al fronterizo le es dado mostrar ese límite en el cual habita. El fronterizo es temporal en su sustancia, y en el reconocimiento y mostración de ésta, presencia a la que puede llamarse conciencia y autoconciencia, o comprensión. Esto se produce en virtud de sentir y decir lo que hay y lo que es: ser-tiempo (...) por eso hay lo que hay y sucede lo que sucede, es decir, ser que deviene, o se recrea, o varía, o es en el modo del suceder o del ser tiempo*⁷⁰⁵.

Este tiempo es entonces el marco *esencial* que abre la posibilidad del *re-crear*, del *volver a*, del *reiterarse*, del *sucedet de nuevo*. En concreto abre la posibilidad del *re-crear-se* al *ser del límite*. En este punto y a pesar de que, como hemos visto, Trías

701 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 82. La proposición filosófica completa o detallada como «ser del límite que se recrea» se puede ver en muchos lugares de la obra triasiana. Señalamos aquí la referencia que encontramos en *El hilo de la verdad* por la concisión y rotundidad del enunciado. Véase también en *ibíd.*, p. 113.

702 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 187.

703 *Ibíd.*, p. 190. En relación a la consideración del tiempo como limítrofe y liminar, afincado en el limes, véase el análisis que Trías hace en este mismo lugar, *ibíd.*, p. 183 y ss.

704 *Ibíd.*, p. 189.

705 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 303-304. Al final de este mismo libro, en «La proposición topológica» llegará a decir «que el ser es suceder, y la existencia, sucesos», en *ibíd.*, p. 357.

llega a afirmar en 1985 que el tiempo es el «límite del ser y el ser del límite»⁷⁰⁶, nos parece obligado plantearnos la siguiente cuestión: ¿participa el *ser del límite* de la manera de ser *temporal*? Sabemos que el *fronterizo* y la *existencia* participan de esta manera de ser, de la temporalidad, que la existencia, como dato inicial del comienzo, trae de suyo un *límite*. De éste podemos asumir que participa también, con la existencia, de *cierto grado de temporalidad*, pero creemos que participa igualmente de la *no-temporalidad*. A esto mismo parece referirse Trías cuando afirma que el límite articula y distingue, es mediador también entre reposo y movimiento⁷⁰⁷ o entre mismidad y diferencia (alteridad): el límite «*es siempre lo mismo en su absoluto diferenciarse*»⁷⁰⁸, dirá. Nuestra lectura, en este sentido, es que tanto *límite* como *ser del límite* participan tanto de la *temporalidad* como de la *no temporalidad*. Y que, sin embargo, el *tiempo* participa de lleno de la manera de ser del *límite*, es *límitrofe*, como explícitamente afirma Trías. Podríamos decir, incluso, que *tiempo* y *fronterizo* participan de la manera de ser del *límite*, son *límitrofes* en su esencia. No en vano, el *fronterizo* es ese ser humano que –libremente– ha accedido a esa condición habitando el *límite*. Y en esa esencia *límitrofe* compartida por el tiempo y por el *fronterizo* –en pleno uso de su libertad– se encuentra la lucha/juego entre las potencias copulativa y disyuntiva. Dice Trías: «En el existente *fronterizo* está dada la posibilidad de determinar su propia existencia en y desde esa doble determinación copulativa y disyuntiva. En el *fronterizo* la esencia latente de la cópula y de la disyunción alcanza su plena potenciación. Él es esa cópula y esa disyunción en su máxima expresión»⁷⁰⁹. En cualquier caso, Trías *confía* exclusivamente al *fronterizo* la labor de mostrar *eso que hay*: ese *ser del límite que se recrea*. Y ésta es precisamente la tarea a la que ha de estar abocado todo proceso hermenéutico por parte del existente *fronterizo*.

En este sentido, Trías apuesta por que el *fronterizo* ha de llevar a cabo esta tarea hermenéutica –tarea de desvelamiento y puesta al descubierto de la verdad de *lo*

706 Consideramos que existe cierta ambigüedad en esta afirmación de Trías. Decir que el *tiempo* es el *ser del límite*, identificar los dos conceptos, implicaría que el tiempo es el don que hace de sí el límite al *fronterizo*, que *lo que hay* es –únicamente– *tiempo*. Sin embargo, unas líneas más adelante de esa identificación, dice Trías que *lo que hay* y *lo que es* es *ser-tiempo*. Nos parece más adecuada esta última afirmación –puesto que encaja mejor con su propuesta–, entendiéndola como *ser-y-tiempo*, o incluso *ser-del-tiempo* (ser otorgado por el tiempo); en cualquier caso, *ser*, que participa en cierto modo, de alguna manera, del tiempo, pero que no se identifica con él.

707 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 114.

708 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 330. Esta idea, junto a las del límite como mediador entre ser/nada y entre unidad/multiplicidad, las encontramos diseminadas a lo largo de toda la obra triasiana.

709 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 112-113.

que se da (el *ser del límite*)– de una determinada manera, en aras de preservar su libertad (recordemos, esa libertad re-validada en su alzado al límite): «dejando en libertad al ser»; lo cual implica *cuidar* su libre juego de re-creación, de reiteración, de volver a darse en cada (nueva) situación:

El fronterizo humano se comienza a saber hoy (...) ligado al ser, *libre* en la medida misma en que *deja en libertad* al ser, procurando su propio devenir, su propio recrearse y variarse a través de cada ente, y de modo peculiar a través de cada singularidad humana. El *cuidado del ser* pasa a ser, por tanto, la raíz prioritaria de toda filosofía sensible a lo específico de nuestra condición de seres de la posguerra. Y la ética, lo mismo que la filosofía política, debe derivar su fuente de inspiración radical de esa cuestión primordial. Se es libre en la medida en que se deja en libertad al ser; en la medida en que se juega su propio juego: el inocente devenir en donde el ser se crea y se recrea⁷¹⁰.

Este «cuidado del ser» se nos presenta de idéntica manera a como Heidegger lo contempla en *Carta sobre el humanismo*: el hombre es el pastor del ser, el que debe estar al cuidado del ser⁷¹¹.

En relación con ese «juego del ser», ese «inocente devenir» mencionado por Trías, el término «re-creación» recoge bien esos matices, a la vez que aporta otros a la propuesta de *ser del límite*:

Importa subrayar la rica polisemia de la expresión “recreación”. Significa volver a crear; significa también resurgir y renacer: volver al ser; tiene también la connotación de gozo como efecto de un juego; es de hecho (toda recreación) un juego. Un juego trágico, tragicómico, dramático. Expresa la (gozosa) forma de “recrearse” en el acto mismo de reincidir en la creación, en la gestación, o en la donación de existencia. “Crear es recrearse recreando” (decía en mi libro *Meditación sobre el poder*)⁷¹².

710 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 275-276. El subrayado es nuestro. Con «nuestra condición de seres de la posguerra» se refiere Trías al hecho de que desde finales de la segunda guerra mundial el género humano vive bajo la amenaza del arma nuclear, cuya utilización podría suponer la total extinción de la especie humana. Esa condición, por tanto, es la de aquellos seres humanos que viven cada día como si fuera un regalo, dice.

711 Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 184.

712 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 82. Esta última afirmación, «Crear es recrearse recreando», fue escrita en 1977, mucho antes de que el filósofo hubiera dado forma a su propuesta filosófica en torno al límite. Hoy, en el marco de esta propuesta ya conformada, cobra todo su significado. Y lo hace, al subrayar el carácter limítrofe de la re-creación: lo que se re-crea no es sólo el fronterizo, sino también lo otro ajeno a él (aquello exterior a sí mismo que él re-crea, pensemos por ejemplo, en una obra de arte); ya conocemos la apuesta triasiana en este sentido: lo que se re-crea es, en sí, el *ser del límite*.

El matiz de «juego» que da Trías aquí a la re-creación nos recuerda inmediatamente a la concepción estética de Gadamer, aspecto que hemos analizado con anterioridad⁷¹³. En Trías, como vemos, el *ser del límite* se re-crea en el modo de un jugar, de un inocente devenir. En cierto modo, podríamos decir que también el *ser del límite* accede a su autorrepresentación (como el *juego* y, en concreto, el juego que se da en la *obra de arte* en la teoría estética gadameriana) en cada re-creación.

5.2.1 ESENCIA Y EXISTENCIA DEL SER DEL LÍMITE

Hemos anticipado que, de acuerdo con el significado de *verdad*, el fronterizo está llamado a exponer, a poner al descubierto –de manera compleja, problemática y, según Trías, trágica– lo que esconde la *esencia* del *ser del límite*⁷¹⁴. A este dato complejo y escondido intenta acceder el fronterizo mediante un proceso hermenéutico, cuya «llave» –dice Trías– se encuentra en el límite. Martínez Pulet, interpretando a Trías, habla en este sentido del *límite* como el espacio medianero fundado y habitado por las potencias hermenéuticas (*eros* y *poiesis*, *Mnemosyne* y *logos*)⁷¹⁵. Son estas, por tanto, potencias de las que el fronterizo dispone para el esclarecimiento de esa *esencia* del *ser del límite*. De acuerdo con el significado anticipado de *esencia*, esto implica que el fronterizo está llamado a descubrir, exponer y poner al descubierto las potencias de conjunción y disyunción que han de hallarse en la esencia de dicho *ser*. De hecho, creemos que es ésta, precisamente, la labor que Trías realiza con su reflexión e investigación filosófica sobre la *realidad*

713 Véase *supra*, Apdo. 3.2.2.

714 Debemos aclarar que el término «trágico» tal y como creemos que lo concibe Trías en este punto, no tiene la acepción de «infausto» o «desgraciado» sino más bien, la acepción de *participar de las características de la tragedia* y en concreto, de la *tragedia griega*. En este sentido, Trías acoge la concepción de «tragedia» que hace Freud –repcionando la teoría de Aristóteles– y pone en primer plano de su reflexión las concepciones aristotélicas de *identificación mimética*, *compasión*, *temor* y *catarsis*: «a través de la escenificación de una tragedia que atañe a un conflicto interno vivido por todos nosotros, adquirimos un conocimiento de ese conflicto, desvelado paulatinamente en la obra, que subsiste inconsciente en nosotros y que en virtud del arte es elevado a la consciencia, produciendo en nosotros un conocimiento (...) se produce en nuestra almas una catarsis, purificación o purga anímica que es conocimiento e iluminación acerca de nuestra propia orientación del deseo» en TRÍAS, E., «Lo bello y lo siniestro», p. 191-192, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009, p. 91-208. (El escrito original, recopilado en esta obra, pertenece a su libro *Lo bello y lo siniestro* de 1982).

715 Véase MARTÍNEZ, J. M., «La filosofía del límite como filosofía de nuestro tiempo...», p. 123, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005. Habría que matizar que, en rigor, Trías considera el *lógos* afincando de suyo en el *cerco del aparecer*, no en el *cerco fronterizo*. Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 76.

de este *ser del límite*, como unión o suma entre su *esencia* y su *existencia*. Vamos a intentar adentrarnos y detallar este análisis que el autor realiza.

En un momento de *La razón fronteriza* Trías se plantea explícitamente las siguientes cuestiones:

¿En qué consiste ese ser del límite, que por de pronto, sólo aparece como existente? ¿Qué encierra como esencia y *quididad*, o como naturaleza propia y específica? ¿Qué poderes se descubren en esa esencia? ¿Cómo es posible llegar a determinar ésta desde la razón fronteriza? (...) Esta esencia que aquí se investiga es la esencia de ese espacio intersticial en que se aloja el ser del límite, equidistante de razón y realidad (...) Es la esencia que puede descubrirse al preguntarse por el dato o don que *se da* en ese espacio (o espacio-luz) como existente, y que es ese ser del límite⁷¹⁶.

El *ser del límite* se da como dato o don, como *existente* en el *límite*; lo que el *límite* da –*ser del límite*– es un *existir*. De hecho, Trías defiende que la esencia que descansa en la base de ese dato del comienzo –la *existencia en exilio y éxodo*– ha de ser compartida por la que descansa en la base del *ser del límite*. Dicho con otras palabras: el dato del comienzo –la *existencia en exilio y éxodo*– y el *ser del límite* comparten la misma esencia⁷¹⁷. En ese dato se encuentra ya el germen del *ser del límite* que es susceptible de desplegarse a través del suceder en el espacio y en el tiempo. El *límite*, a su vez, recordemos, era *aquello*, aquel *extra* que traía consigo una realidad evidenciada por la razón como dato externo a ella. La *exterioridad* de este dato –de la realidad– era precisamente lo que constituía a la razón como *razón fronteriza*. Esta *razón fronteriza asomada al límite*, en éxtasis hacia ese dato externo, se presenta en Trías como aquella que es capaz de acoger y reflexionar –si bien, de una manera precaria– sobre *lo que descubre o divisa* desde esa posición privilegiada y extática: por un lado, es capaz de acoger empíricamente como «puro hecho de experiencia», el dato del comienzo: la *existencia en exilio y éxodo*⁷¹⁸; por otro lado –y en relación con lo anterior, por participar de la misma *esencia*–, es capaz de desvelar y poner al descubierto la verdad de *eso* que existe en el límite: el *ser del*

716 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 284.

717 Dice Trías: «En el ser del límite se aloja, por todo ello, la *esencia* de la existencia en exilio y éxodo» en *ibíd.*, p. 125.

718 Señala Trías al respecto: «La razón descubre en ese dato su condición fronteriza. Sólo negativamente puede llegar a inferirlo: tensándose de modo ex-stático hacia fuera de sí misma. Debe, pues, acoger ese *factum* como puro hecho de experiencia. Y debe dejar que ese *factum*, empíricamente recogido como dato del comienzo, revele su propia naturaleza y esencia», en *ibíd.*, p. 106.

límite. Por eso, tal y como defiende Trías, el fronterizo ha de dejar que ese dato empírico del comienzo –la existencia en exilio y éxodo– revele su propia naturaleza y esencia⁷¹⁹. Creemos entender, entonces, que esa *existencia en el límite* –por lo tanto, ese *ser del límite*– constituye, de alguna manera, *un modo específico y, quizás, especial* de esa *existencia en exilio y éxodo* que la razón ex-stasiada *experimenta* como dato empírico primero. Podríamos decir, utilizando la terminología triasiana, que la existencia en el límite (léase, el *ser del límite*) es una *recreación* de esa existencia en exilio y éxodo evidenciada al comienzo de toda reflexión⁷²⁰, un *insistente volver a existir en exilio y éxodo* (enunciado en términos triasianos). ¿Cuál es, entonces, ese modo específico de existir, el que constituye la esencia de la existencia en exilio y éxodo del comienzo? ¿Qué características tiene? ¿Se presenta a la razón humana con las características de la *evidencia*, de la *presencia*, ya que es a modo de evidencia o de «obviedad» (Trías) como se nos presenta ese dato primero del comienzo?

Queremos detenernos un momento en este punto para señalar, de modo periférico a la argumentación, la analogía que hallamos entre la *evidencia* y la *presencia*, tal y como describe Trías esta última en *La edad del espíritu*. Aquello de lo que tenemos *evidencia* es aquello que tenemos *presente*, se encuentra delante nuestro, en el mismo *lugar* que nosotros⁷²¹. En la obra mencionada de Trías, en la que analiza la historia de la acogida simbólica de la revelación de lo sagrado, la *presencia* se da en el cerco fronterizo y es la cita entre el testigo (que procede del cerco del aparecer) y la *revelación* de aquello que trasciende el cerco hermético. En el contexto de esta obra –«en clave simbólica»– defiende Trías que toda *reflexión* tiene lugar después de una posible *presencia* (ahí, *revelación*) basándose en que así ha sucedido siempre a lo largo de la historia, tal y como lo demuestra en este libro. Es decir, primeramente se da la presencia (en determinados casos, como en el contexto de esta obra, *revelación*) y después las posibles reflexiones que sobre ese encuentro, sobre esa presencia, puedan hacerse. Entendemos, como decimos, que la *presencia* y la *evidencia* participan de características comunes, como la obviedad, la inmediatez, la certeza, la *simultaneidad*, etcétera.

719 Véase *ibíd.*, p. 111-112.

720 Nótese, en este punto de la argumentación, cómo se desprende la propuesta filosófica completa de Trías que se enuncia como «*ser del límite que se recrea*». El *ser del límite* ya está *dado, puesto ahí*, en esa existencia en exilio y éxodo que se le evidencia a la razón como *dato primero*.

721 Véase las acepciones de los términos *evidencia* y *presencia* que da el DLE.

Adicionalmente, queremos resaltar la analogía que encontramos entre estos dos hechos. Por un lado, históricamente, la *presencia* que experimenta el testigo en el cerco fronterizo (que posteriormente es analizada derivando en los diversos textos revelados, que *pueblan* a partir de ese momento el cerco del aparecer) y por otro, ontológicamente, el *modo especial*, ex-stático, de acogimiento de la razón fronteriza del dato primero de la existencia en exilio y éxodo (acogimiento susceptible de ser abordado, *a posteriori*, por una razón que, sabiéndose libre, puede revalidar ese acogimiento primero en su alzado al límite). Se trata, éste, de un extremo que en *La edad del espíritu* es tratado en clave simbólica y en *La razón fronteriza* en clave ontológica –remarcando la separación, el hiato que encontramos entre ambas esferas, la simbólica y la ontológica. De alguna manera, la reflexión realizada por Trías en *La edad del espíritu* viene a legitimar su posterior reflexión ontológica de *La razón fronteriza* al aportar la primera el registro experiencial, histórico, que avala la segunda. De hecho, como veremos, el análisis llevado a cabo en *La edad del espíritu* le desvelará a Trías las categorías simbólicas del suceder histórico que después extrapolará a su propuesta epistemológica y ontológica, destilando de las primeras el *sistema categorial* propiamente dicho, implícito a la razón (fronteriza) que corresponde a esta *filosofía del límite*.

Retomando la argumentación inicial, en la que nos preguntábamos por las características de ese dato primero del comienzo de la reflexión filosófica, nos parece importante detenernos en las siguientes palabras de Trías que intentan describir la *naturaleza* de dicho *dato primero*, así como la crucial importancia en toda reflexión filosófica de la –acertada– elección del mismo:

En filosofía es, pues, particularmente importante el problema del comienzo. La elección del dato inicial decide la marcha y el trayecto: lo que en filosofía puede entenderse por método. En ese dato está ya, en forma virtual, lo que se espera al final de la exposición como remate y conclusión del razonamiento. (...) El carácter de ese dato del comienzo no puede ser arbitrario ni azaroso, pero tampoco puede ser una idea innata o un concepto *a priori*, previo a toda experiencia. Debe proceder de una fuente de conocimiento que es la única a través de la cual puede ese dato presentarse. Esa fuente es la experiencia⁷²².

El *dato inicial* de toda reflexión filosófica nos dice Trías, procede de la experiencia. También el *dato del comienzo* en esta *filosofía del límite*: se trata de la experiencia de la *existencia en exilio y éxodo*. Se refleja en las anteriores palabras (y

722 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 31-32.

en las siguientes que transcribimos del filósofo) aquella «comunidad originaria» entre razón y realidad de la que habíamos hablado, aquella que implicaba la «raíz existencial» de una razón que es capaz de acoger empíricamente el dato inicial del comienzo, como un «puro hecho de experiencia». De nuevo de modo periférico, pero significativo para nuestro análisis, nos parece interesante recordar aquí los distintos modos de *adquirir experiencias* o de *experimentar la realidad* que nos muestra Koselleck en su investigación, todos con el mismo carácter de *evidencia*: 1) *experiencias que se instalan por sorpresa* (acontecimiento); 2) *experiencias a medio plazo que duran y son compartidas en el tiempo (aproximadamente) en el que vive una generación* y 3) *experiencias a largo plazo*. Estos distintos modos de experimentar difieren entre sí principalmente en los *estratos de tiempo* que comprometen en su darse. En este sentido, hemos visto que en Koselleck el *espacio de experiencia* es, en la existencia humana, aquel ámbito del que se tiene certeza pero que procedente del pasado incluye en sí muchos estratos de tiempo *sedimentados* que no dan cuenta de su antes ni de su después. Se trata de algo similar a lo que en Gadamer serían los efectos (así como las causas, según se entienda la siguiente expresión) de una *conciencia histórico-efectual* o (también con Gadamer) el propio *trabajo de la historia*, sedimentado, asentado, asumido en la existencia. Continúa diciendo Trías:

La filosofía ha de partir de un dato empírico si no quiere incurrir en lo que constituye el peor vicio de la filosofía: la abstracción vacía e inane. Ese dato de experiencia debe venir impuesto. Debe despejar, por su sola presencia, todo asomo de duda o perplejidad respecto a su pertinencia. Debe ser un dato que posea carácter de obviedad. (...) El dato en cuestión ha de darse o aparecer sin que quepa discrepancia respecto a su naturaleza inevitable. (...) Lo que aparece y se da lo hace de cierto modo y manera. La experiencia debe mostrar esa manera específica del dato con el cual se empieza. (...) Lo propio de la experiencia es que en ella los datos son encontrados; no se infieren o deducen de la productividad del pensamiento. Éste se halla inmerso en ellos antes de iniciar su marcha reflexiva y razonante⁷²³.

El pensamiento –la actividad propia de la razón reflexionante– se encuentra, *a priori*, inmerso en el dato que se experimenta. Y, con Koselleck, dicho dato experimentable puede aparecer o darse de distintas maneras, dependiendo de los estratos de tiempo que comprometa, por lo tanto, también se puede experimentar de diversas maneras (todas con el mismo carácter de obviedad, de evidencia). De

723 *Ibíd.*, p. 32-33.

este modo, se nos ofrece todo un rango de datos experimentables –y su correlato, las experiencias de los mismos– que se modulan en función del espacio de tiempo que se ve comprometido en ellos, yendo desde el acontecimiento puntual más reducido temporalmente –ese que se da en lo que Trías ha llamado el *instante*– hasta los acontecimientos o hechos extendidos temporalmente, aquellos experimentables a largo plazo. Si esto es así, podemos articular el pensamiento triasiano, en este punto, con el de Koselleck en lo que a la naturaleza del dato primero del comienzo se refiere, esto es, a su carácter experiencial, así como a la inclusión en sí de esa potencia «reflexiva y razonante» y establecer una hipótesis provisional. Con ambos autores, el dato del comienzo de la reflexión filosófica ha de ser experiencial, ha de participar de las características de la experiencia, lo que implica que puede abarcar todo el rango mencionado de tipos de experiencia (Koselleck). Con Trías, todos estos tipos –desde el acontecimiento puntual hasta la experiencia a largo plazo– han de contener en sí esa potencia reflexiva y razonante, es decir, el pensamiento o la razón *in nuce*. Podríamos argumentar que, en el caso de las experiencias extendidas temporalmente –a largo plazo– dicha potencia es la que se despliega libremente a través de la reflexión y el razonamiento para resituar estas experiencias o reintegrarlas en un todo de sentido que siga ofreciendo, en su conjunto, esa obviedad y esa evidencia de la experiencia puntual, instantánea. Si así sucede, todas las experiencias (sean del tipo que sean) irían acumulándose a lo largo de la historia, irían sedimentando y formando una *base experiencial* que solo si es asumida e integrada en aras de ese sentido totalizador (según diría Trías, mediante la reflexión y posterior acogida en el *límite* por parte del ser humano fronterizo⁷²⁴) podría desembocar en una *manera, un modo concreto de experimentar lo que sucede, la existencia*⁷²⁵. Se nos hace complicado, en este momento, no avanzar un poco más en esta vía tentativa del razonamiento y preguntarnos: ¿sería éste el *modo* de experimentar el dato primero de toda reflexión filosófica, que para Trías sería una existencia en exilio y éxodo?, ¿sería un *modo no-dual* de experimentación? Y en último término, ¿sería una *actitud* la que reflejara o diera cuenta de ese *modo* de experimentar en concreto al que nos referimos? Creemos que, independientemente de que los datos

724 Así como mediante la insistencia y revalidación de este hecho que es, en sí, el propio alzado al *límite* por parte del ser humano, aquel alzado que lo constituye en fronterizo.

725 Con Gadamer, puede formar o constituir una *conciencia histórico-efectual*. Véase, sobre este concepto, *supra*, *Apdo.* 2.4.1.

experimentables/experimentados comprometan un periodo breve o largo de tiempo, concluye Trías:

Tales datos deben carecer de artificio; no pueden ser hallados a través de la actividad ingeniosa. Simplemente están ahí, sin que quepa duda ni discusión al respecto. Deben, pues, resplandecer con luz propia, con los caracteres de lo que de suyo es evidente⁷²⁶.

En tanto que el fronterizo, el tiempo y el límite participan de un modo de ser (límitrofe, jánico), habíamos mencionado que Trías *confía* exclusivamente al fronterizo la labor de mostrar –con dificultad– *eso que hay (ser del límite que se recrea)* a través de un proceso hermenéutico:

El fronterizo descubre la inteligibilidad potencial de ésta [la existencia], así como su libertad latente, *in nuce*. En el fronterizo eso latente y potencial alcanza su acto propio. En el fronterizo estalla la inteligibilidad *en sí* de lo que aparece y se da, así como su libertad implícita. Constituye el despliegue de lo que en la pura esencia del dato del comienzo se halla en estado de latencia, en plena inconsciencia⁷²⁷.

Según lo interpretamos, el fronterizo –como existente y siendo consciente de la libertad que implica el hallarse alzado al límite– encuentra en sí mismo, susceptible de desplegarse, *aquello* que late en la esencia de la existencia –en Trías, la cópula y la disyunción, así como la libertad que la intersección entre ambas instaura y, por ende, la posible inteligibilidad– y es ese el motivo por el que es capaz de exponerlo. Recordemos en este punto el mencionado «entrecruzamiento existencial» que se producía en el límite, una encrucijada o cruce de caminos, fruto de una «coyuntura ética» en la que se encontraba todo ser humano en su alzado al mismo. En ese cruce se experimentaban esas potencias de conjunción y disyunción y, a la vez, ese cruce era lo que fundaba la libertad del fronterizo (libertad de elección)⁷²⁸. Poniendo en relación la filosofía triasiana con la de Heidegger en este extremo, comenta Vincenzo Vitiello que para que haya libertad es necesario que

726 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 33.

727 *Ibid.*, p. 112.

728 Véase *supra*, Apdo. 5.1. Incide Trías en esta misma idea en la siguiente reflexión: «[El cerco fronterizo] es, de hecho, el que aloja al existente fronterizo como aquel ser que dispone de libertad en relación a los componentes intrínsecos de la esencia que en ese cerco se encuentran, la cópula y la disyunción. (...) El fronterizo reconoce entonces su libertad: su capacidad para mantenerse en su propio cerco fronterizo, tratando de adecuar su voluntad con su ser mismo, cumpliendo así el “imperativo pindárico”, o su facultad de inclinación hacia los cercos extremos, a expensas de su propia condición» en *ibid.*, p. 144.

entre el ser-que-ha-sido (y que precisamente por haber sido tiene una potencialidad) y el ser-posible haya un espacio vacío, «un indeterminado “entre”, que el *Dasein* en su poder-ser determina en un modo u otro *sin razón*. La libertad se manifiesta en esta pura *Faktizität* del ser-ahí. La libertad no da razón de sí, ni permite a la razón dar razón de ella»⁷²⁹. Este espacio vacío en el que se aloja la libertad es el «entre» del *límite* triasiano. Entendemos que en este texto de Vitiello el término «razón» reviste un carácter de unilateralidad, escindido, tiende en dirección contraria a la «razón fronteriza». En este sentido, tanto para Trías como para Vitiello, a la hora de dar cuenta de la libertad es necesario algo más que la sola razón, ésta necesita un suplemento que –argumentará– es simbólico. En palabras de Patxi Lanceros, el simbolismo acompaña y escolta a la razón fronteriza prolongándola en el *cerco hermético*, un cerco refractario al esclarecimiento racional: «Así limitada, así herida, la razón fronteriza es una genuina creación filosófica que tiene en el excedente *simbólico* (...) su prolongación necesaria»⁷³⁰. Sin embargo, Lanceros evita acentuar el carácter suplementario del símbolo con respecto a la razón: «El símbolo es la razón fronteriza haciendo uso de “otro estilo” (...) Por decirlo de otro modo, el símbolo es expresión de una razón poética (*poiética*) que inquieta y moviliza a una razón (la misma) que desde hace ya mucho tiempo se ha acostumbrado a su versión prosaica»⁷³¹. También José Manuel Martínez Pulet incide en esta idea: «la razón, fecundada por la idea de límite, se reescribe como razón fronteriza, y, como tal, consciente de sus límites, se ve remitida al simbolismo como único modo que tiene el fronterizo de captar lo suprasensible, o allende el cerco del aparecer»⁷³².

Mencionaba Trías «el despliegue» en el fronterizo de la esencia del dato del comienzo, eso que en dicho dato se halla en estado de latencia, «en plena inconsciencia». Recordemos que el dato del comienzo y el ser del límite comparten, según Trías, la misma esencia. Da a entender por tanto que «eso», «la

729 VITIELLO, V., «Sobre el límite...», p. 46, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005. Cfr. PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 243-244: «En el estilo propio se refleja el temple de la libertad; es una forma artística de la misma. El ser humano sólo puede forjar su ser como proyecto de un modo libre, es decir, que sólo puede ser lo que ya es de una manera creativa, singular, personal e irreplicable».

730 LANCEROS, P., «Desde la fundación de la ciudad...», p. 104 y 106, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

731 LANCEROS, P., «Desde la fundación de la ciudad...», p. 104, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

732 MARTÍNEZ, J. M., «La filosofía del límite como filosofía de nuestro tiempo...», p. 125, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

esencia» del ser del límite, se halla *replegada* y es susceptible de *desplegarse*. Por otra parte, considera que para investigar la esencia se debería pasar del plano *irreflexivo* del dato o don del comienzo (el puro existir) a su *reflexividad esencial*: «Ya que esencia es reflexión. O mejor, auto-reflexión»⁷³³ afirma, siguiendo en este punto a Hegel. Es decir, en la esencia de la existencia se encuentra ya implícita esa *reflexividad esencial*, inmanente, que la constituye en una existencia inteligible, entendible, susceptible de ser reflexionada por la razón. Concibe esta *auto-reflexión* –inmanente al ser del límite; la llamará también «reflexividad propia y fundante»⁷³⁴– previa a cualquier «reflexión» que pueda llevar a cabo *a posteriori* la razón reflexionante. De hecho, defiende que, si la razón fronteriza puede llevar a cabo una reflexión, «si halla en sí misma esa reflexividad», ello es debido a que previamente el dato del comienzo, la existencia, le ha mostrado –de manera precaria– su naturaleza, su auto-reflexividad esencial⁷³⁵. En línea, por tanto, con esta capacidad de *repliegue* y de *despliegue* que le presupone a la esencia, Trías habla del *momento de repliegue reflexivo* y del *momento de despliegue reflexivo* como dos métodos de aproximación a la *esencia del ser del límite*. Defiende que dicha *esencia* es «esencia manifiesta, con capacidad de *exposición*»⁷³⁶ y como tal, encontramos en ella operaciones *ad intra* y *ad extra*. El primer modo de acercarse a la esencia del ser del límite –que constituye el *momento de repliegue reflexivo*– destaca sus operaciones *ad intra* que son la *cópula* y la *disyunción* que se dan en el límite. El segundo método de aproximación –que constituye el *momento de despliegue reflexivo*– desvela el despliegue y la exposición manifiesta de la esencia del ser del límite (es decir, la exposición *ad extra* de sus operaciones internas, conjuntivas y disyuntivas) en tres cercos o ámbitos que constituyen su «haber»:

- el *cercos del aparecer*, cerco en el que la esencia aparece, se da, formando parte de la existencia en exilio y éxodo;

733 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 285.

734 *Ibid.*, p. 125.

735 Véase *ibid.*, p. 286, nota al pie nº 67. Recordemos que ya había dicho, en otro momento, incidiendo en la separación entre razón y existencia que hay razón porque hay límite; porque el límite se le adelanta, de alguna manera. Es la razón *asomada al límite* la que puede divisar y *hacerse cargo* de lo que, desde ahí, precariamente divide. Véase *ibid.*, p. 109. Este tema es tratado de igual manera por Trías en, TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio del milenio*, Barcelona, Destino, 2001, p. 45.

736 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 119.

- el *cercos hermético*, «lo sustraído y “secreto” que desborda y trasciende “todo” límite»⁷³⁷;

- el *cercos fronterizo* en el que se aloja el ser del límite en su forma manifiesta.

Este último, como sabemos, es cópula que permite conjugar los otros dos y a la vez disyunción que los diferencia y separa. En definitiva, en el repliegue reflexivo las potencias conjuntiva y disyuntiva constituyen el *entramado de la esencia*; y el despliegue reflexivo a través de la exposición en los tres cercos constituye el *acto propio* de la esencia del ser del límite⁷³⁸. Destaca Trías en este punto, creemos que oportunamente, que este despliegue no es sólo topológico, es también temporal: en realidad se trata de un *despliegue temporo-espacial*. Ello parece lógico desde el momento en el que la existencia, como suceder, devenir, lleva consigo siempre ese carácter temporal. En realidad, como hace notar Trías, la anterior topología de los tres cercos se corresponde con una topología del tiempo en la que, sin entrar ahora en detalles, lo más relevante es la correspondencia del cerco fronterizo (colindante con el cerco del aparecer y el cerco hermético) con el *instante*, en el cual se dan cita los tres éxtasis temporales o «las tres eternidades del tiempo (Pasado, Presente y Futuro)»⁷³⁹.

En el siguiente párrafo expresa Trías de manera clara y concisa las ideas mencionadas respecto a la esencia del ser del límite:

Esencia encontrada en el existir del comienzo evidencia, pues, una reflexividad implícita. Tal reflexividad se revela en su carácter de cópula y disyunción (en unidad unificante de naturaleza dialéctica); o, lo que es lo mismo, en su naturaleza de mismidad diferenciante y de diferencia auto-referencial. Y esa reflexividad muestra su productividad en el despliegue en los tres cercos que constituyen su *haber*, el que expone y manifiesta en su revelación hacia fuera⁷⁴⁰.

Los dos momentos metodológicos señalados en esta aproximación reflexiva a la esencia del ser del límite le hacen posible a Trías la *reconstrucción conceptual* de dicha esencia. Además, el segundo momento, el análisis del *momento de despliegue*

737 *Ibíd.*, p. 121.

738 Véase *ibíd.*, p. 140.

739 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, *op. cit.*, 2005, p. 268. Hablando de la estética en la *filosofía del límite* señala este autor que «deberíamos hablar con más propiedad de lo espacio-temporal y de lo temporo-espacial, en vez de enunciar estas realidades como realidades independientes y aisladas. El nacimiento del mundo a partir de un límite originario es un nacimiento espacio-temporal». Véase, también, TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, 2001, p. 304-305.

740 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 121.

reflexivo, le da pie para determinar las *condiciones* o *categorías* que hacen posible la constitución de los tres cercos mencionados en los que se despliega esa esencia⁷⁴¹. En cuanto al análisis del primer momento, la esencia del ser del límite encierra dentro de sí, como se ha señalado, la potencia conjuntiva y la potencia disyuntiva. Ambas –afirma Trías– mantienen una relación dialéctica que admite dos modalidades: una relación de *conflicto y lucha* (relación potenciada por la *potencia de disyunción*); y una relación que asumiendo ese carácter conflictivo lo sublima en *juego* (relación potenciada por la *potencia de conjunción*)⁷⁴². En lo concerniente al análisis del segundo momento metodológico, Trías encuentra en el *símbolo* o *acontecer simbólico* «un campo estratégico particularmente apto» con el que revelar, no sólo la esencia del dato que se ofrece a la experiencia en el comienzo –esa «existencia en exilio y éxodo»– sino también el conjunto de las «determinaciones intrínsecas de la esencia del ser del límite»⁷⁴³. Tal y como afirma:

El acontecimiento simbólico muestra las determinaciones esenciales propias del acontecer existencial en una forma peculiar de conferirles sentido. (...) El símbolo, de hecho, hace inteligible y comprensible la esencia misma del acontecer existencial, su naturaleza y condición. Los hitos de la aventura existencial, en sus avances y tropiezos, se producen en el modo y la manera que el acontecer simbólico los transcribe⁷⁴⁴.

Y ello, entre otros motivos –como detallaremos al hablar del *despliegue categorial* del *ser del límite*– en virtud de que el *símbolo*, para Trías, «atraviesa el conjunto de lo que hay, o de todo cuanto puede ser expresado como despliegue del ser del límite. Recorre los tres cercos: el cerco del aparecer, el lugar mismo del límite y el cerco de lo sagrado»⁷⁴⁵.

En este punto, consideramos necesario detenernos un momento en la expresión «el símbolo atraviesa el conjunto de lo que hay» para matizar algún aspecto que consideramos importante. Primero, creemos obligatorio plantearnos si «lo que hay», lo que es susceptible de ser *atravesado* por el símbolo deja dentro o fuera de sí el cerco hermético. Creemos que el símbolo se relaciona con el cerco hermético o «cerco de lo sagrado» (Trías) de forma exclusivamente referencial, que únicamente

741 Véase *ibíd.*, p. 120-121.

742 Véase *ibíd.*, p. 124.

743 *Ibíd.*, p. 56. Esta idea es nuclear, principal, tanto en el pensamiento de Trías como en este trabajo. Nuestra postura al respecto es que *todo símbolo comparte con lo simbolizado su esencia* y difiere en la existencia.

744 *Ibíd.*, p. 58.

745 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 61.

puede *atravesarlo* –si aceptamos el término– exponiendo de manera (siempre precaria) metonímica y analógica lo que esconde ese cerco hermético. Cuando menos, el *simbolismo* o *símbolo* (tomado en su modo más universal, es decir, como *todo* el conjunto de símbolos) siempre puede evidenciar, poner al descubierto el consenso que sobre ello –sobre lo que esconde el cerco hermético– pueda existir⁷⁴⁶.

Sin embargo, debemos resaltar el hecho de que Trías continúa diciendo –a modo de aclaración y matización de lo anterior– que lo que *atraviesa* el símbolo es el conjunto «de cuanto puede ser expresado como despliegue del ser del límite». En este sentido, él mismo afirma en varios lugares de su obra que lo que trasciende el límite, lo que esconde el cerco hermético, no puede ser experimentado directamente (objetivamente o con certeza racional) ni puede ser «nombrado» con propiedad por el ser humano. Con lo cual, creemos que el autor mismo matiza con este segundo enunciado el primero, acotando aquello que el símbolo puede –con propiedad– *atravesar*, remitiéndolo exclusivamente a aquello que, en conjunto, el/los fronterizo/s *pueden expresar* (de ese despliegue del ser del límite).

Segundo, en la misma línea que la anterior argumentación, consideramos que la expresión «[el símbolo] recorre los tres cercos» utilizada por Trías en esta cita tampoco es del todo apropiada, en base precisamente a que por la propia definición de cerco hermético –como él mismo defenderá a lo largo de su obra– éste es un ámbito al que el ser humano no puede acceder, ni lo podemos recorrer, ni tener por lo tanto una experiencia directa, objetiva y racional de él⁷⁴⁷. El sentido que Trías quiere darle en esta cita al término «recorrer» pensamos que se ajusta más al de *poner en contacto*; es decir, «recorrer» sólo la parte que cada cerco deja mostrar de sí en el cerco fronterizo o limítrofe (*limes*) donde afincó de suyo el símbolo. No en vano, en Trías, el símbolo es la realidad limítrofe por excelencia, participa de todas las características del límite: pone en contacto las partes que une

746 Quizá, en el modo en que entiende este extremo el *interaccionismo simbólico* (una de las corrientes sociológicas y antropológicas actuales pertenecientes al *paradigma interpretativo*) que incide en la universalidad del símbolo y el papel esencial de este en la configuración, tanto social como individual, del ser humano. Hunde sus raíces en las primeras décadas del siglo pasado en el contexto de desarrollo de la opinión pública y las tecnologías informativas. Como autores destacados de esta corriente citaremos a Georg Simmel (1858-1918), George H. Mead (1863-1931) y Erving Goffmann (1922-1982).

747 La única excepción que Trías admite en este punto es la *experiencia mística*, en la que defenderá que el testigo de la «presencia sagrada» o de aquello que sale a su encuentro del cerco insondable es arrebatado hacia dicho *cerco hermético*.

(la parte manifiesta del símbolo –significante– y la parte simbolizada –significado) a la vez que las distingue y separa. Dice Trías al respecto:

En el *sym-bolon* (de *sym-ballein*, “lanzar conjuntamente”) se lanzan a la vez dos fragmentos de una unidad escindida: el cerco del aparecer, o mundo, y el cerco hermético, cobijo del misterio (o si quiere decirse así, de lo «sagrado»). Ese lanzamiento conjunto tiene lugar en el ámbito topológico al que suelo llamar cerco fronterizo, o *limes*⁷⁴⁸.

Es en virtud de esa escisión de la unidad original por lo que el símbolo actúa de punto de sutura, de remedo, pero no puede ocupar el lugar de la unidad original. Ya hemos visto cómo, a pesar de considerar que el cerco hermético es un misterio, es insondable para el fronterizo, encuentra Trías –igual que sucede en Kant– una manera, si bien, insistimos, precaria, de experimentar eso que trasciende el cerco hermético. Esto lo hará a través de la praxis, del obrar ético (trascendental). Pero, además Trías evidencia otra manera muy peculiar de experimentar eso que trasciende el cerco hermético: esta manera especial será la *revelación*⁷⁴⁹. En el hecho mismo de revelarse *algo*, eso que se revela, a su vez, pone a resguardo o protege el misterio que constituye su esencia⁷⁵⁰. Son estos dos motivos, el hecho de experimentar –insistimos, siempre de manera precaria– aquello del cerco hermético que nos trasciende, bien a través del obrar trascendental que promueve la *razón práctico-ética* (en Trías *razón práctica-fronteriza*), bien a través de una *revelación*, los que permiten que podamos hacer referencia a ese cerco hermético y a lo que esconde de una manera siempre analógica y metonímica. De esto se encarga precisamente el *símbolo* y se han ocupado a lo largo de la historia las

748 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 405-406.

749 Dice Trías: «Algunos movimientos filosóficos-religiosos de extraordinaria lucidez, como el budismo, proponen ni siquiera mentar o nombrar, ni mucho menos discutir, eso que tan sólo mediante alguna metáfora (como extinción, o «apagón», es decir *Nirvana*) puede ser, precaria y paradójicamente, referido. Las religiones históricas, por lo general, afinan sus *revelaciones* en ese cerco ignoto, que, por lo general, avanza hasta el *limes* mediante una manifestación o teofanía que puede, eventualmente, imaginarse y pensar como personal. El contenido experiencial, mediado por figuras, formas, palabras o trazos, en que esas revelaciones se producen es lo que suelo llamar revelación simbólica, o en general símbolo (dando a este término una inflexión muy peculiar, como puse de manifiesto en *La edad del espíritu*», en *ibíd.*, p. 405.

750 Véase *ibíd.*, p. 52.

distintas *religiones*⁷⁵¹. En definitiva y concluyendo esta aclaración, consideramos que las expresiones «atravesar» y «recorrer», utilizadas por Trías en el texto analizado pueden llegar a provocar algún malentendido. Antoni Comín, por su parte, interpreta este extremo del pensamiento triasiano de la siguiente manera:

Trías recupera en este punto la idea filosófica de símbolo –en base a la concepción kantiana del mismo– y nos señala que el símbolo es la manera que tiene el cerco hermético de hacerse presente –o de revelarse– en el cerco del aparecer. El símbolo es lo que nos permite hablar de aquello de lo que no se puede hablar –es, pues, lo que da una salida al silencio absoluto de Wittgenstein. Es lo que nos permite tener experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia, pero al precio de hacerlo de un modo “indirecto y analógico”, como dice Kant⁷⁵².

En cualquier caso, y retomando en este punto la argumentación central de este apartado, nos interesa aquí poner de manifiesto la apuesta triasiana de que a través de la hermenéutica del símbolo podemos hacer inteligibles las determinaciones intrínsecas de la esencia del ser del límite; es decir, el análisis (hermenéutico) del símbolo nos sitúa en el *rastro*, nos desvela las pistas que va dejando la esencia del ser del límite en su despliegue a través de los tres cercos (o de lo que de ellos podemos experimentar en el *límite*): «La esencia del ser del límite puede hallar en las determinaciones simbólicas un hilo rojo que permite su comprensión. La filosofía puede entonces concebir como categorías del ser del límite esas determinaciones que se desprenden de la hermenéutica del acontecer simbólico»⁷⁵³, dirá.

Tanto en *Lógica del límite* (1991) como en *La edad del espíritu* (1994), observamos que Trías llevó a cabo esta labor, la de realizar una verdadera «hermenéutica del acontecer simbólico». En el primer caso, dicha hermenéutica fue realizada en el ámbito de la estética o de las formas y expresiones artísticas. En el segundo caso,

751 Este punto, concretamente el plano simbólico, será tratado con detalle en el *Capítulo 6* de este trabajo. No obstante, queremos dejar aquí clara la postura de Trías al respecto que podemos apreciar en estas palabras: «En el símbolo se produce una revelación, proveniente del cerco hermético, que invade el cerco del aparecer. En la razón fronteriza, en cambio, se produce una interrogación, generadora de lo que Kant llama *idea-problema* de la Razón (mundo-todo, persona, Dios), relativa a lo que desde el cerco del aparecer es legítimo indagar en relación al cerco hermético. Tales ideas, o ideas filosóficas, se instalan regiamente en el *limes*, constituyendo la razón en razón limítrofe o fronteriza», en *ibíd.*, p. 406.

752 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 102, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

753 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 56.

llevó a cabo una profunda hermenéutica de las representaciones simbólicas de las distintas manifestaciones de lo sagrado que abarcaba un amplio recorrido histórico de la Humanidad, desde sus orígenes hasta nuestros días⁷⁵⁴. En efecto, este último análisis evidenció y enunció las *categorías* ontológicas o existenciales que la Humanidad en su discurrir histórico, a través de sus expresiones simbólicas, iba dejando al descubierto –en concreto, en la historia de la formación y consolidación de los grandes movimientos religiosos y grandes formas de sabiduría y filosofía. Afirma Trías: «Puede entonces afirmarse, de forma justificada, que las categorías simbólicas que definen el acontecer simbólico son, en rigor, *categorías* ontológicas»⁷⁵⁵. Es importante aclarar lo que entiende Trías por *categoría*: «Las categorías se dicen del ser. Son direcciones u orientaciones del pensar-decir en relación a *lo que es*, a la esencia del ser mismo (que yo concibo como *ser del límite*). Son las predicaciones más genéricas que puede hacerse de eso que es»⁷⁵⁶. En *La edad del espíritu*, por lo tanto, Trías puso de manifiesto, evidenció, la existencia de esas *categorías* o «predicaciones genéricas sobre lo que es» –en concreto, siete categorías– que son las que, más tarde, acogerá como categorías relativas a la esencia del ser del límite. Con Trías, son estas «predicaciones genéricas» las que nos han de permitir discernir la exposición de la esencia de este ser a través de los tres cercos y, en último término, determinar *la verdad de este ser del límite*. Una verdad entendida, recordemos, como adecuación entre el concepto que nos podemos formar sobre la esencia por un lado y la realidad del ser del límite por otro, pero, sobre todo, como puesta al descubierto, mostración y exposición de esa esencia del ser del límite.

5.2.2 EL DESPLIEGUE CATEGORIAL DEL SER DEL LÍMITE

Como hemos anticipado, son *siete* las categorías relativas a la verdad del ser del límite o a lo que podemos decir del ser del límite, que a Trías se le evidencian en el

754 Cfr. la perspectiva de Fernando Pérez-Borbujo, para quien el *símbolo estético* reflexionado por Trías en *Lógica del límite* es tratado en esta obra como «figura de la génesis ideal del mundo fenoménico, del mundo tal y como se le aparece a la inteligencia (...) Este paso, desde un simbolismo del mundo interpretado a un simbolismo del mundo real, sólo tiene lugar en el pensamiento triasiano cuando acomete el análisis de la experiencia religiosa (...) A diferencia del simbolismo estético que hace habitable el mundo del ser fronterizo, poblándolo de signos y significantes, encerrándolo en la malla del sentido, el “simbolismo religioso” es la forma de aprehender la realidad cosmogónica, la fundación del mundo», en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 269 y 273.

755 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 56.

756 *Ibid.*, p. 408.

análisis hermenéutico llevado a cabo en *La edad del espíritu*. Hemos hablado también de lo que Trías entiende por *categoría*, con Aristóteles, «lo que puede enunciarse (decirse o acusarse) en relación a *lo que es*»⁷⁵⁷ o bien, direcciones u orientaciones del pensar-decir en relación a *lo que es*, a la esencia del ser mismo: las *predicaciones más genéricas* que pueden hacerse de eso que es. En este punto, Arash Arjomandi distingue el origen «no lingüístico» de las categorías triasianas respecto de las del filósofo griego y defiende que, a pesar de ello, en los dos autores tienen la misma función:

el *manifestar algo como tal*, el *hacer aparecer algo en cuanto lo que es*; el *determinar algo*. Ello equivale a decir que las categorías de nuestro filósofo constituyen, de igual modo que en Aristóteles, las maneras en que las cosas se atribuyen o refieren a otras. (...) Las categorías constituyen, en uno y otro, los *géneros supremos* (...). Son los modos en que se piensa y dice lo que es, el ente; son las modalidades del pensar-decir, las formas en que el sujeto se predica del predicado –que la metafísica tradicional pensó bajo cuatro grandes grupos: categorías cualitativas, cuantitativas, relacionales y modales⁷⁵⁸.

Sin embargo, Arjomandi detecta dos diferencias entre las categorías de Trías y las de «quien las inauguró»: la primera, que en Trías el *ser* se concibe como ser del límite, con lo que en esta *filosofía del límite* la definición más apropiada de categoría sería la de «*determinación de la esencia del ser del límite*»; y la segunda, que en las categorías de Aristóteles no cabe hablar de *deducción* (como lo evidencian posteriormente en su análisis Kant y Hegel) y, sin embargo, en las de Trías sí hay *deducción* categorial, «si bien con peculiaridades específicas»⁷⁵⁹.

En efecto, eso que la razón puede pensar-decir sobre el ser del límite, esas *predicaciones más genéricas*, en Trías, son siete, están escalonadas y se suceden unas a otras. Trías las compara a las gradas de una escalera que no puede recorrerse sin transitar en orden cada uno de sus sucesivos peldaños. En el caso de las *categorías simbólicas*, estas se suceden en el acontecer histórico, «marcando cada una de ellas, la que cada vez se elige como *tónica*, un gobierno y una hegemonía»⁷⁶⁰. Y es que esta sucesividad obedece al orden que evidenció Trías en el análisis que llevó a cabo en *La edad del espíritu*, a través de la hermenéusis del acontecer histórico –en

757 *Ibíd.*, p. 407.

758 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, op. cit., 2007, p. 61-62.

759 Véase *ibíd.*, p. 62-63. El análisis relacional del concepto de *categoría* en Aristóteles, Kant, Hegel y Trías que realiza este autor, puede verse en *ibíd.*, p. 59-66.

760 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 340.

un registro simbólico-espiritual. En esta obra Trías efectúa un *análisis fenomenológico* «del acontecimiento simbólico, en su aparecer (fenómeno) histórico»⁷⁶¹ desde la Antigüedad –en especial, del simbolismo religioso– mediante el cual deduce las siete *categorías simbólicas* que constituyen *aquello más genérico que podemos pensar-decir en relación al acontecer simbólico, tal y como se ha manifestado a lo largo de la historia*. En este sentido, explica Trías:

A través de esas categorías la aventura (simbólica o espiritual) se podrá determinar y argumentar. Tal aventura constituye el peculiar modo de acontecer lo que suele llamarse *historia*, y la experiencia que a ella está asociada. Esas categorías, por tanto, constituyen verdaderas *condiciones de posibilidad* del acontecer histórico y de la experiencia⁷⁶².

Estas siete categorías deducidas de este modo por Trías, propias de este *registro simbólico*, son las siguientes:

- 1- MATRIZ
- 2- COSMOS (mundo)
- 3- PRESENCIA SAGRADA (cita)
- 4- LÓGOS
- 5- CLAVES IDEALES DE SENTIDO (hermenéutica)
- 6- MÍSTICA
- 7- SÍMBOLO (conjunción simbólica)⁷⁶³.

El orden que Trías refleja en esta secuencia sucesiva es el que «explica su orden de revelación, o aparición, en el orden del acontecer, o en la historia. Tal es el principio que gobierna el acontecer histórico (tanto en la historia personal como en la historia colectiva)»⁷⁶⁴. Las hemos llamado *categorías simbólicas*, pero con propiedad –tal y como enuncia Trías– son categorías *ontológicas* relativas al acontecimiento *como tal*⁷⁶⁵. De alguna manera, manifiestan el orden y la estructura del darse y suceder de un acontecimiento específico, el acontecimiento simbólico (principalmente el simbólico-religioso) en la historia real de la Humanidad. Para

761 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, op. cit., 2007, p. 75. Afirma este autor que, en Trías, en términos generales, *fenomenología* significa siempre «el dar cuenta y razón de la aparición o el aparecer de algo», en *ibíd.*, p. 76.

762 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 16.

763 Tal y como se deducen en *ibíd.*, p. 35; 39-40 y 83 (principalmente en esta obra, si bien Trías hará referencia a esta división categorial en varios otros lugares de su obra). Puede verse también reflejado, por ejemplo, en ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, op. cit., 2007, p. 75.

764 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 338.

765 Véase *ibíd.*, p. 56.

Trías, éste, el acontecimiento, puede asumir dos *modos*: el régimen modal simbólico y el régimen espiritual. Por modo *espiritual* entiende Trías en esta obra la *cara oculta* de la modalidad simbólica: el símbolo en régimen de ocultación⁷⁶⁶. De momento, nos interesa remarcar aquí que la «identidad» y el «orden de aparición» de las categorías que Trías descubre en el análisis en clave simbólica en *La edad del espíritu* será el que extrapole, en primer lugar, al registro tonal o modal del *espíritu* (aspecto que analizará en esa misma obra) y en segundo lugar, en su libro *La razón fronteriza* –en el que hace una singular y personal propuesta de «teoría del conocimiento»– al registro tonal onto-epistemológico (categorías del *ser del límite*) a través de lo que en su propuesta entiende por *razón fronteriza*⁷⁶⁷.

¿Cuál es el motivo, la razón, aquello que –en último término– legitima para Trías ese salto, esa extrapolación del *término general* (utilizando un símil matemático) o del *leitmotiv* que subyace en el «orden de aparición» de la *sucesión* de categorías simbólicas al resto de registros? Arjomandi realiza un profundo análisis en este punto acerca de la «deducción de las categorías triasianas». Defiende que es un requisito metodológico lo que le impone a Trías derivar las categorías «propriadamente existenciales (...) desde una versión previa, precaria e indirecta (el registro simbólico). Este último le parece tener la capacidad de *revelar* las determinaciones ontológicas»:

La clave reside, entonces, en que esa operación de *deducción metafísica* (...) de las categorías ontológicas desde su versión simbólica es consecuencia de un requerimiento metodológico; el camino o vía de acceso más adecuado a lo existencial arranca desde lo simbólico (...). En rigor, pues, esta filosofía no acomete una deducción *metafísica* de las categorías ontológicas, como en Kant, sino una *derivación* de éstas desde las simbólicas. Y éstas sí que las deduce; las deduce de una analítica del acontecer simbólico⁷⁶⁸.

766 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 434.

767 «Es, pues [este libro], una teoría del conocimiento, siempre que entendamos este enunciado de un modo amplio y libre de prejuicios. Como tal teoría del conocimiento se pone a prueba en el desarrollo de su engranaje *categorial*; entendiendo por categorías lo que por tal entendió Aristóteles», en TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 21. Dice también al respecto: «Este libro constituye una teoría del conocimiento. Se sustenta, sobre todo, en un elaborado tratado acerca de las categorías del pensamiento, o del pensar-decir en que éste se manifiesta (...). Es una teoría del conocimiento fundada en el compromiso ontológico respecto al ser del límite lo que aquí se propone: un concepto nuevo de razón, que es el de razón fronteriza, o el de una razón que asume una premisa previa a su propia implantación, en la cual premisa (*existencial*) acoge la presencia del límite», en *ibíd.*, p. 423-425.

768 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, op. cit., 2007, p. 73-74.

Ahora bien, insistiendo en nuestro cuestionamiento anterior, para Arjomandi, ¿cuál es ese «requerimiento metodológico»? ¿qué es lo que lleva a Trías a derivar esas categorías ontológicas de las simbólicas? Ya habíamos adelantado que Trías encuentra en el *símbolo* o *acontecer simbólico* un campo estratégico apto con el que revelar el conjunto de las determinaciones intrínsecas de la esencia del ser del límite, en virtud de que el símbolo *atraviesa* el conjunto de lo que hay, o de todo cuanto puede ser expresado como despliegue del ser del límite en los tres cercos (con las objeciones ya señaladas al término *atravesar*). Arjomandi, por su parte, encuentra para dicha revelación (de las determinaciones del ser del límite desde el símbolo) dos motivaciones principales (entre las que se incluye esta que aduce Trías) y una tercera que radica en la base de las otras dos y de algún modo se anticipa a ellas y las genera:

Una: «En la medida en que la hermenéutica del símbolo nos haga inteligible, no importa cuán indirecta o analógicamente, la idea del ser con falta, del ser en limitación matricial y de la existencia fuera de sus causas, las categorías del ser del límite se pueden desprender de las simbólicas»⁷⁶⁹. La hermenéutica del símbolo, es decir, el proceso interpretativo por el que nos lleva o nos guía la estructura u organización interna del símbolo en el intento de comprensión del mismo – proceso que viene determinado en gran medida por el proceso previo de creación o composición de dicho símbolo– es susceptible de hacernos comprender la realidad del ser del límite. Si esto se cumple, si realmente nos la hace entender, las categorías ontológicas del ser del límite pueden deducirse de las del acontecimiento simbólico, afirma Arjomandi. Estamos de acuerdo con este autor en que se trata de una de las «genialidades y claras originalidades» de esta *filosofía del límite* triasiana, el hecho de que ésta sostenga que el acontecimiento simbólico puede elucidar la forma de suceder del acontecer existencial, de que nos aporta un modelo expositivo e inteligible que puede *acorrallar* y nos ayuda a comprender mejor una *idea problemática*: la del *ser del límite*. Una idea que, aunque siempre sigue siendo aporética para la razón, además de acercarnos a ella a través de la hermenéutica del símbolo también la podemos «experimentar existencialmente».

Creemos encontrar en el trasfondo de esta «genialidad» u «originalidad» de la propuesta triasiana, entrevista por Arjomandi, una de las principales ideas que Kant aporta en su *Crítica del juicio*: la idea que descansa en la base de la distinción entre los dos tipos de exposición, la *exposición esquemática* y la *exposición simbólica*.

769 *Ibíd.*, p. 75.

En esta última, y a diferencia de la primera, no existe una correspondencia biunívoca entre el contenido inteligible o concepto y la forma o representación, pero sin embargo, donde reside la correspondencia y unidad en la *exposición simbólica* es entre el referente y el *procedimiento y método de construcción del símbolo*. Es decir, existe unidad y analogía entre el método mediante el cual se construye el símbolo y el proceso que la razón (práctica) es capaz de reconocer al reflexionar sobre la experimentación de esa «idea» (de la razón). Y es que, para Kant, la *simbólica* es la exposición propia de los conceptos de la razón (práctica), conceptos que sólo dicha razón puede formarse a través de la experimentación, esos que Kant llama «ideas». De ellos, dice Kant, no podemos formarnos de ningún modo intuiciones adecuadas⁷⁷⁰.

Lo que queremos remarcar en este punto, por lo tanto, tal y como se deduce también de las palabras de Arjomandi⁷⁷¹, es que encontramos en la *deducción triasiana* de las «categorías existenciales» del *ser del límite* desde las «categorías simbólicas» la esencia que descansa en la base de la definición kantiana de *exposición simbólica*. Ateniéndonos a ello podríamos interpretar de la siguiente manera la proyección, destilación o derivación de la sucesión de las existenciales, por analogía, desde la sucesión de las simbólicas (deducidas por Trías de su analítica histórica). El transcurso y sucesión de los hechos históricos en clave simbólica (acontecimiento simbólico) corresponde, en esta lógica kantiana, al método o procedimiento mediante el que se ha construido el símbolo. De esta sucesión, interpretamos que Trías proyecta, destila o deriva, por analogía, la sucesión de las categorías existenciales, las cuales, en coherencia con la teoría kantiana, marcarían y dirigirían el *proceso* que la razón práctica –en Trías, *fronteriza*– es capaz de reconocer al reflexionar sobre la experimentación de la «idea problemática» de *ser del límite*.

Dos: encuentra Arjomandi otra razón de la idoneidad de partir del registro simbólico como base de la derivación de las categorías ontológicas (existenciales) en el hecho, ya mencionado aquí, de que en Trías el símbolo «atraviesa»⁷⁷² la totalidad de los ámbitos en los que tiene lugar el despliegue del ser del límite: el cerco del aparecer, el cerco hermético y el cerco fronterizo:

770 Véase KANT, I., *Crítica del Juicio*, op. cit., 1981, p. 260.

771 Véase ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, op. cit., 2007, p. 75. En concreto, es revelador en este sentido, el segundo párrafo de esta página.

772 Hemos matizado también con anterioridad esta expresión, a nuestro parecer, no del todo apropiada en el contexto en el que la emplea Trías. Véase *supra*, p. 255 (*Apdo.* 5.2.1).

puede diferenciarse en el símbolo un lado simbolizante, parte manifiesta del símbolo (...); un lado oculto al cual lo simbolizante remite, y que se concibe como lo simbolizado en el símbolo (...); y una unificación que constituye al símbolo como *símbolo*, en su puridad esencial, como totalidad concreta en acto: tal conjunción sobreviene en la frontera misma entre el cerco del aparecer y el cerco hermético⁷⁷³.

Por lo tanto, si existe un registro que puede *acompañar* y *dar cuenta de* la existencia del *ser del límite* a lo largo de su discurrir o desplegarse en los tres cercos (aparecer, hermético y fronterizo), ese es el registro simbólico.

Tres: el hecho que realmente radica en la base de toda derivación de las categorías existenciales u ontológicas desde las categorías simbólicas lo encuentra Arjomandi en que tanto el dominio existencial como el simbólico se desarrollan a partir de un acontecimiento fundante, anterior, presupuesto, relativo al *dato primero*, aquel que podemos *experimentar* en el origen: la *existencia en exilio y éxodo*; una *existencia* afectada por la «cesura matricial» que el símbolo, ya desde el origen, pretende unificar. Dice Trías:

Eso ontológico es un acontecimiento que, en su forma primeriza o del comienzo, puede presentarse como un hecho a la vez existencial y simbólico. Ese *factum* es, entonces, simbólico porque es existencial; pues el símbolo se corresponde con la existencia, con la experiencia del dato del comienzo, o de la vida en el exilio o en puro éxodo. A su vez lo existencial lo es porque es simbólico: ya que es siempre remitido a un límite cuyo más allá se hurta a la comprensión, pero permite una revelación de carácter analógico e indirecto⁷⁷⁴.

Es decir, para Trías el acontecimiento simbólico y el existencial participan *en su origen*, en el *dato del comienzo*, de la misma manera de ser. De ahí que considere *legítimo*, de alguna manera, derivar unas categorías de otras, en su caso, las segundas de las primeras. Apreciamos aquí que Trías no duda, por tanto, del carácter simbólico de la existencia desde sus orígenes, planteamiento que se muestra de acuerdo con la consideración del ser humano, como se verá, como un

773 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 62.

774 *Ibíd.*, p. 63.

*animal simbólico*⁷⁷⁵. El propio Trías ha definido al ser humano como «*Homo Symbolicus*»⁷⁷⁶.

Todavía nos atreveríamos a entresacar de nuestro argumento una *cuarta* razón del *porqué* de esta derivación o extrapolación en Trías de unas categorías desde otras y que tiene que ver con la tercera y última que acabamos de exponer. Se basa en la postura que Trías adopta –él mismo lo señala explícitamente en varias ocasiones– en relación con la filosofía de Schelling: «Se sostiene en este libro la tesis, inspirada en la filosofía del último Schelling, de que la revelación se adelanta siempre a la reflexión racional»⁷⁷⁷. En otro momento, afirma en la misma línea:

Se retiene de este gran pensador, sobre todo, su idea de que la *revelación* es siempre un *prius* en relación a la *razón* (que sin embargo es necesaria para llevar a culminación el proceso de la propia revelación). La revelación es un presupuesto *positivo* que la razón no puede *poner* desde ella misma. (...) Pero se dispone de un “órgano” para la captación de lo que del *positum* se da a revelación. Schelling lo llama *intuición intelectual*. (...) En esa intuición hay, como en toda intuición, inmediatez e identidad entre el intuyente y lo intuido, y esa *identidad*, de naturaleza presencial, tiene carácter productivo (*poiético*). Da lugar a configuraciones (poéticas, hímnicas, épicas, narrativas) en relación a lo intuido⁷⁷⁸.

Es decir, la revelación a través de la presencia o intuición antecede siempre a la reflexión racional sobre esa revelación. Se entiende entonces que Trías –si trasladamos esta perspectiva a su análisis categorial, es decir, con Arjomandi, por cuestiones *metodológicas*– considere necesario, en primer lugar, destilar las categorías simbólicas del acontecimiento histórico y extrapolar después desde ellas las categorías existenciales. Desde esta visión, las primeras (el conjunto categorial simbólico) constituirían una especie de *revelación* de las segundas (el conjunto categorial existencial u ontológico). En otras palabras, el *acontecer simbólico* (pautado por las categorías simbólicas) se comportaría, a todos los efectos, propiamente como *símbolo*. Interviene en esta argumentación la sintonización o co-relación diacrónica y sincrónica entre los distintos contenidos de las categorías simbólicas. Arjomandi señala, en este sentido, que la *filosofía del límite* concibe el símbolo como el *conjunto* de siete categorías simbólicas, como su

775 Véase *infra*, Cap. 6. De acuerdo, por lo tanto también, con la corriente del *interaccionismo simbólico*, mencionada más atrás.

776 Prólogo al libro *Razón y revelación* de Arash Arjomandi. Véase ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, *op. cit.*, 2007, p. 16.

777 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 266.

778 Véase *ibíd.*, p. 125, nota al pie nº 58.

sincronía, «pero no se trata de una conjunción en términos de adición o mera unión sino de *correlación de muñeca rusa*. El acontecimiento simbólico constituye, en Trías, la *experiencia* del proceso de conjunción, que busca dar con el sentido de la existencia»⁷⁷⁹ en exilio y éxodo. Por tanto, *eso* que a Trías se le *revela* a través del *símbolo* –que constituye, en realidad, el trasfondo del propio acontecimiento histórico analizado– es reflexionado *a posteriori*, derivando de esa reflexión la forma de acontecer ontológica o existencial (categorías ontológicas o existenciales). Afirma en *La edad del espíritu*: «Entiendo por revelación aquello que se hace presente y manifiesto a través del símbolo: lo que *aparece* del núcleo (= x) de lo sagrado y lo santo. Es, pues, el *fenómeno* mismo de lo simbólico (o lo sagrado en su mostración “fenomenológica”)»⁷⁸⁰. Es decir, en Trías, es gracias a la *mediación simbólica* como puede tener lugar una *revelación* de aquel núcleo de misterio encerrado en el cerco hermético (= x), que puede ser reflexionada y razonada *a posteriori*. Sin embargo, y este matiz es esencial en su pensamiento, Trías puntualizará que esa *revelación* no puede ser nunca total:

el símbolo mantiene siempre en reserva un remanente *místico* que lo distingue de toda forma alegórica (...). Lo sagrado *aparece*, en efecto, en el modo de mantener siempre en reserva algo de sí, o aparece *en la forma de no darse nunca definitivamente a presencia*. Ese carácter de lo sagrado se transfiere, obviamente, al *fenómeno* en el cual éste hace acto de presencia. Tal fenómeno es el símbolo, o el acontecimiento simbólico. Éste constituye el aparecer mismo de lo sagrado. Pero como tal aparecer, el símbolo remite siempre a un sustrato (= x) que jamás puede agotarse ni agostarse en las formas en que se revela⁷⁸¹.

Creemos que esta *cuarta* razón es la clave, en realidad, de ese «requerimiento metodológico» que señalaba Arjomandi (resumiendo: primero, lo simbólico o revelativo y después, lo existencial a *imagen y semejanza* metodológica de lo primero) y que esta razón, así como su conexión con la *tercera*, no se le escapa

779 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, op. cit., 2007, p. 213. Este extremo, dicha sintonización diacrónico-sincrónica, es señalada por Trías, en numerosas ocasiones, en *La edad del espíritu*. Pérez-Borbujo interpreta, a este respecto, que todos los elementos pertenecientes a las distintas categorías, constituyentes del acontecimiento simbólico –tal y como lo relata Trías en esta obra– se encuentran ya *in nuce* en cualquier forma de *revelación* de lo divino. Cfr. PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 279. Arjomandi hace también una revisión más amplia de esta «estructura sincrónico-diacrónica» de esta parte del pensamiento de Trías, en ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, op. cit., 2007, p. 370-375.

780 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 41, nota al pie nº 13.

781 *Ibid.*, p. 343-345.

tampoco a este autor cuando habla de las «dotes *iluminativas*» del «lógos simbólico» en Trías y afirma:

Constituye, por lo tanto, una derivación [la de las categorías ontológicas desde las simbólicas] en términos de evidenciación, o elucidación, gracias precisamente al fecundo rasgo distintivo de la dimensión simbólica del sentido: sus virtudes *revelativas*. Éstas permiten propiciar más y mejores aperturas, o accesos hermenéuticos, a lo velado. Tal revelación, de unas categorías desde las otras, se funda y origina en el “acontecimiento existencial, de exilio y éxodo, abierto de modo espontáneo al lógos”⁷⁸².

Como decimos, esta última razón se funda en la tercera, es decir, la causa primera de que podamos acoger en nosotros una *revelación* y reflexionar posteriormente sobre ella, obedece aquí, en último término, a que el hecho simbólico y el existencial participan de un origen *común*, de un mismo modo de ser en el origen, un modo de ser abierto a ser reflexionado y expuesto por la razón *a posteriori*. Apreciamos por lo demás, en este sentido, la profunda imbricación y la constante retroalimentación entre el hecho simbólico y el existencial a lo largo del transcurso histórico de la humanidad.

Por lo tanto, en el marco de la propuesta triasiana de una *teoría del conocimiento*⁷⁸³ y en un registro existencial o propiamente ontológico, Trías evidencia por deducción o extrapolación de las anteriores las siguientes categorías correspondiente al *ser del límite*:

- 1- MATRIZ
- 2- EXISTENCIA
- 3- LIMES
- 4- LÓGOS
- 5- RAZÓN FRONTERIZA
- 6- SÍMBOLO
- 7- SER DEL LÍMITE⁷⁸⁴

En relación a cada una de estas categorías ontológicas –que declaran lo que realmente podemos decir del *ser del límite*– explica Trías:

782 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, op. cit., 2007, p. 81.

783 Tal y como lo podemos ver reflejado, por ejemplo, en TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 267: «Esta crítica de la razón fronteriza es ante y sobre todo una teoría del conocimiento». Para lo siguiente, las categorías correspondientes al *ser del límite*, véase TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 66-67.

784 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 340.

El hombre salta de la *matriz* hacia el cerco del aparecer, donde se halla *puesto* en la condición de existencia (en exilio y éxodo). Puede remontar esa *caída* en la medida en que se alza hasta la frontera del mundo, disponiendo de libertad para ese *alzado*, en el que se encuentra con la inteligibilidad potencial que define su búsqueda de “sentido” (a través de trazos y usos verbales). Puede reflexionar, críticamente, sobre esa inteligibilidad potencial a través de una aventura filosófica en la que descubre su inteligencia limítrofe, la cual se empina hasta el misterio del cerco hermético a través de las preguntas que ésta plantea, pudiendo responderlas mediante *ideas filosóficas* y a través de *formas simbólicas*. Estas últimas permiten la revelación de ese misterio *en tanto que misterio*. Mediante todo ello realiza su condición de habitante de la frontera. Todo ello documenta sobre la relevancia de las “siete categorías”, o modos de decir relativos al ser del límite. Las cuales se dicen de ese *ser* y del *habitante* en el cual dicho ser se puede hacer inteligible (o puede acogerse en el pensar-decir, en el *lógos*). Un *lógos* que es, a la vez, racional y simbólico, o filosófico y artístico-religioso. Es decir, *espiritual*⁷⁸⁵.

Habíamos adelantado que, para Trías, el acontecimiento en sí y su despliegue categorial (ontológico) puede asumir dos *modos*: el régimen modal simbólico y el régimen espiritual, entendiendo por *modo espiritual* la *cara oculta* de la *modalidad simbólica*, o el símbolo en régimen de ocultación⁷⁸⁶. El *espíritu*, defiende Trías, es *donado* en la consumación del acontecer simbólico: «Al acto simbólico plenamente realizado se le ha llamado el *espíritu*. (...) El espíritu, para poderse revelar, exige la consumación del acto simbólico»⁷⁸⁷. Dicha consumación simbólica y donación espiritual implica el transitar todas las categorías del acontecer simbólico, a modo de peldaños, en el orden en que Trías las expone, y llegar hasta la última: hasta el símbolo o la conjunción simbólica. Estos dos modos del despliegue categorial, afirma, esconden el relato de una auténtica «odisea del espíritu» que se despliega por dos grandes ciclos: el *ciclo simbólico* y el *ciclo espiritual*. A grandes rasgos, podemos decir que, para el autor, el periodo denominado Renacimiento es el hito que marca la diferencia temporal entre esos dos *ciclos*: el *simbólico* llegaría hasta ese periodo y el *espiritual* a partir de él. Si el despliegue categorial del acontecimiento

785 *Ibíd.*, p. 408-409.

786 Sobre este punto, aclara Trías que el espíritu posee una matriz simbólica de la cual debe desprenderse o mantenerla en régimen de ocultación. Es en virtud de ese «despojo» como puede el espíritu cumplir su revelación manifiesta, a través, precisamente, de la razón «lo que por tal se entiende en la modernidad, a partir de Descartes y Galileo», dice Trías. Puede verse, en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 15.

787 *Ibíd.*, p. 420.

simbólico constituía para Trías la mostración de los peldaños de una escala que hacían posible como meta final el nacimiento del *espíritu*, aproximadamente a partir del Renacimiento las categorías del régimen modal espiritual «constituyen las gradas que deben ser recorridas por el acontecimiento y la experiencia con el fin de consumarse, como horizonte *final* (*causa finalis*), la plena hegemonía del espíritu»⁷⁸⁸.

Dentro de este *registro espiritual*, por tanto, Trías propone en la tercera parte de *La edad del espíritu* –en base, igualmente, al análisis que realiza del periodo histórico que empieza con el Renacimiento y llega hasta, prácticamente, la actualidad– el despliegue categorial que vamos a mostrar a continuación: «Se trata de las mismas categorías simbólicas, en su identidad y en su orden de aparición, sólo que moduladas en el registro tonal del espíritu. Tales categorías son, pues, siete, a las que corresponden siete épocas del espíritu»⁷⁸⁹:

- 1- MATRIZ (simbólica)
- 2- ESPIRITUALIZACIÓN DEL COSMOS («ciudad de los hombres»; hombre = templo)
- 3- FE (encuentro íntimo espíritu-testigo)
- 4- LÓGOS (despojado de toda referencia simbólica: razón revelada)
- 5- RAZÓN CRÍTICA
- 6- NÚCLEO INCONSCIENTE (irracional; revelaciones simbólicas)
- 7- ESPÍRITU (reconciliación entre símbolo y razón)

Notamos cómo en este supuesto la *matriz* propia del acontecimiento espiritual es la *materia simbólica*. Del acontecimiento simbólico nace, se desprende el acontecimiento espiritual. Para Trías, la época de tránsito de un *ciclo* a otro –en el marco de la cultura europea occidental, el Renacimiento– es la época en la que el *espíritu* se va desenganchando de su *matriz simbólica*. Ahora, como en un proceso de reconversión espiritual o cambio de paradigma lo que sucede es que todo el acontecer simbólico del anterior periodo remite hacia el ámbito del «*Espíritu*», donde se trata de intuir –en lo más íntimo del ser humano que había sido en el ciclo anterior el testigo de la *cita* con lo sagrado– la unidad absoluta entre un Dios (trascendente e inefable) con el propio testigo⁷⁹⁰. Es decir, asistimos a un verdadero *cambio de coordenadas* en el seno de la experimentación del acontecer existencial, a una especie de interiorización personal del acontecimiento simbólico del ciclo

788 *Ibíd.*, p. 439.

789 *Ibíd.*, p. 434.

790 Véase *ibíd.*, p. 402-403.

anterior: el ser humano se alza como verdadero *microcosmos* en el que se refleja el orden y la estructura de la existencia entera, el *macrocosmos*. En este contexto, es una corriente generalizada de dinamismo espiritual la que permite descubrir las claves hermenéuticas con las que configurar el «mundo humano o la ciudad de los hombres según los principios del *espíritu*»⁷⁹¹. El acontecimiento espiritual se desarrolla en este ciclo en base a la ocultación de su carácter simbólico: el símbolo se refugia en la interioridad de un espíritu que parece que no necesita ya de signos externos. El *espíritu* «se libera de su tutela simbólica» y el aspecto sensible o sensual del mismo, poco a poco, pasa a ser secundario, marginal. Las formas simbólicas remanentes irán adquiriendo, por lo tanto, un carácter meramente instrumental, vacío, intrascendente. Como Trías se ha encargado de remarcar muchas veces, el símbolo se resuelve en alegoría cuando agotamos el significado de lo que con él se quiere transmitir, cuando lo banalizamos, cuando reducimos a una correspondencia biunívoca el significante sensible del símbolo con el referente al que quiere dotar de significado: «Lo que se piensa y concibe del símbolo queda siempre trascendido por éste. De no ser así el símbolo se resuelve en alegoría»⁷⁹². En este sentido, será este periodo espiritual, a partir del Renacimiento, el periodo por antonomasia de expansión y reinado de la *alegoría*.

Paradójicamente, este *espíritu* –tal como lo entiende Trías– gusta de ocultarse, sólo se hace presente a través de sus efectos. El carácter de ocultamiento parece encontrarse, en realidad, en su naturaleza al ser el propio espíritu un efecto o, digamos mejor, un *acto*: el de la consumación del acontecimiento simbólico. Este hecho hará del inicio de este ciclo espiritual un recorrido tortuoso y sujeto a controversia, fragmentado finalmente en dos vías de canalización, al menos, en lo que a la experiencia religiosa se refiere: la *esotérica* o mística que aboga por prescindir totalmente de cualquier vestigio de apoyo simbólico en la experimentación del encuentro con lo sagrado –interiorizando así dicha experiencia– y la *exotérica* que, rehusando prescindir drásticamente del apoyo simbólico, aparece imbuida de un simbolismo vacío que –cada vez más– tiende a alejarse de toda comunicación con lo sagrado. El hecho es que, a todos los niveles, tanto la «comunidad del espíritu» como la organización externa de los poderes terrenales «comienzan a desprenderse y liberarse de toda sobredeterminación

791 *Ibíd.*, p. 412.

792 *Ibíd.*, p. 353.

simbólica»⁷⁹³, afirma Trías. Los acontecimientos pasarán de experimentarse y registrarse prioritariamente de manera simbólica, como en el anterior ciclo, a hacerlo en otro registro: el *racional*. A partir de ahora es la *razón*⁷⁹⁴, prácticamente en exclusiva, en solitario, sin el apoyo físico, material, sensual, que le ofrecía el símbolo en el anterior ciclo, la que va dando cuenta de las formas de unión entre el ser humano y su mundo o entre aquel y lo divino. No es que el *simbolismo* desaparezca de repente, pero va quedando poco a poco excluido de las formas oficiales de registro experiencial: «seguirá subsistiendo, desde luego, pero sepultado en las raíces más oscuras e inconscientes desde las cuales se produce toda experiencia»⁷⁹⁵.

La *razón* en este nuevo ciclo espiritual –o de interiorización del simbolismo del ciclo anterior– se ve en la necesidad de encontrar, en ella misma, su propia *revelación* con carácter de *evidencia*, sin echar mano de suplementos externos a ella (como el suplemento simbólico). Pero esto –en el marco del proyecto cartesiano, primero, y de la *crítica de la razón* de Kant, después– exige «reflexionar sobre las *claves hermenéuticas* que le conceden autoridad y legitimidad. (...) La razón debe poner a prueba sus propios alcances y posibilidades»⁷⁹⁶, debe constituirse, por tanto, en *razón crítica*. No obstante, en pleno periodo hegemónico de la razón, ésta descubre un sustrato resistente a revelar su sentido de forma acorde a sus exigencias: se desvela un resto o residuo resistente a la razón y que desde ella aparece como una instancia inconsciente:

Ese sustrato revela de pronto el lento “retorno de lo reprimido” a través de todo el *status* del espíritu: un orden de manifestaciones *simbólicas* que dan cuenta y razón de ese sustrato. La razón descubre en el límite mismo de su intervención

793 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 405.

794 Fernando Pérez-Borbujo ha llamado a esta *razón* también «pensamiento conceptual espiritual», dando cuenta del carácter de *efecto de la consumación simbólica* del anterior ciclo, que supone. Véase PÉREZ-BORBUJO, F., «La odisea del espíritu», p. 331, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003, p. 283-332.

795 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 429. No obstante, conforme va transcurriendo este periodo, la civilización occidental encuentra una forma de suturar esta escisión en el seno del *simbolismo*, asistimos a «un auténtico *renacimiento* simbólico» dirá Trías, en el que «el símbolo, sustentado en la *imaginación creadora*, órgano del “alma del mundo”» llegará a constituir «el lugar mismo de revelación y juntura de todos los estratos de lo real, o entre macrocosmos y microcosmos», en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994, p. 412.

796 *Ibid.*, p. 430.

esa sustancia simbólica que el propio espíritu, a través de su actuación, había relegado al régimen de ocultación⁷⁹⁷.

La síntesis que finalmente puede darse entre la *razón consciente* y el *inconsciente simbólico* –que la primera descubre en esta etapa como fundamento oculto y límite de lo que, desde ella, puede producir– es lo que Trías define como *consumación espiritual* o consumación del *espíritu*. «Ésta es, posiblemente, la conclusión más sorprendente de la propuesta filosófica de Trías, pero es al mismo tiempo la más característica y, sobre todo, la más innegociable de todas. A “la conjugación o el acoplamiento entre la razón fronteriza y símbolo” la llama Trías espíritu»⁷⁹⁸.

Si recordamos, Trías había hecho referencia al *registro espiritual* al hablar de las categorías del ser del límite, cuando afirmaba que las categorías se dicen de ese ser y «del *habitante* en el cual dicho ser se puede hacer inteligible» o puede acogerse en el *lógos*. Un *lógos* que, aquí, es espiritual toda vez que *razón* y *acontecer simbólico* confluyen, en aras de hacer inteligible el *ser del límite*. Es precisamente éste el punto en el que radica la propuesta de la filosofía de Trías: «Una filosofía, en suma, que presente como propuesta una *razón fronteriza* abierta al *acontecer simbólico*»⁷⁹⁹, una filosofía, dentro de su terminología, *espiritual*, aspecto que pasaremos a analizar a continuación. Comín incide en este punto al hablar de la realidad como acontecimiento espiritual en la filosofía triasiana: «la realidad es espiritual justamente por el hecho de no ser sólo racional: la realidad no se reduce a lo racional, sino a lo racional y lo que queda más allá de la razón, que por eso mismo es fronteriza, por el hecho de dejar algo –un suplemento que se revela a través del símbolo– fuera de sí»⁸⁰⁰.

Como podemos apreciar, las categorías en esta propuesta triasiana forman un conjunto acabado, un *todo* cuya función es esclarecer los –siete– aspectos fundamentales (o determinaciones) de su proposición filosófica (*ser del límite que se recrea*), pero a la vez, cada parte de este conjunto u *organismo* constituye una manera propia y característica de declarar esa proposición filosófica. De esta manera, gracias a su *organicidad* o carácter de *organismo vivo*, este sistema categorial puede producir transformaciones y variaciones desde sí mismo, desde

797 *Ibíd.*, p. 431.

798 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 103, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

799 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 63.

800 COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 105, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

dentro⁸⁰¹. Arjomandi defiende que el carácter *orgánico* de este sistema categorial triasiano se deja ver en que

el sentido y lugar que ocupa cada categoría en el conjunto de la estructura categorial se deriva del conjunto de relaciones de tal categoría con las demás. (...) Cada categoría es síntesis y compendio de las categorías que la preceden (...). De modo que en cada categoría se halla retenido lo esencial de las anteriores, y encontrándose sólo en la séptima categoría la plenitud o consumación del sentido⁸⁰².

Por otro lado, tal *organicidad* se trasluce también en el dinamismo del acontecimiento simbólico en el que el tránsito desde una categoría a otra se produce en razón de las notas diferenciales que hallan éstas entre sí. Y es que cada categoría consiste en un modo propio de decirse o declararse el *ser del límite*; en consecuencia, las siete categorías nos dan las siete posibles acepciones y sentidos de ese *ser del límite*⁸⁰³. El carácter *orgánico* del conjunto de las categorías triasianas es, a nuestro juicio, una de las peculiaridades más definitorias de este sistema:

Al consistir en siete modos o formas distintas de decirse, o declararse, el ser con falta (ser del límite), conforman siete posibles acercamientos tentativos y entrelazados a la proposición filosófica. *Conjuntamente* pretenden esclarecer y elucidar los siete aspectos fundamentales de la proposición filosófica, o los siete modos en los que se desglosa tal proposición⁸⁰⁴.

5.2.3 EL «ESPÍRITU»: CONSUMACIÓN (EN EL *SER DEL LÍMITE*) DE LA RAZÓN FRONTERIZA Y EL SUPLEMENTO SIMBÓLICO

En lo que sigue vamos a intentar ahondar en el concepto triasiano de *espíritu*. Encontramos en la obra de Trías varias aproximaciones al mismo que, si bien no se contradicen entre sí, consideramos que no es tarea fácil aunarlas o integrarlas. Sintetizando, a lo largo de su obra hallamos referencias al *espíritu* en los siguientes términos:

801 Véase TRÍAS, curso magistral sobre *Arte, religión y ética en el cambio del milenio* impartido en la UIMP, Santander, 2002, *cit.* en ARJOMANDI, A., *Razón y revelación, op. cit.*, 2007, p. 115, nota al pie nº31. «La expresión “orgánico” es del propio Trías», nos dice Arjomandi aquí. Véase, también, ARJOMANDI, A., *Razón y revelación, op. cit.*, 2007, p. 77.

802 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación, op. cit.*, 2007, p. 115-117.

803 Este autor considera concisamente en su obra las acepciones o sentidos que otorga cada categoría a ese concepto de *ser del límite*. Puede verse en *ibíd.*, p. 67.

804 *Ibíd.*, p. 63.

- el *espíritu* es la revelación del efecto del acto simbólico plenamente realizado, lo cual conlleva la ocultación del símbolo;
- el *espíritu* es el don que da de sí la consumación del *acontecimiento espiritual* como colofón del tránsito a través de sus siete categorías espirituales (según las ha definido Trías tras su análisis histórico);
- el *espíritu* consta de una parte manifiesta o *exotérica* y otra que «gusta de ocultarse» o *esotérica*. La parte manifiesta del *espíritu* es la *razón*; la parte oculta nos remite a un oscuro *simbolismo* (Trías hablará aquí del *inconsciente simbólico*);
- el *espíritu* es el horizonte permanente *ideal* (no utópico) de una posible síntesis de razón y simbolismo;
- el *espíritu* es el horizonte de síntesis de los tres componentes del «triángulo ontológico» de esta *filosofía del límite*, es decir, de la razón fronteriza con el resto simbólico y con el ser del límite;
- el *espíritu* es la intersección, en el ser del límite, de la razón fronteriza y de lo simbólico⁸⁰⁵;

Nos detenemos aquí en analizar la concepción triasiana de *espíritu* porque, en último término, tal y como lo pone de manifiesto en *La edad del espíritu*, este es precisamente aquello que sucede en el *límite* a través de la revelación del efecto del acto simbólico plenamente realizado. Este trabajo se dirige a investigar la dinámica inherente a la expresión simbólica por excelencia, el arte, en concreto, la dinámica de las artes *in itinere* y cómo se relaciona esta con la manera de ser del ser humano. Inferimos que *algo* tiene que ver el *espíritu* (así contemplado) en dicha dinámica y esto es lo que vamos a intentar deducir en este epígrafe. De momento, con los datos mencionados, podemos inferir que dicha dinámica ha de tender hacia el horizonte *espiritual* que abre el *límite*, en aras de la *autenticidad* del arte en cuestión. En otras palabras, ha de tender hacia la plena realización del acto simbólico de que se trate en cada caso.

Trías considera que el *espíritu* exige la consumación del acto simbólico para poderse revelar. A partir de la *matriz simbólica* se desarrollan las siete categorías del *acontecimiento espiritual*, acontecimiento a raíz del cual el *espíritu* es donado en la séptima y última categoría. Por otra parte, ya hemos visto que el *espíritu* es concebido también como la parte oculta del símbolo, el símbolo en modo de ocultación. Es decir, de alguna manera, para Trías la plena consumación del

805 Estas tres últimas alusiones, en realidad, pueden sintetizarse en esta tercera y última.

símbolo exige su ocultación. Aquí entendemos «plena consumación del símbolo» como el proceso de transmutación del símbolo en *espíritu* y entendemos también que con ello el autor quiere elevar al primer plano de la reflexión, sacar a la luz, los *efectos* del acto o acontecimiento simbólico: su *acto propio*⁸⁰⁶, aquel que le es característico. Un ejemplo, salvando las diferencias, puede ayudarnos a ver claro este asunto. Una señal de tráfico de «prohibido el paso» constituye un símbolo sencillo cuya parte simbolizante (significante) es el signo propio de esa señal – caracterizado por el área circular de color rojo con una franja blanca, rectangular, alargada y colocada en posición horizontal en el centro de esa área. La parte simbolizada (significado) de ese símbolo es precisamente la idea de «prohibido el paso» o de que no está permitido traspasar, ir más allá del punto en el que está situada la señal. Por último, como «consumación simbólica» de este símbolo (o del «acto o acontecimiento simbólico» que conlleva todo símbolo), entendemos aquí el *hecho en sí* de no traspasar el punto en el que está colocada la señal, el *hecho en sí* de no acceder al espacio que está detrás de la misma. Es este *hecho en sí* un *efecto* del símbolo, aquello que conlleva su «plena consumación». Notamos cómo precisamente en ese *hecho en sí* no hay parte simbolizante (área roja con la franja blanca en el centro), ni parte simbolizada (la idea de «prohibido el paso»), lo que hay exclusivamente es el *efecto* de la conjunción de ambos; o mejor dicho, digamos que sin dejar de estar ambos presentes puesto que realmente no desaparecen, en el *hecho en sí* pasan claramente a un segundo plano: este *hecho* es exclusivamente que no se traspasa la señal. Notamos a su vez con este ejemplo cómo ese *efecto* del símbolo o *hecho en sí* –como lo hemos denominado aquí– se sitúa en un espacio intermedio entre parte simbolizante y parte simbolizada, en el sentido de que implica a ambos (tiene en cuenta a ambos, por supuesto) pero no se detiene en ninguno de ellos, los pone en contacto (conexiona significante y significado) distinguiéndolos a su vez y, en último término, los *supera* en el *acto propio* de no traspasar la señal. Ese *efecto* se sitúa, como vemos, en un ámbito que participa de todas las características de lo que Trías ha denominado *límite*: a todas luces se sitúa en ese *espacio intersticial, limítrofe*, en ese *límite*. El hecho de «distinguir» parte simbolizante y parte simbolizada (por parte del *efecto*) pone de relieve la contingencia de esta *señal física, material* de aquí y ahora respecto a la idea genérica

806 Creemos que, en este sentido, habla Fernando Pérez-Borbujo de que «el espíritu es tan sólo movimiento, dinamismo y jamás sustancia», en PÉREZ-BORBUJO, F., «La odisea del espíritu», p. 285, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

compartida de «prohibido pasar» que transmite y, a la vez, la contingencia de un observador en concreto. Considerando un sólo observador de la señal, en otro momento, en otra coyuntura, esa misma idea de «prohibido pasar» se la aportará otra señal física que –si bien será similar a la que tengo aquí y ahora– será otra *señal física, material*, distinta. El *efecto*, por lo tanto, distingue de alguna manera –tiene en cuenta la coyuntura específica en la que aparece y la contingencia de– esta *señal física de aquí y ahora*, pero puede ser compartido por muchas *señales distintas*.

Teniendo presente el ejemplo, interpretábamos entonces que la «consumación del acto simbólico» en Trías exigía, de alguna manera, la ocultación de ambas partes del símbolo (simbolizante y simbolizada) para –sin dejar de tenerlas en cuenta– dar paso al *efecto* o *acto* propio del acontecimiento simbólico (consumado): el *acontecimiento espiritual*. Para Trías, en el plano del análisis fenomenológico de *La edad del espíritu*, es decir, en la reflexión que lleva a cabo principalmente sobre lo sagrado y su manifestación a lo largo de la historia⁸⁰⁷, el *espíritu* aparece históricamente como el agente que propicia el encaje y la coincidencia de las dos partes del símbolo (o, análogamente, la cita del *testigo* y la *presencia* en el contexto que en esta obra se denomina «tercer eón del ciclo simbólico»); es decir, lo que hace un momento hemos denominado aquí, en nuestro ejemplo –por supuesto, en otro plano de análisis totalmente diferente– «*efecto* de la consumación simbólica» o, más adecuadamente, «*acto propio*» de dicha consumación, puede ser la analogía de lo que Trías –en el plano de análisis mencionado– denomina *espíritu*:

La *revelación* precedente promueve una *reflexión* en virtud de la cual el acontecimiento simbólico descubre el sujeto que le permite realizar su pretensión *sym-bólica* de unión conjuntiva y copulativa. Ese sujeto y agente de la cópula existencial (entre la parte simbolizante y la parte simbolizada; o entre el testigo y la presencia de lo sagrado) es el *espíritu*⁸⁰⁸.

En el transcurso de esta gran obra incidirá Trías en la importante idea –a la que hemos aludido ya aquí– de que es *a posteriori*, mediante la razón reflexionante, a través de la *reflexión* sobre las condiciones –en rigor, espirituales– de toda *revelación*, como el *espíritu* puede ser atestiguado. Y lo que la razón reflexionante puede atestiguar del *espíritu* son sus efectos puesto que, según defiende, lo propio del *espíritu* es ocultarse a través de figuras metonímicas, «mediante estas

807 Afirma explícitamente Trías al comienzo de este libro: «En este *primer ciclo* intento pensar el símbolo como revelación sensible y manifiesta de lo sagrado. Tal es el punto de partida que se asume en este texto», en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 19.

808 *Ibid.*, p. 367.

presencias se cobija y se resguarda»⁸⁰⁹, dirá Trías. En otro momento (hablando del «encuentro místico», aquel que conformaba la sexta categoría del ciclo simbólico) afirma en este mismo sentido:

El espíritu, ya se dijo, no admite ningún modo de encarnación. Tiene siempre carácter metonímico. Subsiste en régimen de ocultación y se prodiga únicamente a través de sus efectos (dones, carismas, gracias). De hecho, el espíritu alcanza la madurez cuando llega a asumir plenamente ese carácter. O cuando el testigo acepta que el espíritu, si bien puede ser anhelado y aclamado (...) nunca puede ser controlado ni dominado por la razón (científico-técnica). El *status* del espíritu no es *utópico*. No está “fuera de lugar”; ni es por lo mismo tampoco *ucrónico* (no se halla fuera del tiempo). Pero eso no significa que su carácter *ideal*, que resplandece en el límite, y que proporciona un *horizonte* al acontecer y a la experiencia, sea en vano⁸¹⁰.

En definitiva, el proceso descrito por Trías en su obra en cuanto al *orden de apropiación o atestiguación espiritual* –si así lo podemos llamar– sería el siguiente: la metáfora (Trías utiliza aquí este término, creemos que refiriéndose a la noción de *símbolo*) produce una *revelación* a través de una *razón analógica* que opera en el cerco fronterizo (conjugando cerco del aparecer y cerco hermético); la *reflexión* sobre las condiciones (espirituales/fronterizas) de esa *revelación* es lo que atestigua los efectos del *espíritu*⁸¹¹. La lectura que hacemos aquí de las anteriores palabras de Trías de 1994, por tanto, es que a través de la reflexión llevada a cabo por una *razón analógica* que opera en el cerco fronterizo (conjugando los otros dos cercos extremos) es posible adentrarnos en el espacio intersticial, limítrofe en el que opera lo que Trías denomina *espíritu* y, solamente, atestiguar o dar testimonio de sus efectos. Es decir, hacernos cargo de los efectos del *espíritu*, con lo que ello conlleva, pero sin intentar *dominar* o *apresar* racionalmente lo que desde este espacio intersticial se nos da como don. A este *adentrarse en el espacio intersticial* es lo que ha llamado Trías también «alzado» de la condición humana (en su llamada a ser fronteriza) al *límite*, desde la situación previa de *caída* –o *retroceso* desde la

809 *Ibíd.*, p. 401.

810 *Ibíd.*, p. 671.

811 Véase *ibíd.*, p. 400-401. Recordemos una vez más –nos parece crucial esta conexión– que Trías se instala de lleno en la concepción kantiana de *exposición simbólica*, en la que lo simbolizado (el referente, significado) se corresponde con la parte simbolizante (significante) en el proceso de construcción del símbolo. Tal proceso es observado y apropiado *a posteriori* a través de la razón reflexionante.

existencia y experiencia espiritual que le corresponde. Lo vemos reflejado en las siguientes palabras:

A esa intersección, en el ser del límite, de la razón fronteriza y de lo simbólico la suelo llamar, en mis últimos libros, *espíritu*. Pero ese espíritu se halla “marcado” por el estigma limitante del ser del límite (si bien aprovecha la naturaleza jánica y bifronte de éste; el ser del límite es a la vez lo que limita y lo que invita a la trascendencia). La existencia espiritual es la existencia propiamente fronteriza: una condición de existencia y de experiencia a la que puede accederse por parte de quienes, en sí, son siempre, y potencialmente fronterizos (los que formamos parte de esa condición que es fronteriza por humana). Esa existencia espiritual está “caída” en un mundo de exilio y éxodo. Puede remontar esa “caída” alzándose hasta el límite del mundo que, virtualmente, o de forma potencial, es y encarna. Ese alzado, en el que alcanza la cita de la inteligencia fronteriza con la apertura simbólica, es el que da lugar a la experiencia espiritual.⁸¹²

Queremos llamar la atención sobre cuatro aspectos de este texto.

1) En primer lugar, según declara Trías aquí, el *espíritu* es la intersección en el ser del límite de la razón fronteriza y lo simbólico («resto simbólico» o «suplemento simbólico» lo llamaré otras veces). Los tres integrantes de esta *ecuación espiritual* son, de hecho, los componentes del «*triángulo ontológico*» de la propuesta filosófica de Trías⁸¹³. En realidad, encuentran su correlato en los tres grupos en los que podemos dividir la trama hepta-categorial ontológica del ser del límite, en base a la naturaleza de aquello que intentan *declarar* sobre dicho ser⁸¹⁴. En esta declaración que hace Trías al principio del texto está dotando de una jerarquía a los componentes de su «*triángulo ontológico*», ocupando el ser del límite el vértice o la posición privilegiada del mismo, posición a la que los otros dos componentes tenderían a aproximarse en su ímpetu unitivo. Nos parece muy reveladora esta manera de indicarlo, haciendo énfasis en el *lugar* o *ámbito* en el que puede –exclusivamente– darse esa intersección y experimentarse los efectos del

812 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 412-413.

813 Así lo declara el filósofo: «Esta *filosofía del límite* consta, pues, de tres componentes propios y específicos: En primer lugar, el ser del límite, es decir, un peculiar modo de determinar lo que por *ser* se entiende desde Parménides y Aristóteles hasta el presente (...) A ese ser del límite corresponde, en segundo lugar, un concepto de razón, o *lógos*, que en este texto se irá determinando: la *razón fronteriza* (...) En tercer lugar, esa razón fronteriza halla en las *formas simbólicas* un modo de prolongarse en relación a aquello (=x) que, en virtud de su condición limítrofe, no puede determinar a través de sus recursos propiamente racionales, o conceptuales», en *ibíd.*, p. 19-20.

814 Véase, por ejemplo, ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, *op. cit.*, 2007, p. 68.

espíritu⁸¹⁵. Por lo tanto, declarar el ser del límite, de alguna manera, como el vértice o la cúspide de ese triángulo ontológico al que tienden los otros dos «equivale a decir que esta filosofía considera el ser (siempre concebido como ser del límite) *espiritual*, como *espíritu*» apunta Arjomandi⁸¹⁶. En otro momento, incide Arjomandi en esta misma idea señalando que el ser del límite en esta *filosofía* posee siempre *liminariamente* un sentido espiritual⁸¹⁷. De momento, ateniéndonos a la lectura de las palabras de Trías, diremos que la conjunción de la *razón fronteriza* con el *suplemento simbólico* en el *ser del límite* (por lo tanto, en el *límite* a través del espacio-tiempo) constituye una *realidad espiritual*.

2) En segundo lugar, «el estigma limitante del ser del límite» al que alude Trías en el texto, lo entendemos de manera análoga a la característica determinante del ámbito en el que se situaba el *efecto* de la consumación simbólica que habíamos mencionado más arriba en nuestro ejemplo. Recordemos que se trataba de un ámbito que, pese a trascender la contingencia del símbolo concreto de que se trataba, seguía teniéndola en cuenta. De hecho, es un símbolo concreto y sensible – que *limita, pero a la vez invita a la trascendencia*– el que puede desencadenar, en cada momento, la experiencia *espiritual*.

3) En tercer lugar, hemos de remarcar la potencial identificación mencionada en el texto entre la «existencia espiritual» y la «existencia fronteriza» precisamente por participar la segunda del privilegio de afincar en ese mismo espacio intersticial –*límite*– en el que afinca la primera: una existencia *espiritual* que –en Trías y en esta obra– se corresponde con el *acto propio* de la consumación simbólica.

4) En cuarto y último lugar, haremos una pequeña crítica a la expresión de Trías «esa existencia espiritual está “caída” en un mundo de exilio y éxodo». En base a

815 Hay que tener en cuenta que en otro momento de la misma obra ya había hablado del *espíritu* u *horizonte espiritual* como la síntesis entre estos tres componentes del triángulo ontológico de su propuesta, sin establecer ninguna jerarquía intrínseca: «Entre esa razón fronteriza, el resto simbólico y el ser del límite se erige un proyecto filosófico que enuncia con el concepto de *espíritu* la síntesis de esos tres componentes que confieren *horizonte* a lo que existe». Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza, op. cit.*, 1999, p. 18-19.

816 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación., op. cit.*, 2007, p. 69. Y ello, en virtud de esa otra definición que hace Trías del *espíritu* como «posible *síntesis de razón y simbolismo*». Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu, op. cit.*, 1994, p. 15.

817 Sentido *espiritual* que es sagrado, en su modo preliminar (sentido que el símbolo, liminariamente, pretende abordar) y racional, en su aparición exotérica: «En términos esotéricos, propedéuticos, el sentido del ser se postula como la vivencia religiosa de la reunión (amoroso-pasional) del sujeto con lo sagrado (con el principio del ser en falta). Un sentido que, tras su *experiencia*, puede formalizarse por parte de ese mismo sujeto en términos racionales» o exotéricos, en ARJOMANDI, A., *Razón y revelación., op. cit.*, 2007, p. 385.

nuestra interpretación de la argumentación triasiana a lo largo de su obra, hemos de matizar dicha expresión. Entendemos que la existencia espiritual, por humana, está «caída en un mundo» inteligible en coordenadas espacio-temporales. Caída que el fronteriza remonta alzándose hasta el *límite* del mundo. Pero lo que este encuentra allí, en el *límite*, es precisamente eso: una existencia en exilio y éxodo *recreada*, en otras palabras, el dato del comienzo *recreado*. Ya habíamos tanteado anteriormente la noción de *ser del límite* como un *insistente volver a existir en exilio y éxodo*⁸¹⁸. Por lo tanto nos planteamos si la existencia espiritual esta «caída» en un mundo de exilio y éxodo o si no sería más apropiado decir que, realmente, ese mundo en exilio y éxodo –recreado– la constituye.

Entre la propuesta filosófica de *La razón fronteriza*⁸¹⁹ escrita en 1999 y la de 1994 de *La edad del espíritu*⁸²⁰ existe alguna diferencia. Incidimos en que esta obra de 1994 constituye un análisis hermenéutico del acontecer histórico de las revelaciones sagradas, se trata de una investigación fenomenológica llevada a cabo en clave simbólica, mientras que la de 1999 se trata de una investigación onto-epistemológica⁸²¹. En cualquier caso, tal y como ha manifestado más de un autor, *La razón fronteriza* y *La edad del espíritu* son dos libros que se complementan y se requieren el uno al otro para su completa comprensión. De hecho, como hemos ido viendo, *La edad del espíritu* es una interpretación de la historia hecha *en base* a las categorías de una razón fronteriza que, paradójicamente, son deducidas precisamente del análisis de esa historia⁸²². Ya hemos puesto de relieve que sólo en su obra *La razón fronteriza* (1999) Trías expone varias versiones de su noción de *espíritu*. Pero nos llama la atención, en este sentido, que al final de *La edad del espíritu* (1994) detectamos que además de la *razón* y el *símbolo* como integrantes de

818 Véase *supra*, p. 246 (Apdo. 5.2.1).

819 «Entre esa razón fronteriza, el resto simbólico y el ser del límite se erige un proyecto filosófico que enuncia con el concepto de *espíritu* la síntesis de esos tres componentes que confieren horizonte a lo que existe» en TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 18-19.

820 «Por espíritu se entenderá, al final de este libro, el horizonte *ideal* (no utópico) de una posible *síntesis de razón y simbolismo*» en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 15.

821 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 21.

822 Véase, por ejemplo, COMÍN, A., «Símbolo y razón...», p. 114-115, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, *op. cit.*, 2003; PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, *op. cit.*, 2005, p. 274 y 280 y ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, *op. cit.*, 2007, p. 381 y 385. Argumentamos que la distancia que interviene en dicha paradoja se minimiza si consideramos que «lo que fue, es y será» –en palabras de Trías– siempre responde a la misma manera de ser y, por lo tanto, se co-responde con una misma manera de comprender.

la *ecuación espiritual*, el filósofo hace referencia también al *ser del límite*, incluyéndolo ya en su propuesta, entonces, de la siguiente manera:

Propongo, pues, en este libro, una *edad del espíritu* como horizonte de nuestra existencia (personal y colectiva), en la que razón y simbolismo puedan articularse o conjuntarse. En esa conjunción se formaría lo que aquí llamo espíritu. Y éste sería entonces el *lógos* que daría forma al *ser del límite* (o al habitante de la frontera) (...) Puede, pues, afirmarse que el *ser del límite* se varía y se recrea (en singladuras o eones) según el *principio de variación*. Y que el motor (de anhelo, de *eros*) que determina esa recreación debe concebirse como el *horizonte* que constituye al ser humano en *testigo fronterizo* (...) Y lo que acredita a éste en su condición fronteriza es ese *lógos* que, primero, se revela en forma simbólica y luego en forma racional. Dicho *lógos* puede determinarse, pues, como el horizonte de síntesis de razón y simbolismo que constituye la idea misma de espíritu, y el ideal de una «edad del espíritu» que en dicho horizonte se realiza⁸²³.

El *espíritu*, por tanto, sería el *lógos* que daría forma al *ser del límite*, nos dice Trías aquí. Se refleja en el texto, por otra parte –como anota Martínez Pulet– que el concepto de *lógos* en Trías difiere del de razón. El propio Trías nos lo confirma en su obra: «No es lo mismo *lógos* que razón»⁸²⁴. De las anteriores palabras se trasluce que el *lógos*, teleológicamente, para Trías, tiende a ser un *lógos espiritual*: un *lógos*, por tanto, que abarcaría en sí la noción de razón, pero también la de simbolismo o suplemento simbólico. Arjomandi argumenta al respecto que el término *lógos* en la obra triasiana «ha sido objeto de un uso libérrimo y muy variado»⁸²⁵. No obstante, realiza un compendio de las distintas acepciones de *lógos* en esta obra y, en concreto, las sintetiza en tres⁸²⁶. Consideramos que, de estas tres acepciones, la que mejor se adecúa a la expuesta por Trías en el anterior texto (*lógos* como horizonte de síntesis entre razón y simbolismo, es decir, como *horizonte espiritual*⁸²⁷) es la segunda: *lógos* significa el *pensar-decir* (que significaba ya en Grecia) pero «con una clara conciencia crítica de sus raíces emocionales, de su carácter umbrátil, y de su vertiente simbólica». La clave de la distinción entre *razón* y *lógos* en esta filosofía triasiana la encuentra este autor justamente aquí, en las «improntas umbráticas y pasionales, y su necesidad de suplemento» simbólico del último respecto de la

823 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 680-681.

824 TRÍAS, E., *Pensar la religión*, Barcelona, Destino, 1997, p. 77-78.

825 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación*, op. cit., 2007, p. 149-150.

826 Véase *ibíd.*, p. 150-151.

827 En realidad, tal y como vemos que Trías defiende en el texto, este *horizonte espiritual* es el *lógos* que correspondería al *ser del límite*.

primera. Por su parte, Pérez-Borbujo hablando de la *filosofía del límite* declara que «la razón supone un *logos* expelido de la naturaleza física, extático respecto a la propia existencia»⁸²⁸. Esta noción de Pérez-Borbujo implica la idea de que el *lógos*, en comunión originaria con la existencia, al devenir *razón* desarrolla por necesidad respecto a su origen, por apego, esas «improntas umbrales y pasionales» de las que habla Arjomandi en la segunda acepción.

Avanzando en el análisis de las distintas referencias al *espíritu* que hace Trías en su obra, en el apartado anterior habíamos señalado las siete categorías que Trías propone como propias de todo acontecer ontológico en un registro espiritual (o de todo *acontecimiento espiritual*)⁸²⁹. Este despliegue categorial en clave espiritual termina en la séptima categoría declarando la verdad del espíritu o lo que podemos decir y declarar del *espíritu*. La revelación del *espíritu*, para Trías, según se constata en el análisis del recorrido histórico que lleva a cabo en *La edad del espíritu*, consta de dos realidades o partes complementarias: la *exotérica* y manifiesta –la *razón*, en su concepción moderna– y la *esotérica* y oculta, relegada a la clandestinidad –un sustrato simbólico, inconsciente, dirá. Este hecho, esta caracterización de la revelación espiritual, se cumple de forma tanto diacrónica (histórica) como sincrónica, siendo el cumplimiento de la primera –evidenciado en el análisis histórico señalado– el que avala el de la segunda⁸³⁰. De ahí que veamos este mismo hecho reflejado en el despliegue categorial, en clave espiritual, donde la séptima categoría –*espíritu consumado*– sucede, como colofón y consecuencia, a la quinta –*razón crítica*– y la sexta –*núcleo inconsciente*. En este sentido, creemos que Trías considera el *espíritu* como medianero o mediador entre esas sus dos partes (dos últimas categorías): *razón* y *núcleo simbólico*. Este último, al menos tal y como lo desprende de su análisis histórico, se trata de un núcleo *inconsciente*. Creemos que de todas las interpretaciones triasianas esta es de las más arriesgadas por lo que compromete, por las consecuencias que pone en juego. Volveremos sobre este asunto más adelante. Por lo tanto, el *espíritu* tiene una estructura similar a la del *símbolo*, el ente medianero o limítrofe por excelencia: no en vano, como hemos dicho, el primero procede de la consumación del segundo. Pero el *espíritu*, decíamos, en su calidad de *efecto* de dicha consumación simbólica exige la

828 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 295.

829 Véase *supra*, p. 269 (Apdo. 5.2.2).

830 Este es, en realidad, el *leitmotiv* o la constante de este libro en todos los periodos históricos que estudia. De esta manera, el análisis histórico de *La edad el espíritu* constituye, de alguna manera, el aval que permite a su autor dar forma, si no a toda, a gran parte de su propuesta filosófica madura.

ocultación del símbolo para poderse revelar. Sin que ello signifique, en ningún caso y bajo ningún aspecto, para esta filosofía que esa parte constituyente del espíritu, esa *matriz* suya simbólica, ese *resto simbólico*, desaparezca de su esencia; por mucho que los seres humanos nos hayamos empeñado históricamente –desde la modernidad, en el llamado *imperio de la razón*– en obviar y relegar al olvido ese componente esencial simbólico.

Si seguimos la pista fenomenológica, acompañando a Trías por el recorrido analítico que realiza en esta obra⁸³¹, observamos que el *eón* que corresponde a las categorías cuarta y quinta –categorías *racionales*, podríamos llamarlas– es donde se encuentra realmente la clave, para este filósofo, de la distinción entre *símbolo* y *espíritu*: el espíritu, a diferencia del símbolo, «exige una *manifestación* a través de la *razón* (o de una interpretación del *lógos* como *razón*)»⁸³², es decir, una consideración del *lógos* despojado de cualquier revestimiento simbólico. Trías ya había señalado claramente en su obra, con anterioridad, que *la razón es el lado manifiesto del espíritu*⁸³³. Ahora bien, como hemos adelantado, el *espíritu* participa de dos modos, momentos o realidades, la exotérica (*razón*) y la esotérica (*núcleo simbólico*) y en tanto que desborda los límites de la mera *razón* añade a ésta un sustrato, una raíz o fundamento que se mantiene con carácter oculto. Y es que la revelación de la razón que tiene lugar en esta cuarta categoría, en realidad no destruye el sustrato simbólico: solamente lo inhibe y lo reprime o «lo relega a la ocultación, condenándolo a una existencia clandestina»⁸³⁴. En este estudio triasiano dicho cuarto estadio del *espíritu* (*lógos* como razón revelada despojada de todo revestimiento simbólico) es contextualizado, en el ámbito occidental, en el marco de la nueva generación de pensadores del primer tercio del siglo XVII (Descartes, Galileo⁸³⁵): la primera generación que produce un concepto moderno de *razón*. Una *razón moderna* que no se sustenta en una previa revelación simbólica (hasta entonces, enlace y mediación entre el enigma de lo sagrado y el mundo del hombre o *testigo*) –como ocurría en la época anterior, el ciclo simbólico– sino que

831 En esta parte de *La edad del espíritu*, Trías ya se ha centrado en la historia de la civilización occidental, por los motivos evidentes que él señala en la propia obra: por motivos de economía expositiva y por tratarse de la civilización en la que le ha tocado vivir y que conoce de primera mano.

832 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 557.

833 «Por razón debe entenderse el espíritu *manifiesto*, o la revelación *exotérica* del espíritu». Véase *ibíd.*, p. 551.

834 *Ibíd.*, p. 548.

835 Véase *ibíd.*, p. 509 y ss.

debe producir desde ella misma su propia revelación desde la que desarrollar su propio itinerario metódico. La reflexión posterior que se realiza sobre dicho itinerario es la que acaba determinando el carácter de esas revelaciones *racionales* que a través de las reglas metódicas se producen. Dicho carácter no es otro que «la naturaleza *evidente* o el rasgo de “claridad” y de “distinción” de las mismas». Partiendo de estas ideas originarias inmanentes, la razón se encuentra en disposición de «sustentar su marcha metódica, aquella con la cual cubre un ambicioso programa de conocimiento sistemático, o de *mathesis universalis*»⁸³⁶.

Para todo ello, la razón se ha visto en la necesidad de eliminar de su territorio cualquier intrusión simbólica proveniente de las anteriores formas de saber y conocer, propias del ciclo simbólico:

Destruye, con este fin, la promiscuidad de la mente y la materia que la idea medianera y fronteriza de *anima mundi*, o de *espíritu mundano*, hacía posible. (...) En un primer momento de la revelación de la razón (...) comparece un estricto dualismo que marca el énfasis en la escisión en dos dominios de difícil comunicación: el universo *mental* propio de la sustancia pensante, o *res cogitans*, y el universo material específico de la sustancia espacial, o de la *res extensa* (en el supuesto cartesiano de que materia y extensión son lo mismo). (...) Esa dualidad mente-materia, (...) relega a un plano secundario la facultad *imaginativa*⁸³⁷.

De esta manera, se va instaurando en esta época un concepto moderno de razón como «piedra filosofal en relación a toda forma de conocimiento y conducta» y se va tendiendo, paulatinamente, a considerarla como *todopoderosa* en relación a formas alternativas y previas de conocimiento⁸³⁸. Aparentemente, da la impresión, en este eón, de que lo que existe es únicamente el lado manifiesto de la realidad espiritual. Pero no debemos perder de vista la perspectiva triasiana –deducida tras su análisis– de que «el espíritu es algo más que su revelación externa y exotérica» y trasciende y desborda la mera manifestación consumada en el concepto moderno de razón. La historia occidental nos revela que en el contexto de este eón *racional* el uso o la extensión abusiva de la duda universal o la apelación, desde

836 *Ibíd.*, p. 515.

837 *Ibíd.*, p. 555-556.

838 Cfr. el comentario de Pérez-Borbujo a la obra de Trías, en el que señala al respecto que, en la incipiente modernidad, ante la crisis sin precedentes de la Baja Edad Media, la religión y, por tanto, las formas de conocimiento a ella asociadas se vuelven «fuente de conflictividad y violencia, cuna de irracionalismo ideológico que lastra el camino de la razón como fuente de liberación de atavismos y creencias irracionales», en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 75-76.

ella, a instancias dogmáticas pre-críticas van constituyendo a esta razón *revelada*⁸³⁹, en realidad, en una *razón metafísica*, con la que se lleva al paroxismo (como en el caso del Idealismo alemán) el intento de abarcar todo el contenido de la Revelación, de racionalizar todo contenido revelado⁸⁴⁰. No tarda esta sociedad, de hecho, en plantearse la pregunta obligada acerca del estatuto y la legitimidad de las aspiraciones de esta razón y en evidenciar la necesidad de que ella misma sea juzgada y elucidada críticamente. Por lo tanto, ¿en qué lugar queda, dentro de esta contextualización histórico-fenomenológica de este cuarto eón, la *realidad espiritual?*, según Trías:

Para alcanzar su plena consumación como acontecimiento y experiencia debe el espíritu, a partir de ahora, *remitir* su lado manifiesto, *su razón*, hacia el núcleo de enigma y de misterio que en rigor le constituye. Debe, pues, explicitar las *claves hermenéuticas* desde las cuales su revelación racional obtiene plena legitimidad. Y debe, por último, reenviar dichas claves a un núcleo último que desborda los límites del universo racional que de este modo se constituye⁸⁴¹.

De esta manera, en la quinta categoría y en el eón o época del mundo occidental que le corresponde (coincidente, aproximadamente, con el periodo de la Ilustración) es la reflexión crítica y trascendental sobre la propia *razón* la que predomina, perfilándose, de este modo, «los contenidos ideales o formales que proporcionan *claves del sentido* a esa razón previamente revelada»⁸⁴². Esto es lo que se lleva a cabo, por ejemplo, con las tres críticas kantianas (*Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1788) y *Crítica del Juicio* (1790)). En esta época se indaga, como ya conocemos, en los límites desde los cuales la razón puede ser *legítimamente* usada: «La cuestión apremiante es la de poner límites a la razón, distinguiendo claramente lo que puede ser conocido de lo que tan sólo puede ser pensado»⁸⁴³, señala Pérez-Borbujo. Curiosa y paradójicamente, es ahora, en plena época de indagación crítico-trascendental de la razón, cuando esta, sin necesidad

839 *Revelada* en el sentido de que deriva de la interiorización del encuentro de la *presencia* con los *testigos* o seres humanos que dan razón.

840 Véase *ibíd.*, p. 78, nota al pie n° 61. Véase también, sobre esta *razón metafísica*, TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 562; 575-578.

841 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 552.

842 *Ibíd.*, p. 435.

843 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, *op. cit.*, 2005, p. 77. Ya hemos hecho referencia en este trabajo, en el sentido señalado por este autor, a la distinción –con base kantiana– que radica entre de lo *real* y lo *ideal*: lo primero es aquello que puede ser conocido y lo segundo, aquello que puede ser sólo pensado, pero no conocido con certeza racional. Sin embargo, ello no exime de que ambos, tanto lo *real* como lo *ideal*, puedan ser experimentados.

de apoyo simbólico en ninguna revelación heterónoma, revela por sí misma un *dato* que toma forma en el *imperativo categórico* y que, siendo racional, es a la vez un vestigio de lo que trasciende el mundo sensible. Dicho *dato* mueve al sujeto (su deseo y su voluntad) a obrar conforme a dicho *imperativo* y de esta acción, además, puede inferir ideas *suprasensibles* o *ideas de la razón* (Kant) como las ideas referentes al alma, a Dios o a la naturaleza⁸⁴⁴.

Sin embargo, esta «fe racional» que impulsa a la acción, a la *praxis*, no parece tener exposición directa en lo sensible, materialización en la naturaleza, correlato directo en el mundo sensible del testigo. Creemos que uno de los *handicaps* que trae consigo este hecho –nada desdeñable, desde nuestro punto de vista– es la problematización que supone la comunicabilidad de dichas experiencias. Parece ser que al propio Kant le preocupaba este mismo aspecto, como lo corrobora Cirilo Flórez –estudioso de la obra de Kant:

A Kant le preocupa la comunicación de nuestras sensaciones, conocimientos, sentimientos y pensamientos e intenta buscar una explicación al tema de la comunicación dentro del marco general de su filosofía. En la intuición sensible es posible una comunicación directa dado que entre nuestra intuición y la cosa hay una referencia directa y clara que puede ser mostrada. En el caso de nuestros sentimientos la comunicación de los mismos sólo puede ser indirecta a través de símbolos, que posibilitan que las palabras de nuestro lenguaje no se limiten a mostrar el mundo de las cosas sino a expresar nuestra experiencia profunda del mundo por medio de analogías, que gracias al poder creador de la imaginación trascienden los límites de la experiencia sensible, aunque no los límites de la racionalidad, que es el espacio en el que siempre se mueve la filosofía kantiana⁸⁴⁵.

Por ello «la aventura kantiana no se detiene en el *ethos* del testigo. Se debe indagar sino es posible que ese *ethos* (...) puede hallar, si no su materialización en el mundo, al menos su resonancia analógica a través de una *exposición simbólica*»⁸⁴⁶. Y esto es lo que investiga Kant en su última crítica, la *Crítica del Juicio*, donde – como nos ha adelantado Flórez– estudia, entre otras cosas, la posibilidad de que el arte (y el *genio* creador de las obras de arte bellas) sea capaz de exponer sensiblemente las *ideas de la razón* y además –a diferencia de la *alegoría*– de acoger

844 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 583.

845 FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu: El papel de la imaginación. Una lectura semántica de la filosofía de Kant», p. 243, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Vol. 40, 2013, p. 233-248.

846 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 583.

simbólicamente dichas *ideas*⁸⁴⁷. Para Pérez-Borbujo este arduo proceso llevado a cabo en la Ilustración constituye, en realidad, un proceso autocognoscitivo «sumamente extraño» o paradójico por parte de la propia razón:

la razón reconoce que “allende” sus propios límites se encuentra aquello que realmente le preocupa e interesa, y que sólo puede conocerlo de un modo indirecto y analógico, en un lenguaje cifrado, simbólico, competencia prioritaria del arte y que, en cierto modo, posee un refrendo moral. La moralidad, el arte y la religión quedan, por tanto, más allá de los límites de la razón, pero es precisamente porque la razón tiene límites por lo que hay algo así como moral, arte y religión⁸⁴⁸.

La existencia de la moral, el arte y la religión adquiere pleno sentido, bajo esta perspectiva como una *tabla de salvación* de la humanidad, como un *consenso* fundado en la práctica común y nacido ante la evidencia –individual, propia, pero también compartida– de un *límite* infranqueable de la razón. Toda esta reflexión que Trías realiza en *La edad del espíritu* desemboca en su propuesta de consideración de la *estética* como el marco en el que el vestigio de lo simbólico, que había sido relegado a la clandestinidad desde el cuarto eón, retorna lentamente para, de alguna manera, contribuir a consumir el *acto propio* del *espíritu*. Sin embargo, este retorno no es directo; es más bien tortuoso, enigmático, problemático, procede de un dominio inquietante para la propia razón. El *simbolismo* retorna desde *algún remoto lugar* en este eón –que conforma ya el correlato de lo que constituye la sexta categoría espiritual– y es aquí, en este delicado punto, donde Trías se apoya, de nuevo, en la filosofía kantiana y, en concreto, en la particular noción kantiana de *espíritu*.

Según nos dice Kant, «*Espíritu*, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma⁸⁴⁹; (...) Ahora bien: afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de *ideas estéticas*»; por lo tanto, para Kant, *espíritu* –

847 Es decir, la posibilidad de que el arte pueda llevar al límite su potencia en el *decir*. Ya que, como afirma Flórez «Las ideas de la razón pueden ser expuestas sensiblemente, pero no pueden llegar a expresar lo indecible que es lo que hacen las ideas estéticas por medio de los atributos. En el simbolismo llega al máximo nuestra posibilidad de expresión», en FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu...», p. 242, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía, op. cit.*, 2013.

848 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza, op. cit.*, 2005, p. 79.

849 Como «principio vivificante del ánimo» lo encontramos en otras traducciones. Véase, por ejemplo, KANT, I., *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Losada, 1961 (trad. J. Rovira), a la que se refiere Flórez en su citado artículo. Véase FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu...», p. 245, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía, op. cit.*, 2013.

849 TRÍAS, E., *La edad del espíritu, op. cit.*, 1994, p. 583.

en significación estética– es la facultad de exposición de *ideas estéticas*. Notamos aquí nuestra hipótesis inicial –en este *epígrafe*– de que el *espíritu* parece circular libremente en toda exposición simbólica, constituyendo aquello que la hace tender hacia su plena realización. Continúa Kant aquí definiendo lo que entiende por *idea estética*: «la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*»⁸⁵⁰. Vemos cómo, para Kant, ese *principio vivificante del alma* (o del *ánimo*, en otras traducciones) empuja, en realidad, a crear, a la producción artística (en sentido amplio), a la *exposición de ideas estéticas*. Flórez, en su comentario sobre Kant, también resalta esta concepción de *espíritu* como una actividad productiva, como el uso productivo y creador de una imaginación que se combina con la razón⁸⁵¹. En la relación libre y productiva de ambas –imaginación y razón– es donde el espíritu revela su fuerza creadora. En realidad, el espíritu kantiano –en su «significación estética»– no sólo se pone de manifiesto a la hora de crear, sino también a la hora de percibir e interpretar una obra de arte bella. En ambos casos, el *juicio estético* se obtiene como consecuencia de la armonía entre dos facultades: bien sea entre la imaginación y el entendimiento, bien sea entre la imaginación y la razón⁸⁵². Este tratamiento kantiano tiene cierta analogía con el que Trías hace del espíritu como síntesis de razón y simbolismo. También en cuanto a la naturaleza *liminar* de este espíritu, como intermedio o intermediario (afincado en el *ser del límite*) entre razón y simbolismo en Trías y como realidad intermedia entre lo *fenoménico* y lo *nouménico* en Kant, capaz de engendrar mundos alternativos (simbólicos) a la naturaleza⁸⁵³. El espíritu lleva a cabo esto último, concretamente, a través de la imaginación *creadora* del *genio* creador de las obras de arte. De él, dice Kant:

850 KANT, I., *Crítica del Juicio*, op. cit., 1981, p. 220.

851 Véase FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu...», p. 239, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, op. cit., 2013.

852 Véase *ibíd.*, p. 247-248. Trías habla, en este sentido, de que «La imaginación creadora mantiene en régimen de libre juego asociativo a las facultades de entender y de sentir, o de concebir e imaginar, a través de la creación de genuinos *símbolos* de lo suprasensible (obras de arte bellas)», en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 595.

853 Véase FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu...», p. 245, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, op. cit., 2013.

el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la *expresión* mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto. Este último talento es propiamente el llamado espíritu, pues para expresar lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación, y hacerlo universalmente comunicable, (...) para eso se requiere una facultad de aprehender el juego, que pasa rápidamente de la imaginación, y reunirlo en un concepto⁸⁵⁴.

Trías considera al *espíritu* kantiano como el sujeto y agente de la unión simbólica, como un *espíritu animador* y vivificante del *anima mundi*. En este punto, como hemos avanzado, consideramos que Trías hace una apuesta cuando menos delicada –si bien avalada en cierto modo y medida por los acontecimientos históricos que constituyen todo el movimiento romántico– al confirmar que este genio creador propio del talento artístico es, en realidad, *inconsciente*:

no se guía por las *reglas* que gobiernan su conciencia y su saber (con lo que no puede formarse *conceptos* relativos a su hacer), ni se determina tampoco por la *ley moral* que orienta hacia la finalidad, o hacia el Bien, la conducta del sujeto práctico, o el *ethos* del sujeto autónomo. No se determina ni por reglas ni por principios. Se halla en régimen exento en relación al conocimiento y en relación a la moral. En él la autonomía del arte, y de la estética, alcanza su garantía⁸⁵⁵.

En realidad, puntualizando la expresión de Trías, no es el genio creador lo que es inconsciente, sino que este se inspira en fuentes inconscientes, como decimos más tarde⁸⁵⁶. Por tanto, tiene autonomía del saber y de la ética, pero lo que hace no es inconsciente. Lo que crea surge –en parte– de lo inconsciente. Es reseñable en esta lectura triasiana de Kant, por lo tanto, el considerar este «continente» de lo que se esconde a la razón, aquello que, sin embargo, la condiciona –tal y como había quedado de manifiesto tras el periodo de autocrítica de la razón– como un terreno que «mantiene un estatuto ambiguo: constituye el sustrato *inconsciente* del espíritu, el oscuro *fundamento* en el cual éste halla “inspiración” para promover una peculiar exposición en el mundo del referente sagrado»⁸⁵⁷. Considera, por tanto, que ese dominio oscuro es el *núcleo inconsciente* al que remite toda razón

854 KANT, I., *Crítica del Juicio*, op. cit., 1981, p. 223-224.

855 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 596.

856 Véase, por ejemplo, *infra*, p. 437 y ss. (Apdo. 7.2.4).

857 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 591.

consciente. Éste conforma ya la sexta categoría del despliegue espiritual cuyo correlato histórico lo encuentra Trías en el periodo al que pertenecería todo el movimiento romántico occidental. Para Trías, en este periodo se produce, en el seno de su noción de *espíritu*,

El descubrimiento de un núcleo inconsciente que se halla más allá de todo control racional. El espíritu halla sus raíces últimas, o toma conciencia de sus fundamentos. El espíritu descubre su vocación de ocultación en un sustrato inconsciente que rebasa por entero el área de influencia de la razón. Y descubre, también, el carácter *simbólico* de las revelaciones que proceden de ese núcleo⁸⁵⁸.

La conclusión pertinente que inferimos de este análisis histórico es que lo simbólico, como parte *esotérica* del *espíritu* –que en la *época racional* había sido reprimida y relegada a la clandestinidad a favor de su parte *exotérica*, es decir, a favor de una razón *desnuda* de cualquier vestigio o resto simbólico– va emergiendo poco a poco y va exigiendo, de alguna manera, su lugar dentro de lo que Trías entiende por *espíritu*. Esta sexta categoría, como sabemos, constituye el estadio o paso previo para alcanzar en la séptima una definición apropiada de *espíritu*, que llegue a determinar su concepto propio, aquel que le es adecuado. Y ese concepto propio de *espíritu*, siendo fiel al recorrido categorial que le corresponde, ha de incluir en su definición ese *sustrato inconsciente, irracional* que se ha descubierto como su raíz o fundamento oculto y a la vez, por supuesto, su parte manifiesta, la *razón*. Esto, creemos que es lo que le lleva a decir a Trías:

En la consumación espiritual tendría que promoverse la cópula existencial entre *razón y simbolismo*, en la cual puede el espíritu obtener su definición adecuada. El espíritu, en su consumación, a través de esa cópula existencial y amorosa entre razón y simbolismo lograría adecuarse plenamente a su Idea, o alcanzaría su propia Verdad. Quedaría entonces perfectamente definido: como síntesis de razón y símbolo, o de inconsciente simbólico y de consciencia racional⁸⁵⁹.

858 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 435. Pérez-Borbujo hace hincapie en la imposibilidad de desligar pensamiento o inteligencia y simbolismo en el proyecto filosófico triasiano: «En otras palabras, sin confundir los conceptos, categorías con símbolos, está claro que no es posible deslindar uno de los otros y que toda inteligencia posee una estructura conceptual que hace referencia a una dimensión simbólica de la misma», en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 280-281, nota al pie nº223. Véase, también, TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., 2001, p. 82-83.

859 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 433.

Llegados a este momento de la reflexión, la pregunta obligada que se nos plantea es si es legítima la *reducción*, podríamos llamarla así, en cierta medida, que está haciendo Trías del carácter *esotérico* del *espíritu*, es decir, de su suplemento *simbólico*, al equiparlo con el *inconsciente* (contemplado como la parte *no consciente* de cada ser humano). Uno de los motivos de la duda reside en las consecuencias que creemos que puede tener el dejar en manos del *inconsciente* de cada ser humano el peso de la reflexión, en sublimarlo de alguna manera, en otorgarle el estatus de uno de los dos componentes directos del *espíritu*. De momento, conocemos la experiencia del comportamiento del ser humano, de lo que sucedió históricamente cuando se sublimó el otro componente, en el periodo del «imperio de la razón» que surge a partir del Renacimiento, tal y como se ha explicado más atrás. Como consecuencia de la interiorización del *encuentro espiritual entre presencia y testigo*, al quedar recluido dicho encuentro, casi con exclusividad, en la intimidad de cada ser humano, la reflexión posterior del mismo se desvirtua en el sentido de que se desarrolla unilateralmente en pro de una razón *consciente* desnuda omniabarcadora. Pronto hay que ponerle cortapisas a dicha razón devenida en Razón Absoluta. Una cosa es crear entre todos una razón común desde una base, un sustrato común que tiene en cuenta todo y a todos (aunque esa razón no llegue a cotas elevadas *en exceso* de desarrollo técnico-instrumental como en la actualidad) y otra distinta es crear una razón desde la individualización que otorga la interiorización de algo que –en realidad, como especie humana– es común. En el segundo caso, esta individualización, mal entendida, desarrolla en exceso la vía reflexiva unilateral (razón *consciente* desnuda de su sustrato simbólico; sustrato que contiene en sí, en su naturaleza, el consenso, lo común) y deviene, de esta manera, en razón absolutista que pretende avanzar unilateralmente, a pasos agigantados –existen muchas menos complicaciones en esta vía– por la autopista del saber, en suma, pretende rápidamente llegar a abarcarlo *todo*.

Si cometemos el mismo error, si volvemos a individualizar un proceso que, por *espiritual*, pertenece a la comunidad de los seres humanos, si dejamos el peso de la reflexión –en exclusiva– en un *inconsciente* que pertenece al territorio de cada individuo, corremos el riesgo –nada improbable– de que la humanidad desarrolle de nuevo la otra vía de reflexión de manera unilateral, cuyas consecuencias y alcance, de momento desconocemos. La noción, ya anticipada, de *inconsciente colectivo* expuesta por C. G. Jung viene a suplir, en cierto modo, la problemática

que tratamos de exponer y desarrollaría una vía de reflexión, en este sentido, fructífera.

Por lo tanto, hemos de dar máxima prioridad a la insistencia triasiana de que el *espíritu*, la realidad *espiritual*, radica y tiene su ser en la *unión*, la *conjunción*, la *connivencia*, la *cópula* –como queramos llamarlo– entre *razón* y núcleo (o suplemento) *simbólico*. Porque esa *unión* es en realidad *conjunción/disjunción*, se da en el *límite* (más concretamente se va dando, en su devenir, en el *ser del límite*). Por lo tanto, esa unión limítrofe es la que, a nuestro juicio, de manera *libre y laxa*⁸⁶⁰, otorga el *libre comercio* entre *consciente* e *inconsciente*. Nosotros nos sentimos en la imposibilidad de especificar si ese *núcleo simbólico* es o no *inconsciente* porque, en realidad, consideramos que lleva algo de *razón consciente* en su esencia. Y, de la misma manera, consideramos que la *razón –fronteriza*, para más señas– participa, en cierta medida, de una parte *inconsciente*.

860 Esta es una característica definitoria del *símbolo* para Trías, como vamos a ver enseguida.

6. TRANSITAR O HABITAR PROPIAMENTE EL LÍMITE: EL ARTE Y LA RAZÓN SIMBÓLICA

De acuerdo con la corriente antropológica del *simbolismo*⁸⁶¹ por un lado y con la perspectiva de la *hermenéutica simbólica*⁸⁶² por otro, la premisa de la que partimos es la afirmación de que el hombre se define como un *animal simbólico* por excelencia. Y ello en razón de que no solamente es capaz de interpretar símbolos sino porque es el único animal capaz de crearlos⁸⁶³. Esta idea parece quedar avalada también por el filósofo Andrés Ortiz-Osés quien afirma: «simbólica es por tanto la comprensión de las cosas por el alma humana, la interpretación anímica del mundo, la intelección del ser por nuestra razón afectiva. Pues el hombre es el animal simbólico, de modo que la realidad dice latente relación simbólica al hombre»⁸⁶⁴. Las definiciones que de *símbolo* realiza el DLE remiten a un «elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etcétera» y a una «forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y

861 El *simbolismo* es una corriente antropológica actual que pertenece a las corrientes surgidas a partir del año 1930, llamadas *estructuralistas*. Son corrientes integradas, es decir, consideran que la cultura y la sociedad constituyen un todo, una estructura global. Para el *simbolismo* la cultura es el conjunto de rasgos de diferente índole que caracterizan un grupo humano: «formas de vida», de organizaciones y de símbolos, que son estudiados en su concreción en el tiempo y en el espacio. Es decir, la cultura en el *simbolismo* es el conjunto de símbolos compartidos; la sociedad es definida como el conjunto de personas que comparten unos símbolos determinados.

862 La *hermenéutica simbólica* ha sido desarrollada sobre todo en las últimas décadas, en España, por los filósofos Andrés Ortiz-Osés y Luis Garagalza Arrizabalaga. Ortiz-Osés defiende que existe una tradición hispánica que enlaza la hermenéutica contemporánea desde Heidegger y Gadamer con un «realismo crítico-simbólico típicamente español», en la que podríamos mencionar a «Vives, Laguna y los Valdés, prosigue en Fray Luis de León, Juan de la Cruz y Teresa de Ávila, pasa por Don Quijote, la picaresca y Gracián, y arriba en Santayana y Amor Ruibal, D'Ors y Machado, Unamuno y Ortega, Zambrano, Rof Carballo y Aranguren, E. Trías y el propio Ortiz-Osés». Véase la «Reseña» que Ortiz-Osés escribe de GARAGALZA, L., *El sentido de la Hermenéutica. La articulación simbólica del mundo*, Barcelona-México, Anthropos, 2014 en *Pensamiento*, Vol. 72, n° 270, 2016, p. 199-202.

863 Leslie White, por ejemplo, afirma: «toda cultura (o civilización) depende del símbolo. De la práctica del simbolismo surgen las culturas y es gracias a los símbolos que la cultura puede perpetuarse; sin ellos no habría cultura y el hombre no sería más que un animal» *cit.* en BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte*, *op. cit.*, 1986, p. 21-23.

864 ORTIZ-OSÉS, A., *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 31.

conceptos»⁸⁶⁵. Nos atrevemos a decir que no sólo el arte, sino toda la vida del ser humano tiene un carácter simbólico, un significado determinado, consensuado con el resto de personas pertenecientes a la misma sociedad. Ya hemos mencionado con anterioridad la corriente del *interaccionismo simbólico* que, desde las primeras décadas del siglo XX, defiende e incide también en este carácter global del simbolismo en la vida humana, tanto a nivel particular, como social⁸⁶⁶. Jacobo Muñoz, comentando la obra de Eugenio Trías, habla de la constitución esencialmente simbólica del mundo en el que vivimos, de que los símbolos median hoy nuestra entera relación con el mundo, empapan lo real:

No podemos conocer nada, sea ello lo que fuere, de otro modo que a través de esas formas lingüísticas, imágenes acústicas y visuales, símbolos de todo tipo, incluso míticos, y ritos de todo tipo, incluso religiosos, de las que nos hemos rodeado y de las que se impone hablar ya en términos de genuino y omnipresente “medio artificial”⁸⁶⁷.

Para Ortiz-Osés el lenguaje hermenéutico –hermenéutica no solo como interpretación sino como forma de existir del ser humano y de la realidad que le rodea– es un lenguaje simbólico, «intermedia lo parahumano y lo humano a través de una correlación de coapertenencia». El lenguaje simbólico, por tanto, hermenéutico, es para él una *actitud*, un *talante* fundamental humano ante las cosas⁸⁶⁸. En la *hermenéutica simbólica*, de la que podríamos considerar a este filósofo como uno de los principales exponentes,

toda interpretación es una interpretación medial de los contrarios contractos. La significación hermenéutica o sentido dice pues, consignificación, es decir, remediación simbólica de la fisura o escisión real. Por eso el simbolismo es universal, como trató de exponer C. G. Jung en su arquetipología general, por cuanto es la sutura hermenéutica entre lo dado y lo puesto, la naturaleza y la cultura, la realidad y la surrealidad, lo empírico o material y lo formal o espiritual⁸⁶⁹.

Apreciamos en este texto la equivalencia de significado que para Ortiz-Osés poseen los términos *sentido*, *significación hermenéutica* y *remediación simbólica*.

865 Acepción del DLE.

866 Véase *supra*, Apdo. 5.2.1.

867 MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi...*», p. 62-63, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

868 Véase ORTIZ-OSÉS, A., *Amor y sentido*, op. cit., 2003, p. 31.

869 *Ibid.*, p. 32.

Precisamente, según afirma Eugenio Trías, Ortiz-Osés elabora una auténtica arqueología en torno al término *sentido*, es más, defiende que su investigación puede considerarse como una *metafísica del sentido*⁸⁷⁰. En la misma línea, Patxi Lanceros apunta que la *hermenéutica simbólica* de Ortiz-Osés es una filosofía que hace del *sentido* la clave del pensamiento; el *sentido* lo construye el ser humano en su faceta de animal simbólico, en su «radical constitución simbólica. Por cuanto proyecta símbolos, el humano construye mundos de sentido»⁸⁷¹. Por su parte, Luis Garagalza, discípulo y estrecho colaborador de Ortiz-Osés, afirma que históricamente la filosofía se ha forjado a sí misma mediante la exclusión del simbolismo pero que finalmente, la hermenéutica –sobre todo la contemporánea– descubre su fundamento simbólico. Heidegger, Gadamer, pero también Nietzsche e incluso Cassirer son filósofos, para Garagalza, que resitúan el simbolismo dentro de la reflexión hermenéutica. Y en el ámbito español creemos poder afirmar que Ortega y Gasset, Zambrano y Trías, por citar algunos de los exponentes más relevantes, realizan la misma labor. No sólo el ámbito filosófico ha contribuido a esta tarea, sino también el de la psicología. Es importante en este sentido, para Garagalza, la labor de Carl G. Jung quien defiende que en el símbolo se expresa tanto la personalidad consciente como la inconsciente, por lo que el símbolo «contiene siempre algo desconocido, inatrapable, misterioso, innombrable. “Ningún símbolo es simple. Simples no son más que el signo y la alegoría. Pues el símbolo oculta siempre una realidad compleja, tan fuera de toda expresión verbal que no es posible expresarla en el acto”»⁸⁷². Tanto es así que nuestra razón consciente ha de respetar el misterio del símbolo, aceptando que no puede abarcarlo, agotarlo, comprenderlo en su totalidad. Esta es –afirma Garagalza– la *actitud simbólica*. Defiende que el terreno movedizo en el que se desenvuelve el desarrollo de la actual *hermenéutica simbólica* es un terreno similar al que media entre lo consciente y lo inconsciente. Y esa mediación se da en la manera de unir, sin mezclar, los dos términos: hermenéutica y simbolismo⁸⁷³. Nosotros diríamos, desde nuestra perspectiva y en la línea de la argumentación que hemos realizado al final del *capítulo* anterior, que ese terreno mediador es el *límite* propuesto por

870 Véase el «Proemio» que Eugenio Trías escribe en ORTIZ-OSÉS, A., *Las claves simbólicas de nuestra cultura: Matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 9.

871 LANCEROS, P., «Prólogo», p. XVIII, en GARAGALZA, L., *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. IX-XIX.

872 GARAGALZA, L., «Hermenéutica del lenguaje y simbolismo», p. 252 y 253 en *Endoxa: Series Filosóficas*, Madrid, UNED, nº 20, 2005, p. 245-261.

873 Véase GARAGALZA, L., «Hermenéutica del lenguaje...», p. 254 en *Endoxa, op. cit.*, 2005.

Trías. A grandes rasgos, en el marco de una cultura, si consideramos que los símbolos en su re-presentación contienen en sí la escisión, la ruptura de lo real y son, a su vez, productos conscientes de un pulso inconsciente del querer –influido culturalmente–, la tarea de la *hermenéutica simbólica* cultivada por Ortiz-Osés – afirma Garagalza– consiste en el intento inacabado e inacabable (por inabarcable) de «suturar (simbólicamente) esa herida (real). Pues la cultura, remedio simbólicamente proyectado por nuestra naturaleza desgarrada, a medida que se consolida (...) va perdiendo la memoria de su carácter cultural-simbólico y se naturaliza (...) perdiendo el alma»⁸⁷⁴. Podríamos decir que en su proceso interpretativo la *hermenéutica simbólica* trata de re-situar al símbolo en ese espacio de apertura original del que surgió y en el que la *hermenéutica* y el *símbolo* se retroalimentan. Se trata de un espacio abierto al *sentido* (sentido ontológico-existencial, distinto al mero sentido lógico-funcional o *significado*), quizás aquel mismo *sentido* que quiso suturar la «escisión real» a través del símbolo en su día y al que la hermenéutica pretende llegar y desenmascararlo, desvelarlo y ponerlo en valor en el presente. En cuanto a este *sentido* y a su carácter ontológico-existencial, «implicativo», explica Fernando José Vergara:

La comprensión del sentido tiene que ver con el carácter existencial, que capta los límites del mundo y la propia muerte en vida, pasando de la mera consciencia o conocimiento superficial de las cosas, al fondo misterioso de la vida. Esto viene a significar que no hay sentido sin sinsentido, más aún, que el sentido consiste en la asunción del sinsentido. El sentido no es entonces la mera explicación abstracta de lo real, sino una explicación implicativa de lo real vivido⁸⁷⁵.

Desde la perspectiva de la *filosofía del límite* creemos que la idea que transmite Vergara se traduce en el *sentido* que emana del permanente existir en exilio y éxodo, es decir, de la permanencia del fronterizo en el *ser del límite*, como hemos explicado más atrás. Eugenio Trías se muestra de acuerdo con la perspectiva hermenéutico-simbólica de Ortiz-Osés, tal y como podemos observar en las aportaciones que, a modo de proemios, hace en determinadas publicaciones de este último⁸⁷⁶. Cabe resaltar, además, que encontramos un fuerte paralelismo entre las propuestas de ambos filósofos, en concreto, en cuanto a la noción de *límite* en el

874 *Ibíd.*, p. 256.

875 VERGARA, F. J., «Introducción a la hermenéutica simbólica», p. 91 en *UCMaule. Revista Académica*, n° 43, diciembre de 2012, p. 79-95. Disponible on-line.

876 Además de la obra ya citada podemos observarlo en el «Proemio» que Eugenio Trías escribe en ORTIZ-OSÉS, A., *Hermenéutica de Eranos. Las estructuras simbólicas del mundo*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 5-6.

primero y a la noción de *ámbito* que articula la hermenéutica y el simbolismo en el segundo (ese terreno movedizo que mencionábamos). Las dos nociones se refieren a ámbitos que rebosan *sentido* (entendido de manera similar en los dos autores, como podemos apreciar). Por otro lado, el de la *hermenéutica simbólica* es un ámbito que –al igual que el *límite* triasiano– se puede transitar, como se refleja en las siguientes palabras de Luis Garagalza:

La hermenéutica simbólica de Ortiz-Osés se empeña en mantener vivo el recuerdo de que cada frontera que se absolutiza está ocultando algo valioso y necesario en la contextura de lo real: de ahí su carácter relacional y su intento de implicar los contrarios. Situarse ahí no significa detenerse en el límite, sino transitarlo. Este tránsito se realiza a través del hilo conductor del simbolismo, ya que la razón simbólica no es una razón pura o purista sino impura y relacional. El alma sería, concretamente, el ámbito de una tal razón, últimamente caracterizada como “razón patética” o “afectiva”, y tendría un alcance metafísico⁸⁷⁷.

Razón fronteriza podríamos llamar también a esta razón que describe Garagalza, quien coincide con nosotros en que se trata de una razón relacional, ecléctica, impura (en el sentido de mezclada). Estudiaremos más adelante la *dinámica circular* que consideramos que se crea en torno al *límite* triasiano entre la *creación artística* y la comprensión a través de la interpretación o *hermenéutica*, dinámica que gira en torno al centro (pasional, emotivo, en último término *ético*) que constituye una *disposición afectiva* concreta. Lo hemos denominado *círculo estético-hermenéutico*. Creemos, por tanto, que, considerando esta dinámica circular como una *espiral*, tendría, como sobrevolando, el centro de su despliegue el concepto de *hermenéutica simbólica* que estamos analizando. La cual constituiría la esencia, el *alma mater* del caso concreto –también analizado en este trabajo– en el que el intervalo temporal de ese *círculo* tiende a cero: ese caso en el que en el mismo instante coinciden la interpretación y la creación (o *re-creación*) artística. Es lo que reflejan de una manera primordial las artes que hemos denominado en nuestro trabajo *artes in-itinere*⁸⁷⁸.

Sobre todo, en su colosal obra *La edad del espíritu*, escrita en «clave simbólica», es donde se emplea a fondo Trías en la explicitación de su noción de símbolo. Incide en ella en la acepción de *símbolo* como herramienta de suturación, de unión, de

877 GARAGALZA, L., «Hermenéutica del lenguaje...», p. 261 en *Endoxa*, op. cit., 2005.

878 Véase *infra*, Caps. 7 y 8.

conjunción, de dos partes de un mismo ente que se encuentran escindidas, separadas. Además, otro concepto clave en la hermenéutica del límite (si podemos llamar así a la labor, al fin y al cabo hermenéutica, que Trías realiza en su propuesta filosófica) es el de *re-creación*, concepto sobre el que volveremos. Para Jacobo Muñoz, parece que Trías hace honor a su propuesta filosófica cuando aquel la tilda de «crítico-hermenéutica»:

En el territorio conceptual de Eugenio Trías esa forma de trabajar con la tradición, vivificándola y, a la vez, llevándola a un más allá posible y deseable, esta forma de habérselas con la memoria a la que el filosofar ha ido desde sus primeros pasos, dando cuerpo con sus sucesivas creaciones, propuestas de ideas y desplazamientos de sentido recibe el nombre de “recreación”. Una recreación que a la vez que convoca al presente lo que ayer fue creado, redefiniendo su sentido para nosotros y desvelando sus potencialidades latentes (...) convierte la memoria en “memoria productiva”⁸⁷⁹.

El propio Trías defiende que el *límite* es hermenéutico: dispone de un «cerrojo hermenéutico» que abre al fronterizo a la posible recreación de formas simbólicas⁸⁸⁰. Es desde el *límite*, por tanto, desde donde el ser humano adquiere la libertad de crear –una creación que en su filosofía es siempre re-creación– e interpretar *auténticamente* símbolos.

En esta auténtica labor hermenéutica de Trías que da como resultado su propuesta filosófica, según Muñoz, el filósofo barcelonés acepta el legado de la tradición, pero sin dejar de producir un desajuste y una reestructuración de las ideas que nos gobiernan, heredadas de los grandes del pasado. Un buen ejemplo de ello es que a lo largo de su producción filosófica, sobre todo a partir de *Filosofía del futuro* (1983) –en la que comienza a reflexionar en torno a la idea de *límite*⁸⁸¹–, aborda el tema del arte y de la estética situándose en numerosas ocasiones, así lo afirma, en la perspectiva kantiana de la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), también llamada *Crítica del Juicio*. Adentrémonos por un momento en el universo kantiano para explorar algunos parajes que nos ofrece el filósofo de Königsberg, esos que Trías reestructura y recrea. El *juicio estético* para Kant, según se explica en

879 MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi...*», p. 55-56, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

880 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 87. También habla del «carácter hermenéutico del *limes*» en TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 406.

881 Aproximadamente, a partir de su libro *Filosofía del futuro* de 1983. Puede verse un listado exhaustivo de los libros escritos y publicados por Eugenio Trías en <http://www.eugeniotrias.com>

esta gran obra, difiere tanto del *juicio teórico* como del *juicio práctico* o *ético*⁸⁸², puesto que –tal y como se desprende de la parte introductoria de esta obra– para Kant el *juicio* es, en esencia, distinto del *entendimiento* y de la *razón*. En concreto, considera que, en el orden de nuestras facultades de conocimiento, el juicio se encuentra en un «término medio» entre entendimiento y razón y que, además, tiende puentes entre ellos. El primero, el entendimiento, dota de «leyes *a priori*» a la *facultad cognoscitiva*, rigiéndose por reglas (en el modo como las encontramos, por ejemplo, en la naturaleza); la segunda, la razón, conectada con el mundo del obrar y de la libertad humana, dota de «leyes *a priori*» a la *facultad de desear* (o *voluntad*), rigiéndose por principios prácticos (morales). Dirá Kant: «El Juicio, que, en el orden de nuestras facultades de conocimiento, forma un término medio entre el entendimiento y la razón, ¿tiene también por sí principios *a priori*?»⁸⁸³.

Kant encuentra que entre las facultades superiores del alma humana o facultades totales del espíritu (así las denomina⁸⁸⁴) se encuentran, no sólo la *facultad de conocer* y la *facultad de desear* señaladas, sino que con ellas –en concreto en medio de ellas– y al mismo nivel, encontramos el *sentimiento de placer* y/o *dolor* (que bien podría haber denominado, pensamos, *facultad de sentir*): «Ahora bien: entre la facultad de conocer y la de desear está el sentimiento de placer, así como, entre el entendimiento y la razón está el Juicio»⁸⁸⁵.

En la investigación que lleva a cabo en esta parte introductoria, tal y como dejan traslucir los anteriores textos, busca Kant el posible principio o principios que constituyan y doten de rigor al Juicio o la facultad de juzgar. Ya al principio de esta parte realiza la siguiente pregunta a modo de resumen del tema que va a desarrollar en ella y anticipando el hallazgo que se dispone a describir: «¿Da el Juicio la regla *a priori* al sentimiento de placer y dolor [a la *facultad de sentir*], que es el enlace entre la facultad de conocer y la facultad de desear (del mismo modo que el entendimiento prescribe leyes *a priori* a la primera y la razón a la segunda)? Con estas cuestiones se ocupa la presente CRÍTICA DEL JUICIO»⁸⁸⁶. Efectivamente,

882 De acuerdo con la célebre división de la filosofía que propone Kant, tal y como dejó constancia con sus dos obras anteriores, *Crítica de la razón pura* (1781) y *Crítica de la razón práctica* (1788). Dice Kant: «En consecuencia, divídese con razón la filosofía en dos partes completamente distintas, según los principios: la *teórica*, como *filosofía de la naturaleza*, y la *práctica*, como *filosofía moral* (pues tal nombre recibe la legislación práctica de la razón, según el concepto de libertad)». Véase KANT, I., *Crítica del Juicio*, *op. cit.*, 1981, p. 69.

883 KANT, I., *Crítica del Juicio*, *op. cit.*, 1981, p. 66. Incide en esta misma idea, en *ibíd.*, p. 75.

884 Véase *ibíd.*, p. 98.

885 *Ibíd.*, p. 77.

886 *Ibíd.*, p. 66.

Kant llega a deducir que es precisamente ese Juicio o esa capacidad de juzgar la que, en base a unos principios propios (distintos a los del entendimiento y los de la razón) constituye la ley *a priori* que *informa* al sentimiento de placer y/o dolor. Un sentimiento (o *facultad de sentir*), como decimos, que –para Kant– se muestra en el ser humano como evidencia o fuente primera de conocimiento, junto a las facultades de conocer y de desear.

En Kant, el Juicio no se rige, entonces, por reglas –como el entendimiento– ni por principios –como la razón–, al menos no exclusivamente. Lo que hace el Juicio es subsumir casos particulares en leyes generales, universales: «El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal»⁸⁸⁷. Sería más oportuno, por lo tanto, no hablar de *juicio teórico* y/o *juicio práctico* y hablar de *razón teórica* y *razón práctica*, pertenecientes a ámbitos claramente diferenciados a la vez que distintos al propio de un *juicio estético*. De este juicio, en concreto, habíamos empezado a hablar y es en el que nos interesa centrarnos. El *juicio estético*, a diferencia de la *razón teórica* y de la *razón ética* o *práctica*⁸⁸⁸, pertenece al ámbito de los juicios y es el propio del mundo estético y de un hipotético sujeto estético que lo emite. Este juicio es paradójico, observa Kant, puesto que se presenta con la misma forma que los enunciados teóricos y científicos, a pesar de que, a diferencia de éstos, no ensancha ni enriquece nuestro conocimiento de la cosa que es objeto de juicio. En este sentido:

La peculiaridad de la experiencia estética, comunicable universalmente, es que no nos proporciona conocimiento sino gusto, y para ello lo importante no es el elemento sensible del objeto que captamos en la sensación, sino un componente relacionado con el sentimiento del sujeto. El gusto que nos proporciona la experiencia estética tiene universalidad y puede tener un carácter

887 *Ibíd.*, p. 78. Distingue, a este respecto, *juicios determinantes*, cuando el juicio subsume el particular en un universal que es dado, y *juicios reflexionantes*, cuando solo lo particular es dado y el juicio debe encontrar sobre él un universal (regla, principio, ley). Habla Kant también de la necesidad y exigencia generalizada de hacer un uso correcto de este Juicio (o de la capacidad de juzgar) denominándolo «entendimiento sano». Véase *ibíd.*, p. 67.

888 La *razón teórica* (la que Kant denomina *entendimiento*) es la propia del mundo del conocer y decir con sentido, mundo teórico, que no motiva el obrar, mundo de un hipotético sujeto teórico. La *razón ética* o *práctica* (en Kant, *razón*; Trías se refiere a ella como *Razón*) –ya hemos hecho alusión a ella al hablar de la *ética fronteriza*– es una razón propia del mundo del querer, de la voluntad, un querer y una voluntad que hallan arraigo en un *hacer a través del tiempo* en base a unos principios y criterios (morales), generalmente compartidos por una comunidad. Se trata de un hacer que pone en obra lo que trasciende al propio ser humano: eso que se hace *sentir* u *oír* mediante esa *voz* (Trías), ese decir que nada –en concreto– dice y que se halla en la base del obrar.

objetivo tal como se desprende de la descripción que Kant hace del juicio de gusto en el primer párrafo de la *Crítica de la capacidad de juzgar*⁸⁸⁹.

Es decir, la valoración que sería subjetiva, pronunciada en términos de «me gusta» o «me disgusta», «me agrada», o «no me agrada», se distingue del *juicio estético* en el cual se pone en suspenso nuestro sentir (subjetivo) para que pueda decirse algo objetivo sobre la cosa, como que «es bella» o que «es fea», en una dinámica en la que interviene «la imaginación (unida quizá con el entendimiento)»⁸⁹⁰. Y es que, puntualizará Kant, esa suspensión del sentimiento que suscita la cosa a enjuiciar deja un residuo en nosotros que registramos en forma de *placer* o *dolor*. Son estos unos sentimientos de placer y/o dolor sin interés, dirá; a diferencia de los sentimientos propios del mundo teórico (en Trías, por antonomasia, el vértigo) y del mundo ético (en Trías, culpa/deber) que eran suscitados por el interés de conocer y el interés de querer obrar con corrección, respectivamente.

La apuesta kantiana, en este sentido, es que cuando las facultades de imaginar y entender (facultades del conocimiento) se armonizan en el ser humano, como fruto de esa descarga del interés por conocer señalado se produce en ese ser humano el juicio de lo bello (estético) con su correspondiente registro como sentimiento de placer. Dirá:

el juicio estético sobre ciertos objetos (de la naturaleza o del arte) (...) es un principio constitutivo en relación al sentimiento de placer o dolor [*facultad de sentir*, la hemos denominado]. La espontaneidad en el juego de las facultades del conocimiento, cuya concordancia encierra el funcionamiento de ese placer, hace el concepto pensado aplicable en sus consecuencias para instituir el enlace de la esfera del concepto de la naturaleza con la del concepto de la libertad, en cuanto favorece al mismo tiempo la receptividad del alma para el sentimiento moral⁸⁹¹.

Por lo tanto, Kant defiende además –así entendemos aquí sus últimas palabras– que la lógica interna del funcionamiento del juicio estético sobre un objeto que se nos muestra como bello, el cual desemboca en el sentimiento de placer, nos

889 FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu...», p. 247, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, op. cit., 2013. Pérez-Borbujo, por su parte, hablando de la universalidad en la estética de Kant, señala que «para Kant la obra de arte es objeto de un asentimiento universal. (...) La universalidad nace aquí, no de la subsunción de un caso singular bajo una ley general, sino de la singularidad misma. Es ella, la singularidad, la que da una ley universal, la que deja emanar de sí un contenido universal» en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 239.

890 KANT, I., *Crítica del Juicio*, op. cit., 1981, p. 101.

891 *Ibid.*, p. 97.

predispone para un mejor discernimiento ético o moral. Y es que en el juicio estético, con Trías, no sólo se armonizan las facultades del conocimiento (imaginar y entender) sino que también se produce una armonización de las facultades de entender y desear, es decir, una armonización de reglas y principios morales (recordemos que, en Kant, el Juicio era medianero o *mediador* entre el entendimiento y la razón práctica). Merced a esa armonización la cosa a enjuiciar se me revela libre de su sometimiento a leyes físicas o morales, como una *pura forma de una finalidad sin fin* (o de una *finalidad inmanente*)⁸⁹². Como resume Trías: «puede afirmarse, con mayor precisión, que el sentimiento estético de lo bello y el juicio acerca de lo bello se producen cuando tiene lugar el encuentro entre un objeto que se revela formalmente como si fuese un ser vivo [finalidad sin fin] y un sujeto que logra armonizar libremente sus facultades de conocer»⁸⁹³. Un poco más adelante puntualiza que lo que despierta esa «armonización libre» o libre juego y el juicio de belleza es precisamente la presencia de una cosa que formalmente muestra características conformes a ese «libre juego», que posee una libre armonía, es decir, que tiene el aspecto de un organismo vivo: con una finalidad sin fin, esto es, con una inmanente teleología pero sin que se pueda establecer el fin al que se ordena ese finalismo interno. En otro texto sentencia Trías: «Con esta triple determinación paradójica del *placer sin interés*, de la *universalidad sin concepto* y de la *finalidad sin fin*, especifica Kant el carácter del *juicio estético de belleza* (y del sentimiento de placer ligado a él)»⁸⁹⁴.

Por otra parte, nos parece importante incidir aquí en la distinción que hace Kant entre los dos tipos de exposición, las dos maneras de hacer sensible lo inteligible: la *exposición esquemática* y la *exposición simbólica*⁸⁹⁵. En la *exposición esquemática* existe, para Kant, correspondencia biunívoca entre el contenido inteligible o concepto y la forma o representación del mismo. Es una exposición propia de los «conceptos puros del entendimiento» y también de los «conceptos empíricos», de los cuales, en ambos casos, podemos formarnos intuiciones adecuadas (*esquemas* o *ejemplos*, respectivamente). Casos de representaciones *esquemáticas* serían bosquejos, mapas, alegorías, etcétera. Sin embargo, en la *exposición simbólica* no

892 Véase TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 134.

893 *Ibid.*, p. 135.

894 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 587.

895 Afirma que «para exponer la realidad de nuestros conceptos se exigen siempre intuiciones. Si los conceptos son empíricos, entonces llámanse las intuiciones *ejemplos*; si son conceptos puros del entendimiento, llámanse *esquemas*». Véase KANT, I., *Crítica del Juicio*, op. cit., 1981, p. 260.

existe tal correspondencia biunívoca entre el contenido inteligible o concepto y la forma o representación. Para Kant, es ésta la exposición propia de los conceptos de la razón (práctica), conceptos que dicha razón sólo puede formarse a través de la experimentación, esos que Kant llama «ideas». De ellos no podemos formarnos de ningún modo intuiciones adecuadas⁸⁹⁶. Defiende que en este tipo de exposición simbólica la correspondencia y unidad reside, la encontramos, entre el referente y el procedimiento y método de construcción del símbolo. Para Trías, según leemos, existe unidad y analogía entre «el método mediante el cual se construye el símbolo y el método que se seguiría para trazar la idea (de la Razón) al que ese símbolo hace referencia»⁸⁹⁷. Diríamos nosotros que existe unidad y analogía entre el método mediante el cual se construye el símbolo y el proceso que la razón (práctica) es capaz de reconocer al reflexionar sobre la experimentación de esa «idea» (de la razón).

Kant argumenta acerca de la doble posibilidad de la *hipotiposis* (exposición *subjectio sub adspectum*) como sensibilización: la *esquemática* y la *simbólica*. «Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos *a priori* son *esquemas* o *símbolos*, encerrando los primeros exposiciones directas de conceptos; los segundos, indirectas. Los primeros lo hacen demostrativamente; los segundos, por medio de una analogía»⁸⁹⁸. Esta *exposición simbólica* es la propia de las *obras de arte*, pero también la de la *naturaleza viviente*. Ambas, en este autor, comparten ese carácter de *finalidad sin fin*, esa *finalidad inmanente* que las constituye y define. En este punto Trías resalta con agudeza que con este tipo de exposición, la *exposición simbólica*, propia del mundo estético y del hipotético sujeto estético, lo que propone Kant es una forma de dar voz y cierto grado de concreción entre los seres humanos a ese «decir que nada dice» –a esa *voz* «de allende el límite» (Trías)– que es escuchada por el sujeto ético. Ya hemos explicado que el fronterizo, en el límite y en el contexto del movimiento ético de alzado al límite, se halla presionado por una *voz*, esa voz a la que en numerosas ocasiones se le ha llamado *voz de la conciencia* y que nada concreto y material ordena: la comunicación es interrumpida, existe un «hiato insalvable» entre la emisión y la recepción de la orden⁸⁹⁹. Ese «hiato», a su vez, es el que funda la radical libertad del fronterizo. En la *exposición simbólica*, dice Trías, «la *imaginación creadora* produce libremente *símbolos* de lo “suprasensible”,

896 Véase *ibíd.*, p. 260.

897 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, *op. cit.*, 2000, p. 149.

898 KANT, I., *Crítica del Juicio*, *op. cit.*, 1981, p. 261. Véase, también, *ibíd.*, p. 260-262.

899 Véase *supra*, Apdo. 5.1.1.

símbolos de lo ético mediante los cuales se da *exposición sensible a lo que trasciende*⁹⁰⁰, es decir, hallamos un modo de exposición analógico de lo «indecible» en nuestro mundo. En cualquier caso, lo relevante de la postura que adopta Trías es la defensa de un *decir simbólico* en el que se pone en obra lo que la *voz* del mundo ético roza: el mundo allende el límite. Es éste un *decir*, que es, por lo tanto, hacer, obrar, ejecutar, poner en práctica y en obra, gracias al *símbolo* o a una *exposición simbólica* (Kant). Dirá Trías: «mediante el procedimiento metafórico, se relatan y narran, se escenifican o edifican los temas, los asuntos, las tareas propias de este mundo, de mi mundo (...), subsistiendo siempre la paradójica referencia y comunicación con lo que desborda el cerco y el confín»⁹⁰¹.

Por eso, para Trías –como sucede en Kant– la obra de arte (y por extensión, el arte) constituye un símbolo moral, símbolo de lo ético, que metonímicamente, nunca de forma directa, alude a *eso* que trasciende el límite, esa *voz*, *eso* que el fronterizo sólo podía poner en obra –en un hacer en el espacio y el tiempo– guiándose por ciertos principios o criterios morales, pero a lo cual no podía *poner nombre* ni formarse de ello una intuición adecuada (Kant). Insistimos en que es metonímicamente, metafóricamente, como «la raíz inconsciente-trascendente del querer» (Trías) es expuesta en el decir simbólico. Este aspecto, para nosotros, es esencial. Recordemos que hemos señalado al principio que partimos de la premisa de la definición del hombre como un animal simbólico por excelencia. Considerando el término *metáfora* en el sentido en el que lo utiliza Trías en el último texto, sentido que se corresponde más con el sentido de *símbolo*, observamos que dicho término procede del latín *metaphora*, -ae y este del griego *metaphorá*, cuyas principales traducciones son *traslado* y *transporte*. Pero tiene también como antecedente léxico la palabra latina *translatio*, -onis, que significa *traslado*, *transferencia*, *transplante*, *metáfora*, *traducción*, etcétera⁹⁰². Por lo tanto, tiene lógica dotar de ese sentido de transporte y traducción a la metáfora, considerándola de algún modo, con Nietzsche, como la vía o el transporte mediante el que se pone fin a una pulsión inconsciente del querer⁹⁰³. O bien, como la vía mediante la cual el querer o el deseo encuentran su cumplido término; su encarnación; su traducción «de un mundo extranjero al mundo propio» (Aguirre), en un proceso que es de la misma naturaleza que el que tenía lugar en la

900 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 119.

901 *Ibid.*, p. 152.

902 SEGURA, S., *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español*, op. cit., 2003, p. 460 y 791.

903 Trías alude a esta idea en TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 155.

hermenéutica, sobre todo, concebida en sus orígenes. Aquí, la obra de arte, dirá Trías, es *palabra* implantada en el querer, por lo tanto, palabra verdadera: palabra propia que dice lo que realmente se desea. Creemos que es pertinente, en este punto, volver a llamar la atención sobre las similitudes y las diferencias entre la creación de símbolos y la interpretación de los mismos, tal y como hemos empezado a hacer al hablar de la *hermenéutica simbólica*. Hasta ahora, al hablar de *hermenéutica* nos hemos centrado principalmente en el segundo aspecto, en la interpretación de los símbolos. Sin embargo, creemos que en el acto creativo se da un proceso semejante –un proceso, en realidad, hermenéutico– puesto que el artista creador traduce desde un mundo que le es extranjero –en este caso, en Trías, mundo del inconsciente y/o de la trascendencia en el que reside esa «raíz inconsciente-trascendente del querer»– al mundo propio y conocido de la consciencia e inmanencia, mundo de los sentidos. En este sentido, para Trías toda *creación*, es realmente una *re-creación*. Pero, esto sucede en la creación artística de una manera muy especial: dejando siempre abierto ese «núcleo de misterio», dejando en la indeterminación un reducto que se resiste a ser desvelado. En esto último reside, precisamente, la *universalidad*, la apertura del verdadero símbolo a la interpretación y en último término a la recreación. Fernando Pérez-Borbujo, de manera sintética, viene a reforzar esta perspectiva: «el límite en tanto singularidad poderosa invita a la recreación creadora, a la hermenéutica simbólica que requiere de un poder recreador»⁹⁰⁴.

Constituye un pilar fundamental en la obra estética de Trías la reflexión de que el ser humano, toda vez que se ha alzado al *límite* mediante el acto ético, constituyéndose en *fronterizo*, es capaz de *habitar* ese *límite* mediante el arte. A través de la exposición simbólica es capaz de *comunicar* eso que trasciende el límite; eso que no puede «nombrar», pero que puede poner en obra; eso de lo que –con Kant– no puede formarse intuición (sensible), pero que paradójicamente (junto con lo que queda dentro del cerco físico) lo determina y constituye como ser humano. Y «eso» es capaz de comunicarlo, en cierto modo; es capaz de traducirlo a su mundo *limítrofe* dotándolo de un espacio y un tiempo en los que «eso», si bien no se puede «nombrar» con propiedad, se hace comunicable, se puede compartir. Esta última puntualización es importante, ya que en ella reside el antídoto contra posibles dogmatismos. «Eso» de allende el límite no se puede definir, no se puede «nombrar» con propiedad, no es *propiedad* de ningún ser humano en particular;

904 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 409.

pero se puede comunicar, por ser *algo*, una condición *a priori* –que se nos da–, compartida por todos los seres humanos. En el primer supuesto se querría traspasar esa frontera –el *límite*– accediendo a ese mundo «metafísico» que nos está vedado a los seres humanos. Así lo ve también Pablo López cuando, comentando la obra triasiana, nos dice que «El límite ético [límite limitante, barrera, nivel] queda así definido en virtud del respeto no tanto a unos valores cuanto a una condición humana común, inapropiable e incondicionalmente valiosa»⁹⁰⁵. Como decimos, mediante la exposición simbólica, mediante el arte, el ser humano –fronterizo– dota de un espacio y un tiempo, a escala reducida, a «eso» que trasciende el límite y que el fronterizo, sin poder *nombrarlo*, sólo era capaz de experimentar a través del hacer, del obrar ético. Nos parece importante insistir en que dicha exposición simbólica ha de reflejar la tensión o la paradójica comunicación –fundada en su libertad– que el fronterizo experimenta en su obrar ético con lo que excede el límite. Y en esto radica una de las características más definitorias de una *auténtica* obra de arte⁹⁰⁶. Esa tensión que el fronterizo experimenta en el límite, en su obrar ético (recordemos que Trías la describía también como una «encrucijada de caminos»), esa, que a la vez es garante de su libertad, es la que debe reflejar la verdadera obra de arte. Esa tensión es lo que Trías ha llamado «*lucha de las potencias conjuntiva y disyuntiva*» y es lo que, para él, define la esencia de todo lo existente. En uno de los párrafos más intensos, reveladores y profundos a nuestro parecer, escritos por Trías en *El hilo de la verdad*, se describe, en un resumen genial, esa imbricación entre el mundo ético y el mundo estético del ser humano alzado al límite:

En el juego de ironía y cumplimiento (nunca colmado) que [se da] en ese interjuego de propuesta y respuesta, o de voz imperativa y de recepción y argumentación de ésta (en la praxis) adquiere ese principio [de variación] su propia modulación de la escala de la verdad a la escala de la libertad. Sin que concluya aquí la fecundidad de esa proposición crítica y discernidora, capaz de ejercerse como «capacidad de juzgar». Sino que esa libertad admite, con la

905 LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro...», p. 149, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

906 Cfr. la consideración de la obra de arte en la corriente hermenéutica contemporánea que ha sido analizada, en concreto, por parte de Heidegger y Gadamer. Toda verdadera obra de arte debe exponer esa «lucha o combate entre mundo y tierra» (Heidegger) o, bien, ese «juego de ocultación y mostración del ser» (Gadamer).

verdad, una exposición *simbólica* a través de la creación y recreación que en la *poiesis* artística puede producirse⁹⁰⁷.

Subyace a lo largo de todo el párrafo (a modo de agua subterránea que lo recorre) la idea del «hiato insalvable» al que hemos aludido, como fundamento de esa libertad del *fronterizo*. Y esa libertad (junto a la verdad), a los ojos de Trías, es la que debe –de alguna manera– quedar reflejada en la obra de arte: este será uno de los puntos clave que avalen la *autenticidad* de la misma.

Digamos, por lo tanto, haciendo uso de una metáfora arquitectónica, que mediante el arte el ser humano *fronterizo* realiza una *maqueta* de su obrar ético: representa a una escala reducida, condensando espacio y tiempo, la experiencia de ese obrar y hacer éticos del transcurrir de su existencia. Trías lo describe de la siguiente manera en este otro texto:

Lo metafísico irrumpe de forma festiva o litúrgica en nuestras vidas, como celebración o acontecer mediante la escena y la palabra, o a través del monumento o la edificación o del ritmo musical y de la danza. Los misterios cifrados en las ideas problemáticas relativas a lo que somos o no somos (...) quedan así expuestos y escenificados a través de formas en las que, simbólicamente, se expone lo “suprasensible”, lo que traspasa la barrera y la aduana del sentido hasta alojarse en nuestras casas, en nuestros espacios, en nuestra temporalidad, en nuestra historia y geografía⁹⁰⁸.

En nuestra anterior exposición hemos insistido en que es aquel ser humano que se ha alzado al límite o *fronterizo*, el que es capaz de trasladar o transponer ese alzado en una exposición simbólica, aclaremos, auténtica. Así como también hemos incidido en que la verdadera obra de arte –desde la perspectiva de esta *filosofía del límite*– constituye, en último término, un símbolo de un obrar ético, no de cualquier obrar o hacer humano. No obstante, esto último va implícito en la primera sentencia, puesto que el *fronterizo*, por definición, es aquel ser humano que se halla alzado al límite en pleno uso de su libertad y esto sólo se lleva a cabo mediante el *acto ético* (el *acto ético* es el que constituye al ser humano en *fronterizo*). En este sentido, afirma 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»⁹⁰⁹. Por lo tanto,

907 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, op. cit., 2004, p. 121.

908 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 152-153.

909 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 300.

desde esta perspectiva triasiana podemos adelantar que la autenticidad en las obras de arte y en la exposición simbólica pasa indefectiblemente por que el ser humano autor de las mismas sea aquel que se haya alzado al límite: el definido por Trías como *fronterizo*. Este punto garantizaría que la obra de arte es símbolo, procede, de un obrar ético y que, por lo tanto, se mantiene esa tensión –en Trías, *lucha* entre la *potencia conjuntiva* y *disyuntiva*– con aquello que trasciende el límite, tanto en la existencia del *fronterizo*, como en la exposición simbólica de la misma. Trías lo expresa así: «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 arte»⁹¹⁰. Y un poco más adelante señala: «el límite, lugar del ser, es el lugar de la verdad y del sentido. Un arte que no se eleva hasta el límite ni se alza hasta lo simbólico no se produce como arte»⁹¹¹.

No obstante, creemos que es crucial incidir en la idea señalada de que la *autenticidad* de la obra de arte reside en que refleja y expone esa *lucha*, esa *dialéctica*, que el *fronterizo* mantiene en el *límite*, la que supone su aventura ética, ese comercio permanente que el ser humano mantiene con lo que excede del *cercos fronterizo* (con el *cercos del aparecer* y con el *cercos hermético*). Porque, al igual que para el *fronterizo* la autotransparencia total de sí mismo, el autoconocimiento y el conocimiento pleno es inviable en su existencia finita e histórica, su fusión total con el *límite*, el quedar absorbido por él, implicaría el fin de su existencia. Por eso, al *fronterizo* le corresponde un *eros* puro nunca resuelto, un deseo siempre en tensión y que nunca llega a satisfacerse⁹¹², que se encuentra en el origen de la creación y la re-creación. Sin embargo, sin el alzado al *límite*, el verdadero arte no puede producirse: el *límite* se configura entonces como ese horizonte luminoso que guía la acción y la *praxis* del *fronterizo* hacia una «buena vida» y también, por tanto, hacia la plasmación de esta en una obra de arte *auténtica*.

910 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 310, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

911 *Ibid.*, p. 342. Prosigue: «(puede ser buena artesanía novelística, o ejercicio virtuoso o costumbrista, o producto de consumo que da gusto y contento al receptor masivo que ese producto pide)».

912 Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 38.

6.1 CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES EN EUGENIO TRÍAS

Hemos mencionado en un apartado anterior que en Trías el *límite* abre al ser humano que se alza al mismo y que lo habita a un mundo de significación y sentido⁹¹³. Además, según hemos visto en la anterior reflexión sobre la exposición simbólica y el arte, Trías considera el arte como el medio privilegiado mediante el cual el ser humano puede habitar y transitar el *límite*. De lo que deducimos que, efectivamente, las artes –para Trías– abren al ser humano a ese «mundo de significación y sentido». En esta afirmación reside la llave del principal criterio de discernimiento que lleva a Trías a realizar en 1991, en *Lógica del límite*, una primera clasificación del sistema de las artes⁹¹⁴. Éstas, en esta propuesta, se clasifican principalmente en artes que aportan sentido, por un lado, y artes que aportan significados, por otro. A las primeras las llama «artes fronterizas» o «ambientales», a las segundas, «artes apofánticas» o «mundanales». No obstante, admite también la existencia de un tercer tipo de artes, a las que denomina «artes cuasi-fronterizas»: son aquellas que, siendo artes fronterizas (por lo tanto, aportan sentido), aportan también *un* significado. O según lo describe el propio Trías, son artes que, en el marco de sentido aportado por las artes fronterizas, aportan un significado.

Como vemos, la distinción que fundamenta esta clasificación triasiana de las artes es la misma que descansa en la raíz de la diferenciación entre sentido y significado. Si nos atenemos a los significados actuales al uso de estos términos, encontramos que tienen mucho en común⁹¹⁵. De hecho, en el ámbito lingüístico (DLE) el término *sentido* incluye entre sus acepciones la de *significado* y viceversa. Sin embargo, el concepto de *sentido* es algo más amplio, incluye más acepciones que la de *significado* y entre ellas encontramos alusiones a *juzgar* algo: «capacidad de entender, apreciar o juzgar algo» y a *interpretar*: «interpretación de que puede ser objeto un mensaje o una obra». Y, sobre todo, llama la atención que, mientras las acepciones de *significado* se enmarcan en el mundo de la configuración mental de la persona, dos de las acepciones de *sentido* hacen referencia a la realidad circundante al ser humano y a la manera de percibirla y/o relacionarse con ella. El

913 Véase, por ejemplo, *supra*, p. 212 (Apdo. 4.5).

914 TRÍAS, E., *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.

915 Señalar que nos centramos en estos términos (*sentido* y *significado*) como sustantivos, ya que creemos que es ese el elemento gramatical al que se refiere Trías en su expresión; no nos interesan especialmente sus acepciones como adjetivos que aporta el DLE en el contexto de este trabajo. Véase las definiciones de los términos *sentido*, *significado* y *sentir* en el DLE.

término *sentido* proviene del de *sentir* y en este último nos sorprende igualmente, atendiendo al DLE, su capacidad de abarcar o de hacer alusión tanto al mundo interior como al exterior de la persona.

Con todo, creemos necesario ahondar un poco en la etimología de los términos. El término *sentido* se deriva de *sentir* como hemos indicado y éste a su vez proviene del término latino *sentio, -ire*⁹¹⁶. El término *significado* viene de *significar* y éste proviene del latín, *significo, -are*⁹¹⁷. Atendiendo a la raíz etimológica de los términos, a nuestro juicio la principal distinción entre ellos vuelve a ser la ambivalencia del término *sentir* en cuanto que pone en juego tanto el ámbito exterior –de los sentidos– como el interior de la persona –el ámbito mental– frente a *significar*, cuyo significado parece quedar recluido en el ámbito del entendimiento –exclusivamente mental.

Queremos llamar la atención, por último, sobre el significado actual de *sentido* – el que ha llegado hasta nosotros– como «capacidad de juzgar algo». Como hemos visto, esta acepción es precisamente lo que Kant, en su obra *Crítica del Juicio*, detecta como la instancia o la «facultad del conocimiento» del ser humano, que se encuentra entre el entendimiento y la razón (práctica), aquella facultad que –en base a unos principios propios– informa al sentimiento de placer y dolor. Este sentimiento (o facultad de sentir, la hemos llamado también), en Kant, se muestra en el ser humano como evidencia o fuente primera de conocimiento (junto a las facultades de conocer y de desear). En Kant la *capacidad de juzgar* (léase el *sentido*) se sitúa en un ámbito medianero entre el entendimiento y la razón (práctica) y tiene que ver con una forma concreta de comprender en el ser humano: aquella en la que interviene directamente el sentimiento (en concreto, el sentimiento de placer y/o dolor). Trías, como veremos, considera el *sentido* de una manera análoga. En él, las artes fronterizas –aquellas que aportan sentido– se sitúan por excelencia en ese ámbito medianero, liminar, son artes «de frontera» que con su *hacer* configuran en el ambiente las condiciones necesarias para desprender sentido. Este paso es previo y condición necesaria para que se pueda dar cualquier significado, como enseguida explicaremos. Y decimos «condición necesaria», porque en su análisis estético parte de la premisa de que el ser humano no puede dotar de un significado concreto a algo si no existe antes conformado un mundo

916 SEGURA, S., *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español*, op. cit., 2003, p. 701-702.

917 *Ibid.*, p. 710.

de sentido, que lo dote de una trama de coordenadas temporo-espaciales. Estas artes fronterizas

son las artes cosmológicas, las artes de la creación en virtud de la cual el caos deviene *kosmos*, o se logra edificar, sobre el caos, la arquitectura del mundo. (...) Son asemánticas, pero tienen sentido (...) Y el sentido emana en ellas del juego complejo de relaciones de magnitud que introducen como formalización ordenadora del mundo-ambiente⁹¹⁸.

Por lo tanto, resumiendo, Trías establece la distinción entre artes fronterizas o ambientales, por un lado, artes simbólicas por excelencia que a través del símbolo emanan sentido, dan forma, crean un *ambiente* habitable y artes apofánticas o mundanales por el otro, artes que mediante el recurso a la imagen-ícono o al signo (significante) emanan significado, crean y gestionan un mundo de significación. Pero, sin embargo, nos parece muy importante aclarar que para Trías, en el límite, todas las artes son simbólicas:

Se propone, pues, un criterio de división entre artes fronterizas y apofánticas que revoca otros criterios al uso (...). En el centro del gráfico presentado se sitúa aquel trascendental estético (bello, sublime y/o siniestro) que en el límite resplandece como poder del centro, de un centro descentrado, excéntrico, que se ofrece como enigma y como incógnita (= x). A él quieren las artes dar forma; a su ambigua presencia-ausencia (...). Las artes simbólicas mantienen el enigma como enigma, (...). Las artes apofánticas usan como recurso la imagen-ícono o el significante. Pero en el límite todas las artes son simbólicas⁹¹⁹.

En el límite, todas las artes (sean estas fronterizas o apofánticas) dejan el enigma –esa esencia del «poder del centro» al que alude Trías, la que se cierra en el *cercos hermético*⁹²⁰– como enigma. Lo rodean, lo cercan, establecen ese juego o dialéctica entre «su ambigua presencia-ausencia» (en Gadamer, juego de ocultamiento-desvelamiento del ser) pero no intentan apresararlo, dominarlo, subsumirlo en un concepto: *nombrarlo* (con propiedad, en el sentido de acotarlo totalmente dominándolo). En *Filosofía del futuro* defiende Trías que el arte trabaja sobre símbolos, que son siempre signos concretos y sensibles en los que, en palabras de Jacobo Muñoz, «resuenan múltiples sugerencias reflexivas y morales», el arte dispara la reflexión “en mil direcciones, sin quedar nunca atrapado ni agotado por

918 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 251-253, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

919 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 268-269, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

920 Hemos de tener en cuenta que Trías no utiliza todavía esta terminología en el periodo de su obra en el que establece este sistema de las artes.

el concepto determinado”, lo que equivale a decir que alcanza la universalidad y la idea sin abandonar jamás “el plano singular sensible y concreto”»⁹²¹.

En la siguiente figura (Figura 2) podemos observar una esquematización de esta clasificación triasiana de las artes que introduce, además de los aspectos señalados, otro al que Trías alude en *Lógica del límite*, como es la diferencia entre artes *en reposo* y artes *en movimiento*. Sobre este aspecto incidirá años más tarde, al final de su etapa productiva, en *La imaginación sonora. Argumentos musicales*⁹²², al hablar en concreto de una de ellas, la música.

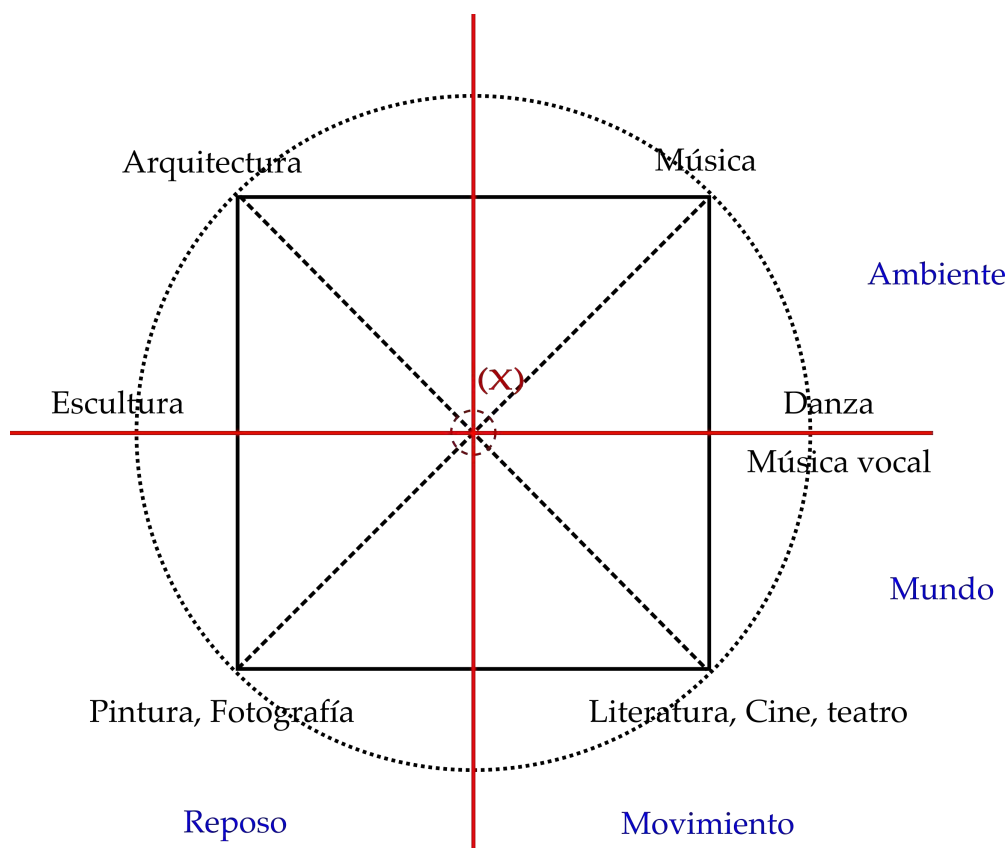


Figura 2: Cuadro estrellado con la división triasiana del sistema de las artes.

(Fuente: elaboración propia basándonos en el libro de E. Trías, *Lógica del límite*, 1991).

De todas las artes, como sabemos, Trías presta una especial atención a la música. De hecho, sus dos últimos libros escritos en vida están dedicados por completo a ella. En ellos –además de hacer un amplio y exhaustivo recorrido por la

921 MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi...*», p. 59, en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

922 Véase TRÍAS, E., *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, espec. p. 583 y ss.

historia de la música occidental a través de la obra de muchos de sus principales exponentes— enfoca el arte musical incidiendo en su carácter simbólico y de movimiento. En el primero, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, define la música como el arte que «da forma y expresión simbólica a un ser que es límite y frontera»⁹²³. En el último de ellos, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, incidiendo en el carácter dinámico de este arte, señala que «la música es movimiento que transcurre en el tiempo. Es música *del* tiempo (...). La música siempre *acontece*»⁹²⁴, por lo tanto, el simbolismo inherente a la música ha de ser un simbolismo que se despliega en el tiempo. El correlato en la música de lo que para Kant es la *imaginación creadora*, es, para Trías la *imaginación sonora*, según podemos apreciar en la «Coda filosófica» de esta obra⁹²⁵:

Se intenta aquí sugerir ese carácter de mediación, de subsunción, de naturaleza imaginativa, entre el circuito físico de las ondas y la multiplicidad de los parámetros que pueden guiar las decisiones creadoras (como determinaciones tonales, rítmicas, tímbricas, agógicas, esterofónicas, (...)). Todo ello con el fin de encarnarse símbolos, símbolos sonoros, símbolos que sustenten, por vía indirecta y analógica, ideas estéticas (que serían ahora genuinas ideas musicales)⁹²⁶.

Volveremos sobre ello más adelante. Ahora bien, antes de pasar a analizar con más detalle la clasificación que Trías hace del sistema de las artes, queremos incidir en la premisa de la que parte en esta «estética del límite»:

A través de este recorrido por el universo de las artes se intenta promover una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del mundo mismo proyectándose desde su límite. Éste, el límite, comparece, antes que nada, como la condición y el presupuesto mismo de esa proyección del mundo. Y es preciso destacar, entonces, aquellas artes, artes fronterizas, que dan forma y sentido a ese límite. Tales artes son, como enseguida se verá, la arquitectura y la música⁹²⁷.

Este «universo de las artes» triasiano, en efecto, se proyecta *idealmente* desde el *límite* del mundo. Como hemos señalado, el alzado a ese *límite* y su documentación por parte del sujeto fronterizo —en definitiva, el creador de las artes y/o de las obras de arte— es lo que avala la autenticidad de las mismas. Esta *autenticidad* se

923 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 890.

924 TRÍAS, E., *La imaginación sonora, op. cit.*, 2010, p. 584.

925 *Ibid.*, p. 589 y ss., espec. p. 591-594.

926 *Ibid.*, p. 594.

927 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 217-218, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

presupone en este sistema *ideal* de las artes que propone Trías; en otras palabras, este sistema se concibe generado y proyectado, idealmente, desde el propio *límite*.

6.1.1 ARTES FRONTERIZAS (MÚSICA Y ARQUITECTURA)

En Trías, las artes fronterizas dan forma y sentido al límite: se trata de la arquitectura y la música. Hay para Trías, por lo tanto, un tipo de artes que son configuradoras, de algún modo, de la habitabilidad del *límite*. Son aquellas artes de frontera que residen en ella ya desde el origen por *mérito propio*, en el sentido de que, de alguna manera, para el ser humano estas artes son co-originarias con ella desde el momento en el que la hacen habitable.

Para Trías el *medio ambiente* es algo previo y anterior a lo que entiende por *mundo*. Recordemos que *mundo* era para él «todo aquello que cierto sujeto puede experimentar respecto a cuanto puede darse o suceder»⁹²⁸. De acuerdo con esta definición, ese *medio ambiente* «previo y anterior» –en el sentido de condición previa– al *mundo* ha de ser aquello previo y anterior a la experimentación por parte de un sujeto de lo que puede darse o suceder; es decir, aquello que permita o cree las condiciones necesarias para esa posible experimentación por parte del sujeto. En cuanto a la *experimentación* nos acogemos aquí al sentido que Koselleck da a este término, tal y como hemos señalado⁹²⁹. Entendemos aquí, por lo tanto, que *experimentar* implica el vivir o adquirir la *impronta* de los hechos, sucesos o acontecimientos en el propio sujeto, de tal manera que permitan en último término recordarlos y reflexionar sobre ellos⁹³⁰. Creemos que es esto mismo a lo que se refiere Trías con el término *habitar*: hacer habitable es hacer experimentable cuanto pueda darse o suceder. Y esto, este «hacer experimentable» es lo que considera que tiene lugar, precisamente, en el *medio ambiente*. Declara Trías: «Para que haya mundo, experiencia del mundo y de los límites del mundo, debe allanarse,

928 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, *op. cit.*, 2000, p. 235.

929 Habíamos dicho que la *experiencia* para Koselleck era: «un pasado que está presente [se efectúa en el hoy], cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados (...). Además, en la propia experiencia de cada uno, transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena». Véase KOSELLECK, R., *Futuro Pasado*, *op. cit.*, 1993, p. 338.

930 *Experimentar* en el DLE se significa como «Probar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo» en su primera acepción y como «Notar, echar de ver en uno mismo una cosa, una impresión, un sentimiento, etcétera» en la segunda.

formarse y cultivarse antes eso que lo presupone, y a lo que suele llamarse medio ambiente»⁹³¹.

Es este «medio ambiente» un ambiente *medio*, en el sentido de medianero y mediador: «lo ambiental, el ambiente, lo constituye el nexo entre el territorio y el cuerpo»⁹³². Se trata de algo intermedio y mediador entre la *naturaleza* –recordemos la definición de Trías: «todo cuanto puede darse o suceder, independientemente de que pueda o no pueda experimentarse»– y la *cultura*⁹³³; intermedio y mediador también entre la materia y la forma o entre lo pre-lingüístico y el *logos*⁹³⁴. La función de las *artes de frontera* es dotar de «forma a esa frontera ambiental previa a la proyección del mundo (de la significación y de la configuración icónica)»⁹³⁵. Dotar de forma a esa frontera ambiental, hacerla habitable, preparar el ambiente que haga experimentable el mundo, son expresiones sinónimas en Trías. La siguiente expresión del autor creemos que da muestra de ello: «se intenta aquí sugerir un giro verdaderamente copernicano en relación con esta noción [*límite o frontera*], hasta que comparezca como espacio susceptible de colonización, o que puede ser habitado, cultivado y experimentado»⁹³⁶. Hablando de las que considera que son *artes de frontera*, dice: «En ambas, música y arquitectura, se sitúa en primer plano, a diferencia de otras artes (pintura, escultura, literatura) la dimensión del habitar. La música, lo mismo que la arquitectura, debe ser habitada»⁹³⁷. Y un poco más adelante: «Ambas, música y arquitectura, en tanto que artes, dan forma a lo que nos envuelve, el cerco premundanal que constituye nuestro ambiente y nuestra atmósfera. Su característica principal consiste en que son capaces de propiciar eso: una atmósfera»⁹³⁸. Este hacer habitable y/o experimentable el mundo para el ser humano sólo puede llevarse a cabo –apuesta Trías– dotando a ese mundo de unas coordenadas espacio-temporales. Es decir, el mundo es un mundo habitable por el ser humano, experimentable preferentemente en

931 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 219, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

932 *Ibid.*, p. 228.

933 Véase *supra*, p. 293, nota al pie n° 861 (*Cap. 6*), donde habíamos definido *cultura* –de acuerdo con la corriente del *simbolismo*– como el conjunto de símbolos compartidos por una sociedad. Es decir, el término *cultura* ya lleva implícito en sí una interpretación previa y, por lo tanto, obviamente, una experimentación por parte del sujeto perteneciente a esa sociedad.

934 Véase TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 222, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

935 *Ibid.*, p. 234.

936 *Ibid.*, p. 216.

937 *Ibid.*, p. 222.

938 *Ibid.*, p. 223-224.

coordenadas de espacio y tiempo⁹³⁹. Y son precisamente las *artes de frontera* las que intervienen prioritariamente en la configuración y ordenación de esas coordenadas:

La música determina y da forma al ambiente, lo mismo que la arquitectura. Ésta da forma al ambiente que se despliega como espacio (o en reposo), mientras que la música determina la forma ambiental que hace posible toda experiencia del movimiento y del tiempo (y de aquello que en el tiempo se despliega, como es la palabra en el tiempo [¿se olvidó aquí Trías de mencionar aquello que en el movimiento se despliega, como es la *danza*?]). (...) La arquitectura es el a priori fronterizo de toda voluntad configuradora icónica, del mismo modo que la música lo es en relación con las artes del lenguaje (y con el propio pensar conceptual). (...) La música nos envuelve, como en general toda la sonoridad-ambiente, del mismo modo en que nos envuelve el ámbito que determina la arquitectura. Crea una segunda naturaleza (ya formada) en relación con la primera, salvaje y sin cultivar. (...) La semejanza de la música con la arquitectura estriba en que ambas dan forma (espacial y/o temporal) al ambiente⁹⁴⁰.

Habíamos adelantado, al hablar de la noción triasiana de *límite*, que el sentimiento inicial que aparece en el ser humano al aproximarse, al acceder a esa línea o franja limítrofe, para Trías era el vértigo. Decíamos que esa franja limítrofe separaba el «mundo» del «sin mundo» y de ella colgaban las preguntas o ideas-problema. Al hacer esta reflexión y hablar del «sin mundo», aludíamos sobre todo al *cercos hermético*, el que cerca o limita al cerco fronterizo por uno de sus lados, ese ámbito ignoto que se cierra a todo intento de acceso por parte del fronterizo humano y que, en consecuencia, constituye un «sin mundo» de manera radical. A él pertenecería, por ejemplo, la *matriz* que constituye el *fundamento en falta* de la existencia humana. Pero este «sin mundo» puede referirse también –como de hecho creemos que lo hace– a ese ámbito previo al mundo de la significación y del sentido al que las artes fronterizas hacen habitable (*naturaleza, materia* (informe), mundo *pre-lingüístico*, lo denominaba Trías). Este «sin mundo» contemplaría, por ejemplo, la parte no humana del *cercos del aparecer*, aquel que cerca al cerco

939 Decimos «preferentemente» porque ya hemos visto, a decir de Trías y de otros autores y corrientes, que en determinadas condiciones puede emerger un «sustrato más hondo de la experiencia», otra manera de experimentar la realidad que no se rige –o no exclusivamente– por las coordenadas temporo-espaciales. Véase *supra*, Apdo. 4.1.

940 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 219-222, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009. Véase, también, *ibíd.* p. 281: «La música y la arquitectura, desde la frontera, anuncian el mundo. (...) Anuncian, pues, (...) el nacimiento de ese habitante de la frontera que ocupa al fin el espacio y el tiempo, ya dispuesto como mundo que puede ser habitado».

fronterizo por el otro lado. Ambas instancias (tanto *cercos herméticos* como *cercos del aparecer*) pueden constituir el «sin mundo» en tanto *mundo sin significación y sin sentido*⁹⁴¹.

Precisamente, en esta línea, Trías considera el *limes* o *límite* como un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad de ese sentido y esa significación. Es importante resaltar esta matización, esta distinción entre ambos términos en Trías. El *sentido* es aquello aportado por las *artes fronterizas* en tanto que el resto de las artes (incluidas las que denomina *cuasi-fronterizas*) aportan significado: «En ellas [artes fronterizas] se justifica la distinción lógica entre sentido y significación»⁹⁴². Habíamos deducido que Trías consideraba el concepto de *sentido* de manera análoga a la noción *medianera* kantiana de la *capacidad de juzgar*, la cual tenía que ver con una forma concreta de comprender en el ser humano: aquella en la que intervenía directamente el sentimiento o facultad de sentir (en concreto, el sentimiento de placer y/o dolor). Si en Kant la *capacidad de juzgar* se situaba en un ámbito medianero entre el entendimiento y la razón (práctica) (recordemos que el *juicio* era la capacidad de subsumir casos singulares en otros universales), paralelamente en Trías las artes fronterizas se sitúan en un ámbito medianero, liminar, son artes «de frontera» que aportan un sentido previo y necesario a cualquier significado, a través de una trama de coordenadas temporo-espaciales. Podríamos decir que establecen las bases, las premisas o el sistema de referencia adecuado para que se pueda dar significación. Dice Trías: «Las artes ambientales y fronterizas son, pues, artes no significativas pero que comunican simbólicamente con el universo de la significación. Carecen de significación pero rebosan sentido»⁹⁴³. Son estas artes, por lo tanto, artes asemánticas de las que, sin embargo, emana un sentido que, en ellas, se desprende del «juego complejo de relaciones de magnitud que introducen como formalización ordenadora del mundo-ambiente»⁹⁴⁴. Son artes «demiúrgicas», «cosmológicas», que ordenan el «caos» existente previo al «kosmos» y establecen las pautas básicas para que se pueda habitar el mundo espacio-temporalmente:

941 Cfr., *ibíd.*, p. 280. Notamos en este texto que el cerco fronterizo en el que afincan la música, «presagia» la aparición del «mundo» al poner en contacto –desde esa posición privilegiada– el cerco del aparecer y el cerco hermético.

942 *Ibíd.*, p. 253.

943 *Ibíd.*, p. 241-242.

944 *Ibíd.*, p. 253.

Artes demiúrgicas por excelencia ordenan el caos (...) según razón, ritmo y proporción, componiendo así (...) esa mezcla que es el *kosmos* (arquitectónico-musical). Éste es el hábitat, la casa que hace posible la figuración icónica y la significación lingüística. Las artes del habitar son las artes cosmológicas, las artes de la creación en virtud de la cual el caos deviene *kosmos*, o se logra edificar, sobre el caos, la arquitectura del mundo⁹⁴⁵.

Estas artes irradian sentido gracias al complejo entramado simbólico que despliegan en su *hacer* (tanto en su creación como en su interpretación). Para Trías, el *simbolismo* exige la creación de una normativa convencional que haga posible la comunicabilidad del símbolo: «Sin convención no hay espacio de simbolización»⁹⁴⁶. Considera el *simbolismo*, por definición, como oscuro y enigmático, no puede ser descrito ni transcrito, pero puede y debe ser interpretado: «De hecho, los símbolos no se enuncian ni se designan: se usan, se manejan, se “ejecutan” (...). Están, pues, abiertos a la hermenéutica, a la interpretación, pero se cierran a cal y canto a toda voluntad (apofántica) de enunciar lo que significan»⁹⁴⁷.

Las artes fronterizas, entonces, despliegan un entramado simbólico que revela una lógica interna a la que Trías denomina «lógica de la cantidad»⁹⁴⁸. Esta, sin embargo, es posterior a la lógica primigenia, aquella que articula el ambiente físico en forma binaria, denominada «lógica de la cualidad». Esta última enraíza en un nivel de pensamiento *salvaje*, primario, que organiza los entes físicos según relaciones y estas relaciones en haces de oposiciones binarias (arriba-abajo, corto-largo, horizontal-vertical, aéreo-subterráneo, etcétera). Dichas oposiciones, propias del pensamiento *salvaje* o primario, «cortan en magnitud discreta el continuo natural» produciendo de esta manera el salto de la *naturaleza* al *lógos*. Para Pérez-Borbujo, «en esta dimensión de *Lógica del límite* se intenta realizar una arqueología del lenguaje humano. (...) Hay un mundo presignificativo que prepara el advenimiento de un lenguaje con sentido»⁹⁴⁹. Arqueología que, consideramos nosotros, Trías prosigue tímidamente en sus obras pertenecientes al díptico *Argumentos musicales, El canto de las sirenas*⁹⁵⁰ y *La imaginación sonora*⁹⁵¹.

945 *Ibíd.*, p. 251.

946 *Ibíd.*, p. 237. En este punto, totalmente de acuerdo con nuestra noción de *símbolo* y de *simbolismo*. Véase *supra*, p. 293 (Cap. 6).

947 *Ibíd.*, p. 235-236, nota al pie n° 6.

948 Para esta cita y las siguientes, véase *ibíd.*, p. 243-252.

949 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, *op. cit.*, 2005, p. 266.

950 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, 2007.

Como vemos, el orden simbólico constaría, en realidad, de dos niveles, «un primer nivel cuasi-natural en el que trabaja el espíritu humano inconsciente (Levi-Strauss), una topología básica, algo así como el inventario ordenado y clasificado de haces de oposición que ordenan los distintos parámetros sensibles»⁹⁵². Y sobre esta primaria articulación ambiental («lógica de la cualidad») se superpone una segunda articulación cuya lógica descansa en las «relaciones de magnitud, proporciones, nexos entre intervalos» («lógica de la cantidad»). Esta superposición es la que se lleva a cabo en la práctica y la producción arquitectónico-musical: «A la lógica de las cualidades sensibles añaden la arquitectura y la música una lógica de las magnitudes sensibles». Si la arquitectura trabaja sobre magnitudes sensibles espaciales (forma, altura, volumen, proporción, etcétera), la música lo hace sobre magnitudes sensibles temporales (timbre, altura, ritmo, intensidad, etcétera)⁹⁵³, pero ambas parten de una lógica anterior común, la «lógica de las cualidades sensibles» que es, consideramos nosotros, compartida por ambas artes. De entre el abanico de posibles articulaciones, tanto primarias o ambientales –crean el ambiente, cortando en magnitudes discretas el continuo salvaje, natural– como secundarias o de proporción y medida, destaca Trías una en concreto, un «plan clasificatorio», una ordenación concreta: la que establece la tradición pitagórico-platónica y que determina la práctica arquitectónico-musical en Occidente prácticamente desde su creación hasta nuestros días. Se trata de una convención que cristaliza en la célebre fórmula básica llamada *sección aurea* o *número de oro* y que establece unas determinadas reglas de *armonía, euritmia, simetría y proporción*. De ese modo, quedan *hermanadas* para siempre, dice Trías, las artes de la edificación y las artes de la composición musical a través de todo el dispositivo formal que genera esta fórmula:

El número simbólico se asienta, pues, en una convención (*nomos*) en la que se descubre, primero, un plan clasificatorio primario de oposiciones binarias y, en segundo lugar, una ordenación según *lógos* que dimana de la correlación numérico-geométrica de la fórmula pitagórico-platónica (número de oro, sección áurea). En esa doble articulación de la convención se asienta el simbolismo del

951 TRÍAS, E., *La imaginación sonora, op. cit.*, 2010.

952 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 243, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

953 Este tema, en el caso concreto de la música, será profundizado algo más por Trías en *La imaginación sonora, op. cit.*, 2010, p. 575 y ss.

que extrae, en Occidente, su rendimiento la práctica de la arquitectura y de la música⁹⁵⁴.

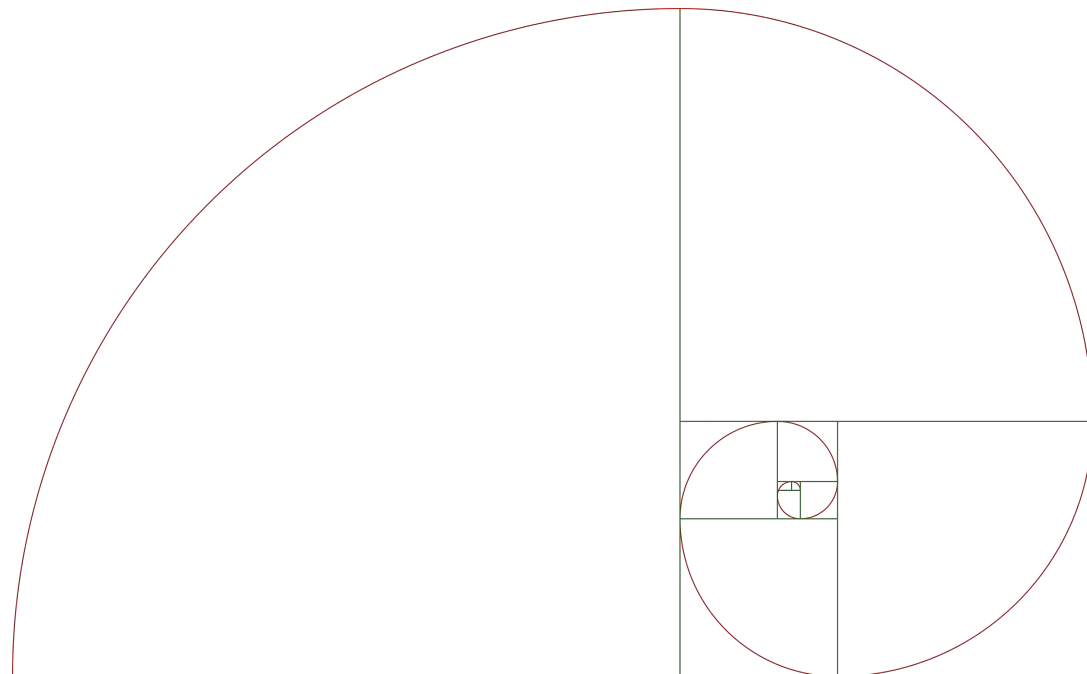


Figura 3: Proporción aúrea, en base a la *Serie de Fibonacci*, cuyo término general es el *nº aúreo* o *nº de oro*. En ella se inspira la *sección aúrea*. (Fuente: elaboración propia)

Lo que verdaderamente llama la atención de la arquitectura y la música, lo que las hace artes *especiales* de algún modo es, como observa Trías, el poder que ambas tienen de despertar emociones a partir de composiciones formales regidas por el número, la armonía, la medida, la proporción, etcétera. Son artes que aportan *sentido* despertando *emociones*⁹⁵⁵. «Matemática sensible»⁹⁵⁶ llama también a estas artes que, en último término, se descomponen en números⁹⁵⁷ y cuerpos geométricos (estos últimos, también con una fórmula numérica o lógico-matemática asociada) cuya mezcla y composición en base a determinadas normas

954 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 245, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

955 Trías entiende por *sentimiento* una emoción sensible reflexionada en la subjetividad. Véase *ibíd.*, p. 234, nota al pie, nº 4.

956 *Ibíd.*, p. 243.

957 En el caso de la música se trata, con propiedad, de *dimensiones* del sonido que se pueden enumerar y modular y que proceden de la medida de las propiedades físicas del mismo: *duración*, *altura*, *intensidad*, *timbre*, etcétera. Véase TRÍAS, *La imaginación sonora*, op. cit., 2010, p. 575-576.

y convenciones da como resultado un producto (pieza musical u obra arquitectónica) que el ser humano asocia a un oscuro simbolismo (compartido) y que despierta la emoción estética. Y es que «número y simbolismo se exigen estructuralmente»⁹⁵⁸, afirma Trías. Para el filósofo son, sobre todo, Vitruvio –en las artes de la edificación– y Platón –en las artes musicales– quienes establecen, originariamente, las principales asociaciones que derivan en convenciones de estilo. En este sentido, aclara que Vitruvio sugiere determinadas asociaciones pitagóricas respecto a determinados órdenes (dórico, jónico, etcétera); e igualmente Platón, en su *República*, traza un mapa de las relaciones entre los distintos modos musicales (dórico, tracio, lidio, mixolidio) y las distintas emociones que éstos pueden provocar (marciales, voluptuosas, lánguidas, etcétera)⁹⁵⁹. En este preciso punto, es decir, en estas convenciones, radica entonces el *poder* y la *magia* que Trías otorga a estas artes de frontera: «Música y arquitectura, en virtud de esas convenciones de estilo, producen, sin recurso a iconos ni a significaciones, emociones y pasiones»⁹⁶⁰.

Para Trías era un «oscuro simbolismo» el que despertaba la emoción estética. Para él, la música y la arquitectura son las artes simbólicas por excelencia, en ellas el contenido semántico queda abierto a la interpretación, «queda un vacío o hiato entre la materia y la forma» y es en ese hiato, precisamente, donde se aloja la descarga emocional y erótica: «En la intersección que la forma simbólica produce entre una determinada elección de convención y la idea estética que, laxamente, puede asociársele, se produce la descarga emocional»⁹⁶¹. Tanto la música como la arquitectura presentan una forma (necesaria dentro del universo de las artes) con un contenido semántico abierto, que, en el ser humano, «se despliega, de modo indirecto, a través de una genuina “exposición simbólica” (Kant)»⁹⁶². Si Trías escribe estas palabras en 1991, en *Lógica del límite* (2010) con la expresión «imaginación sonora» denominará la facultad del ser humano que interviene en la exposición e interpretación simbólica de la música, la que es capaz de armonizar – en concreto en la experiencia de este arte musical– la sensibilidad y la emoción con el intelecto. En este nexo entre ellos

958 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 255, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009. Y añade: «Por definición, los símbolos son oscuros y sólo pueden ser laxamente interpretados»

959 Véase, PLATÓN, *República*, libros III, X y XI.

960 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 256, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009. Como venimos diciendo, este tema es ampliado por Trías en *La imaginación sonora*.

961 *Ibid.*, p. 239.

962 *Ibid.*, p. 231-232.

tiene lugar el acto creador, el que alcanza significación estética, virtualmente artística, en el terreno sonoro. Todo el misterio de la música, y de su valor como arte, radica en ese gozne o bisagra, que es, en referencia al sujeto de la música, una determinada facultad (esa imaginación sonora recién mentada). Y con relación al objeto musical, un determinado producto (el símbolo sonoro o sonoro-musical)⁹⁶³.

Notamos cómo afina la expresión Trías al principio de este texto, en base a lo que en 1997 había denominado el «criterio estético»: en el marco de la reflexión estética, marco al que pertenece el acto creador, este alcanza el estatus de *artístico*, sólo si de él resulta una obra de arte auténtica, verdadera. Este tema, polarizado hacia el criterio estético o la autenticidad en las artes *in itinere*, será tratado con profundidad más adelante⁹⁶⁴. Pese a la extensión de la cita, nos parece muy importante aportar la definición que Trías hace de *símbolo*:

Por símbolo se entiende aquí un signo en el cual queda expresada la radical disimetría y no conmensurabilidad entre el significante y lo que con él se pretende significar. El referente del símbolo es, pues, inconmensurable (se cierra en el cerco hermético). De ese referente tan sólo subsiste un resto, cuya relación con el referente es indirecta. El símbolo jamás denota; únicamente connota. No designa, sino que alude. Borra, pues, la denotación y la designación (de carácter apofántico) destacando únicamente, a través de una forma sensible (o de un dispositivo complejo de carácter formal-sensible), conexiones o asociaciones indirectas, libres, laxas, a través de las cuales cierto referente de carácter enigmático (inconcebible) es aludido. En este sentido los dispositivos formales que presenta la arquitectura (en el marco preferentemente espacial) y la música (en el orden preferentemente diacrónico) se abren al universo del sentido, pese a que no son “significativos” (en el modo de la designación o denotación). Este sentido constituye un resto o un suplemento que dicho juego formal produce, y que se convalida en lo que dicho sentido provoca: determinadas emociones, o vínculos con el orden del deseo (*eros*)⁹⁶⁵.

963 TRÍAS, E., *La imaginación sonora*, *op. cit.*, 2010, p. 578-579.

964 En concreto, para la noción de «criterio estético» en Trías, véase *infra*, Apdo. 8.1.1. Véase TRÍAS, E., «El criterio estético», en MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 13-30 y TRÍAS, E., «El criterio estético», en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, *op. cit.*, 2009, p. 345-366. (El escrito original, recopilado en esta obra, pertenece a su libro *Vértigo y pasión* de 1997).

965 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 232, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, *op. cit.*, 2009, nota al pie nº 1.

Resuenan aquí en esta última frase, a nuestro modo de ver, aquellas notas kantianas: al fin y al cabo lo que se desea tiene que ver, en último término, con el plano de lo ético; y el sentimiento de placer y/o dolor que se produce en el juicio estético –al decir de Kant– es el residuo que el ser humano experimenta del grado de ajuste/desajuste (en él) de lo singular (en el juicio estético, lo experimentado en la *obra de arte singular*) en lo universal.

El símbolo connota, no denota. «No designa, sino que alude». El símbolo y las artes fronterizas que hacen de él su estandarte afinan en el *límite*: y desde aquí, desde la frontera, cercan, rodean, envuelven a la «cosa», a la «sustancia» (Aristóteles). Rodean el «poder del centro» del círculo estrellado que conforma este sistema de las artes triasiano, pero sin intentar apresararlo, dominarlo⁹⁶⁶: «[las artes fronterizas] retroceden siempre en relación con esa cosa, con esa sustancia, y en relación con la figura icónica o con el nombre que la configura y designa. (...) Se hallan en el límite, en el umbral de esa sustancia, de su captación visual y de su nombre, un paso atrás respecto a la sustancia y al sujeto»⁹⁶⁷. A nuestro parecer, resultan algo ambiguos algunos fragmentos de esta parte de *Lógica del límite*, puesto que apreciamos, en algunos momentos, que no deja de haber cierta crítica hacia las artes apofánticas que –si bien considera Trías que en el *límite* todas las artes son simbólicas y fronterizas– pareciera que pecan, en cierto modo, de significarse demasiado. Creemos ver anticipada la anterior idea ya en su obra temprana *Meditación sobre el poder* de 1977, en referencia al poder que reside en todo arte –poder ejercido a través de la *connotación*, de la *alusión*– que es, en realidad, un poder de re-creación, contrario al poder opresor o dominativo –el ejercido a través de la *denotación*, de la *designación*. Y más en concreto lo vemos, cuando habla en ella del «poder» (que aquí es sinónimo de «esencia») de todas las cosas «singulares» como algo contrario y opuesto al «dominio» que subsume lo singular en el «concepto»:

Cuando las cosas pierden vocación, destino y causa, devalúan su poder, en razón de que son dominadas. Ya que una cosa es el poder, otra muy distinta es el dominio. Este difumina las diferencias entre las cosas, las hace uniformes, las subsume en Géneros y Especies, las transmuta en *conceptos*. Para que la cosa manifieste su poder debe ser dejada en libertad, debe ser mantenida en los límites que la distingue y diferencia de todas las otras cosas, debe ser

966 Véase *supra*, Figura 2, Apdo. 6.1.

967 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 252-253, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

fanáticamente respetada su singularidad. (...) Dominar es, por consiguiente, subsumir lo singular en el concepto, (...). Singular no es individuo: singularidad es cualquier cosa en tanto se halla pensada desde la esencia y no desde el concepto. Pero «cualquier cosa» no es «cosa» en el sentido sustancialista e individuante al que naturalmente (es decir, culturalmente) propendemos. Cosa es un nexo de relaciones, una estructura. De relaciones y estructuras de poder. Relaciones y estructuras siempre fluidas, que bien podrían llamarse eventos u ocurrencias⁹⁶⁸.

Notamos en el texto cómo huye Trías de la «individuación» que promueve el dominio y que borra toda diferencia esencial y singular entre las cosas: éstas, las cosas, son concebidas precisamente en esta obra (1977) como «nexo de relaciones», «estructuras siempre fluidas», «eventos», etcétera, nunca como «entes individuales» o «individuos» subsumidos en conceptos, des-potenciados, des-esenciados. Entendemos, por tanto, que las artes fronterizas (y el símbolo) retroceden desde el mero concepto o la «figura icónica» que designa unívocamente algo hasta ese lugar en el que se deja abierta y en libertad la posibilidad de desarrollarse el poder propio, la esencia de ese algo. Parece confirmarlo el filósofo en estas palabras de 1991: «[Las artes fronterizas] se encaminan hacia el poder del centro (esplendor de la verdad, velo sensible del rostro del Dios) con la regla, el compás, la escuadra y el cartabón, o con el arpa y la lira, arrancando armónicos, susceptibles de análisis geométrico-aritmético, a lo que en ese camino hacia el centro, o método, obtienen»⁹⁶⁹. Y como puntualizará un poco más adelante: «Pero no llegan hasta la “lógica de la esencia” (Hegel)»⁹⁷⁰. Lo interesante, lo que realmente importa, es el proceso, el camino, el «método» que se despliega a través de estas artes, en ese peregrinaje hacia el «poder del centro»; un poder al que no nos es dado llegar⁹⁷¹.

Suponemos que quizá también en este sentido dice Trías en *Los límites del mundo* que el arte pone de relieve, saca a relucir el *espacio-luz* (*espacio-lógico*, también lo llama) subyacente a cualquier suceso, a cualquier evento del mundo. Define el *hacer arte* como «desvelar, mostrar, sacar a la luz lo topológico» de cualquier evento: «[El artista] no funde el arte con la vida, matando al arte; sino que toma la

968 TRÍAS, E., *Meditación sobre el poder*, op. cit., 1977, p. 24-25.

969 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 250, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

970 *Ibid.*, p. 253.

971 Dice Trías al respecto: «Esa voluntad de absoluta revelación, tan congenial con el proyecto filosófico hegeliano, es característica de todo el movimiento moderno», en *ibid.*, p. 311.

vida tal como se ofrece, como se da y, *en exposición ultrarrápida*, desvela el ámbito o espacio-luz en el cual se puede mostrar su verdad»⁹⁷². Recordemos que la *hermenéutica simbólica* era entendida de manera similar por Garagalza: a través de ella se trataba de retroceder del símbolo *sobre-naturalizado* y convertido en objeto *natural*, desvirtualizado, de alguna manera, hasta el espacio de apertura en el que dicho símbolo había surgido –como un remedio o sutura de la escisión de lo real– y en el cual adquiriría todo su potencial de sentido. Ese mismo espacio de apertura creemos que es el que Trías denomina *espacio-luz* o *espacio-lógico*.

Nos parece destacable, por último, la relevancia que Trías otorga a este modelo de razón que opera en las artes fronterizas, una razón previa al *lógos* apofántico aristotélico (pensar-decir), una razón que pone de relieve una dimensión matemática que «halla su apertura al sentido a través de su carácter simbólico»⁹⁷³. Una apertura de sentido amplia y dinámica afirma, en la que ese *lógos* preapofántico «se expande en diálogo sin abrocharse en soluciones silogísticas: se abre a una expansión indefinida de formas generatrices, abiertas a lo simbólico». A modo de compendio, señala:

Se ha descubierto, por tanto, un modelo de razón previo al *logos* apofántico (aristotélico) [pensar-decir]: el modelo de una razón que fue pensada ya por Pitágoras y Platón como razón matemática sensible, la que está en la raíz ideal-numérica de la que extraen su potencia las arquitectónicas de la construcción y edificación, las artes edificantes (arquitectura y música). (...) ese *logos* preapofántico retrocede respecto a ese nombre de la cosa. Se mantiene en suspensión y en permanente *epojé* en relación con dicho nombre de la cosa, dejando que en ese espacio o en ese aire se balanceen y se conjuguen las formas que derivan de las leyes que se descubren en las relaciones entre esas cosas (= x). De este modo, esas relaciones se formalizan en diseños, que se producen (...) en ese espacio o aire previo y anterior a toda denominación⁹⁷⁴.

De nuevo menciona Trías en esta obra (1991) las «relaciones entre las cosas» (aspecto al que ya había aludido en 1977) incidiendo en ese ámbito intermedio, medianero, mediador, limítrofe en el que acampan dichas relaciones. Unas relaciones que, a su vez, en Trías, forman parte de la «esencia» de las cosas. Este *lógos* preapofántico que opera en ese ámbito limítrofe es capaz de vislumbrar y

972 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 341.

973 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 313, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

974 *Ibid.*, p. 314-315.

jugar con esas relaciones y esas leyes que descubre, formalizándolas en diseños artísticos.

Creemos ver coincidencia entre esta perspectiva de Trías sobre el *lógos* preapofántico –propio de la música y la arquitectura– y estas palabras del profesor y musicólogo alemán Marius Schneider (1903-1982): «Según Th. A. Hoffmann, Wackenroder, Schlegel y Herder, la Música comienza donde acaba la palabra. Es un lenguaje prerracional, inarticulado, que penetra no sólo en lo consciente del hombre, sino que se apodera también de lo más profundo de lo subconsciente»⁹⁷⁵. Recordemos cómo Trías afirmaba que el entramado simbólico que desplegaban las artes fronterizas enraizaba en un «nivel de pensamiento salvaje» –lo llamaba–, en «un primer nivel cuasi-natural en el que trabaja el espíritu humano inconsciente»⁹⁷⁶. Schneider incide en este ámbito medianero en el que reside la música en el siguiente texto:

El sonido que creó y conserva el mundo es designado con frecuencia en la antigua literatura como un acorde de luz. Se llama *alborada cantante de la creación*. Aquí tiene su fundamento esa falta de claridad de las ideas en la Música, tan a menudo citada por todos los filósofos, que es como la resultante de su posición entre la noche del caos y la mañana del acto creador. En el plano psicológico, esta posición corresponde al umbral entre lo consciente y lo subconsciente⁹⁷⁷.

Volveremos más adelante, al hablar de las artes *in itinere*, sobre esta idea del ámbito medianero entre consciente y sub/inconsciente en el que –coinciden estos autores en afirmar– se sitúan los efectos que en nosotros produce la música.

6.1.2 ARTES APOFÁNTICAS (PINTURA, LITERATURA, ETCÉTERA)

Hemos de comenzar recordando que, para Trías, en el límite todas las artes – tanto las apofánticas como las fronterizas– son simbólicas: «en última instancia todo arte, sea propiamente fronterizo o tendencialmente apofántico, es fronterizo y simbólico»⁹⁷⁸. En el límite aquello significado que se pretende a través del significante propuesto «linda con el muro de silencio del cerco encerrado en sí, dejando abierto, también en ese territorio poético, literario, un lugar de liminar

975 SCHNEIDER, M., «Sobre la esencia de la música», p. 845, en VV. AA., *Enciclopedia Labor*, Barcelona, Labor, 1979 (6ª ed.), Tomo VII, p. 843-854.

976 Véase *supra*, p. 319.

977 SCHNEIDER, M., «Sobre la esencia de la música», p. 853, en VV. AA., *Enciclopedia Labor*, op. cit., 1979.

978 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 295, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

remisión del signo al símbolo, siendo éste su núcleo trascendental»⁹⁷⁹. El *símbolo es el núcleo trascendental del signo*, dice Trías en este texto. Arjomandi aclara las diferencias que encuentra entre signo y símbolo en la obra triasiana, pero debemos tener en cuenta que su interpretación se lleva a cabo –como se indica en el título de su obra– desde una perspectiva de análisis de lo sagrado. Dice Arjomandi:

En consecuencia, en la filosofía del límite no es el símbolo una mera unión representativa de un concepto que representa o sustituye a un objeto, o a otra noción, puesto que lo simbolizado, a diferencia de todo elemento representado o meramente figurativo –como, por ejemplo, el signo y todas las formas signícas (tropos, alegorías, etcétera)– es, entiende Trías, disimétrico con respecto de lo simbolizante; es misterioso. Se fuga allende el límite de toda representatividad conceptual. Posee un remanente místico. Estas dos especificidades del símbolo, según la filosofía del límite (su carácter de *experiencia existencial* y su elemento *místico*), hacen que esta propuesta lo conciba distinto al signo y a cualquier suerte de representación conceptual –imágenes, metáforas, metonimias, alegorías u otro tipo de figuras⁹⁸⁰.

Con Arjomandi, es cierto que el símbolo o, mejor dicho, el acontecimiento simbólico incluye en su ser, en el despliegue de su esencia, la categoría de lo místico como una fase previa y necesaria a la consumación de dicho acontecimiento⁹⁸¹. Pero ese remanente de misterio al que todo símbolo remite, ese núcleo que se cierra en el cerco hermético, lo denominaríamos aquí *misterioso* –expresión utilizada también por Arjomandi– frente a *místico*, ya que sin reducirse a una coyuntura concreta acoge ese sentido de encerrar un reducto de misterio, de incógnito, de lo que no podemos conocer, de lo encerrado en el cerco hermético. En definitiva, para el objeto de análisis de este trabajo, de las dos acepciones al uso, en lengua española, de *místico* vamos a considerar la que hace referencia a «incluir misterio o razón oculta» y no aquella otra que se refiere a tener «experiencia de lo divino»⁹⁸². En cualquier caso, cabe resaltar que para Arjomandi son estas dos características las que, en esencia, diferencian el símbolo del signo en la filosofía triasiana: el *carácter existencial* y el elemento *misterioso* del primero que no se dan en el segundo. De la primera, del *carácter existencial* del símbolo, dice Arjomandi: «El acontecimiento simbólico constituye, en Trías, la *experiencia* del

979 *Ibíd.*, p. 295.

980 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, op. cit., 2007, p. 214-215.

981 Véase *supra*, Apdo. 5.2.

982 Véase la acepción del término *místico* del DLE.

proceso de conjunción, que busca dar con el sentido de la existencia que se halla en exilio con respecto de su fundamento unitario o *matriz*»⁹⁸³. Hay algo, por tanto, para Trías que en el símbolo y a diferencia de lo que ocurre en el signo, se *ancla, engancha, conecta* con la existencia del ser humano que hace la experiencia de ese símbolo o acontecimiento simbólico.

Por último, aprecia también Arjomandi que una de las diferencias notables entre los dos términos para Trías es la misma que establece Kant entre las dos formas de exposición: la *esquemática*, en la que existe correspondencia biunívoca entre el significante y lo que con ello se pretende significar (lo significado) –forma que correspondería al proceder del *signo*– y la *simbólica*, propia del *símbolo*, en la que no existe dicha correspondencia biunívoca, sino que la correlación se da en el proceso de construcción de la parte simbolizante y lo simbolizado (o la idea que la razón –práctica– es capaz de formarse, con base experiencial, respecto a lo que se quiere simbolizar). Respecto a esto último, a la relación compleja y problemática entre parte simbolizante y simbolizada, afirma Arjomandi: «El símbolo posee naturaleza desfondada, troncada; no así, la alegoría y demás figuras sígnicas»⁹⁸⁴. Entendemos que este autor quiere hacer hincapié aquí en el «hiato insalvable» (Trías) que existe entre el mundo del significante (mundo o cerco del aparecer) y el mundo en el que se cierra lo significado (mundo o cerco hermético).

No obstante, habiendo aclarado las anteriores diferencias entre signo y símbolo en Trías, detrás de la afirmación de la que partía esta reflexión se esconde algo más: decir que *el símbolo es el núcleo trascendental del signo* (Trías) implica, además, que el primero engloba al segundo. Y así lo ve también Arjomandi al explicar que, efectivamente, la cuarta categoría del despliegue categorial del acontecimiento simbólico es el *lógos* (pensar-decir) y se trata de una dimensión verbal del símbolo que –para Trías– es «necesariamente sígnica y conceptual». Pero el símbolo no se restringe a esa cuarta categoría, la engloba, poseyendo el símbolo «un carácter siempre existencial, de experiencia ontológica: se *experimentan* siete elementos materiales o positivos, esto es, siete *contenidos* que se *ponen* no de un modo meramente representativo o conceptual»⁹⁸⁵. Hace referencia aquí a las siete *categorías* ontológicas que han sido deducidas por Trías en el aludido análisis efectuado en *La edad del espíritu*: matriz, cosmos (mundo), presencia sagrada (cita),

983 ARJOMANDI, A., *Razón y revelación.*, op. cit., 2007, p. 213.

984 *Ibíd.*, p. 194.

985 *Ibíd.*, p. 215.

lógos, claves ideales de sentido (hermenéutica), mística y símbolo (conjunción simbólica)⁹⁸⁶. Por lo tanto, en Trías, la experimentación de esas siete categorías de manera sincrónica –entre las que se incluye la cuarta, la dimensión sígnica del símbolo o *lógos*– es la consumación del acontecimiento simbólico o la experimentación del símbolo como tal.

Dejando a un lado la relación entre signo y símbolo, Trías afirma que las artes apofánticas o mundanales –aquellas que aportan significado utilizando principalmente formas sígnicas– «se instalan en eso que las artes fronterizas preparan, la emergencia y proyección de un mundo (de imágenes-iconos y de significaciones)»⁹⁸⁷. Ese mundo significado a través de signos e iconos emerge gracias al *terreno* que preparan las artes de frontera, las artes que hacen habitable el espacio y el tiempo. Sólo después de que se logra crear un hábitat, después de que el espacio y el tiempo se logran experimentar como habitables por el ser humano –precisamente a través del *hábito* o de la repetición– se pueden dar las condiciones necesarias para que emerja ese mundo de significación *apofántica* o mundo del *lógos apofántico* (pensar-decir) colmado de iconos y signos. José García López ofrece este mismo enfoque acerca de hacer habitables el espacio y el tiempo en el arte en estas palabras: «con la convicción de que el hábito convertirá –no hay excepción en la Historia del Arte– lo hermético en evidente, lo oscuro en diáfano»⁹⁸⁸. En el espacio, a través de la arquitectura, se crea hábito y repetición con la adecuación y conformación o *domesticación* de un lugar al que se vuelve insistentemente para morar, un espacio conocido, cercano, *doméstico*. En el tiempo, a través de la música, el hábito y la repetición pasan indefectiblemente por el concepto de ritmo, en cuya esencia se encuentra la noción de repetición en el tiempo a una velocidad determinada. El ritmo –desde que el ser humano está situado, «caído», inmerso en un tiempo histórico– forma parte de su esencia. En la antigüedad el hombre primitivo veía la esencia de las cosas en los ritmos característicos de las mismas⁹⁸⁹; hoy, los musicólogos dicen que «somos ritmo». Los seres humanos somos un número finito de pulsaciones por minuto, nuestro corazón imprime un ritmo de bombeo a la sangre en nuestro cuerpo que es

986 Tal y como hemos mencionado más atrás en el *Cap. 5*.

987 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 268, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

988 GARCÍA, J., «Algunas reflexiones sobre la Literatura», p. XXXIII, en VV. AA., *Enciclopedia Labor, op. cit.*, 1979, p. XXIX-XL.

989 SCHNEIDER, M., «Sobre la esencia de la música», p. 852, en VV. AA., *Enciclopedia Labor, op. cit.*, 1979.

variable dependiendo de la circunstancia vivida, pero ese ritmo al fin y al cabo nos invade, se halla inmerso en nuestra existencia. La música consiste en sonidos organizados en el tiempo y el aspecto que regula esa distribución temporal de los sonidos es el ritmo. De esta manera, tenemos la división en figuras como la redonda (cuatro tiempos), blanca (dos tiempos), negra (un tiempo), corchea (medio tiempo), etcétera. Una pieza musical puede ser rápida (*allegro*) o lenta (*adagio, andante*), pero esto no se relaciona de manera directa con el valor temporal de las notas, que son inmutables en lo que a la proporción temporal entre ellas se refiere. Es decir, una redonda siempre durará cuatro pulsos, aunque se escuchará durante menos segundos en una pieza rápida (*allegro*) que en una lenta (*adagio, andante*). Obviamente, creemos que el ritmo se puede extrapolar a la vida misma. El corazón de los seres vivos bombea sangre a un ritmo de pulsaciones determinado por minuto dependiendo de cada circunstancia. Y, en concreto, los seres humanos podemos percibir esas circunstancias o experiencias como fugaces o bien como dilatadas en el tiempo, y esa percepción se relaciona, de alguna manera, con el ritmo cardiaco en ese momento. En este sentido, el compositor, director y teórico de la música catalán Rafael Ferrer Fitó (1911-1988) afirma:

El principio fundamental de la Música es el ritmo; y su materia o elemento, es el sonido. Si aceptamos la suposición de que el hombre primitivo descubrió el sonido, que más tarde llamaríamos musical, (...), no podemos decir, sin embargo, que inventara con ello la Música. Creemos mucho más probable que descubriera antes la sensación del ritmo, porque el ritmo es un elemento básico, no sólo en la Música, sino en todas las manifestaciones de la vida. El ritmo está presente en el universo (...). Está presente en el hombre, por su pulso, su movimiento al andar, sus actitudes, sus reacciones, su orden en el hablar... El ritmo, por tanto, es el principio básico de la Música, el que proviene más directamente de la Naturaleza, la primera manifestación musical que conocieron los pueblos primitivos⁹⁹⁰.

Podemos comparar en el siguiente texto del mismo autor la distinción que establece entre las distintas artes –tomando como referencia el ritmo unido al tiempo y/o al espacio– con la que hace Trías en base al mismo criterio:

Hemos dicho que el ritmo está presente en todas las manifestaciones de la vida; es, por tanto, un elemento común y primordial en todas las artes. El ritmo

990 FERRER, R., «Teoría general de la Música», p. 859 en VV. AA., *Enciclopedia Labor, op. cit.*, 1979, p. 855-932.

es «el orden y la proporción en el espacio y en el tiempo», «la relación entre las partes». Él establece la ordenación de las formas, los colores y los sonidos. En las artes de esencia plástica –Pintura, Escultura, Arquitectura–, el ritmo va unido a la idea de espacio, y en las artes de esencia sucesiva o dinámica –Literatura, Música–, a la idea de tiempo⁹⁹¹.

Vemos cómo Trías en su organización del sistema de las artes une al criterio anterior, utilizado por Ferrer Fitó, el ya analizado de la distinción entre signo y símbolo. Es decir, la sistematización triasiana de las artes se rige por el mismo criterio que en Ferrer Fitó y además incorpora un nuevo elemento discernidor, esencial en su perspectiva, como es la diferencia que encuentra entre signo y símbolo –en definitiva, la misma que halla entre significado y sentido. Por ello, segrega de sus respectivos grupos a la Música y la Arquitectura para juntarlas en un grupo (el *del sentido*) y une el resto (Pintura, Escultura, Literatura, etcétera) en otro (el *de los significados*), con peculiaridades en este último grupo (segrega de él las artes cuasi-fronterizas: *sentido + significado*).

En el grupo de las artes apofánticas engloba Trías al resto de las artes, excepto a las ya excluidas (*música y arquitectura*) y a las que él denomina *artes cuasi-fronterizas* (*danza, música vocal y escultura*). Es decir, *pintura, literatura, fotografía, cine*, etcétera, entrarían en este grupo. Sin embargo, hemos de insistir en la idea de que en el límite todas las artes participan de la característica esencial de las artes de frontera: desde el límite todas las artes son simbólicas. Como muy bien expresa el filósofo: «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 el cual no hay *logos* genuino ni hay *poiesis*. Sólo en virtud de ese alzado puede producirse arte»⁹⁹². Insistimos aquí en la idea de que dicho alzado al límite que avala la autenticidad en el arte implica el conjunto de idas y venidas al mismo –en el marco del *alzado ético al límite*– y su documentación y exposición por parte del ser humano fronterizo. Como hemos avanzado, este sistema de las artes triasiano se concibe generado *idealmente* desde el *límite* para abrir una vía que arroje luz sobre el *método*, la *forma de hacer*, de cualquier arte que se considere verdadero. Por lo tanto, creemos que Trías, con ello, intenta establecer un *horizonte* al que ha de tender todo auténtico arte. Entendido de otro modo, la fusión total del fronterizo con el *espacio-luz* o *espacio-lógico (límite)*, su

991 *Ibíd.*, p. 860.

992 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 310, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

autotransparencia total o conocimiento absoluto implicarían el final de su existencia: el *límite* como tal *límite* desaparece.

6.1.3 ARTES CUASI-FRONTERIZAS (DANZA, MÚSICA VOCAL Y ESCULTURA)

En el intersticio que existe entre el ambiente creado por las «artes de frontera» (música y arquitectura) y el mundo de significados compartidos o mundos de significación que crean las «artes apofánticas», todavía es posible contemplar el surgimiento de otro tipo de artes en este sistema de organización *ideal* triasiano, son las que denomina como «artes cuasi-fronterizas»: *música vocal, danza y escultura*. En éstas, por lo tanto, interviene un *lógos* que viene a ser intermedio o liminar entre el *lógos* pre-apofántico (razón y proporción, «matemática sensible») y el *lógos* apofántico («figurativo-icónico o significativo»). En el razonamiento triasiano estas artes han de mantenerse en contacto tanto con ese *lógos* matemático-sensible como con el *lógos* significativo. Creemos que esto es determinante para el objeto de este trabajo y que tiene unas consecuencias importantes a la hora de analizar las peculiaridades de este tercer tipo de artes, las *cuasi-fronterizas*. En este sentido, estamos de acuerdo con Trías en que, efectivamente, como podemos apreciar en el siguiente fragmento de su obra *Lógica del límite*, es en el modo de «cópula-y-disyunción» como estas artes intermedias se relacionan con el *lógos* pre-apofántico (matemático-sensible) y con el apofántico (significativo). Más adelante volveremos sobre este asunto. Dice Trías:

Y, sin embargo, en el intersticio entre el ambiente y el mundo, o entre el *logos* como razón-y-proporción y el *logos* figurativo-icónico o significativo, en ese límite se hace posible el surgimiento de otras dos artes, artes cuasi-fronterizas (...). Entre arquitectura y pintura se aloja, en ese umbral, la escultura (...) entre las artes del habitar y las artes icónico-figurativas, se yerguen las artes monumentales, las que se hallan en el término medio de un silogismo que tiene por premisa el ambiente habitual y habitable, y por conclusión el mundo plasmado y configurado en imágenes-icóno susceptible de acoger significación. El monumento fija un lugar (*genius loci*) en el espacio del habitar, espacio de *Mnemosyne*. (...) Asimismo, entre las artes ambientales del movimiento y las artes mundanales, entre música y artes del lenguaje, se producen, en ese intersticio

mediador, a modo de cópula-y-disyunción, la danza y la música con palabras (o la música vocal)⁹⁹³.

Siguiendo con el razonamiento que el propio Trías comienza en este texto, en el que explica el estatuto que corresponde al arte de la escultura o arte monumental – en el ámbito de las artes en reposo– queremos avanzar, en la medida de nuestras posibilidades, en el análisis del estatuto que análogamente –en el ámbito de las artes en movimiento– corresponde al arte de la danza y de la música vocal. Como explica Trías, la escultura o arte monumental se sitúa –a modo de gozne conjuntivo y disyuntivo– entre el ambiente o el hábitat de sentido creado por la *arquitectura* y el mundo de significaciones o «mundo interpretado»⁹⁹⁴ (Rilke). La escultura o monumento ocupa un lugar concreto en ese ambiente espacial conformado por la arquitectura, por lo tanto, escoge, acota, *se sitúa* en uno de los múltiples significados que pueden desprenderse en ese ambiente (espacial) de sentido, sin dejar de contribuir al sentido emanado por dicho ambiente arquitectónico. Este último matiz creemos que es determinante en este tipo de artes: eligiendo y aportando un significado (*lógos* apofántico) siguen manteniendo contacto con el *lógos* pre-apofántico (en este caso arquitectónico) en el modo de complementar, matizar o enriquecer (en el mejor de los casos) el sentido que emana del hábitat creado por la arquitectura.

Análogamente, en el correlato de las artes en movimiento, la danza y la música vocal se sitúan entre el ambiente de sentido creado por la *música* y el mundo interpretado o mundo significado. Es decir, dentro de ese *espacio* (o espacio-tiempo) habitable temporalmente conformado por la música, escogen, acotan, *se sitúan* en uno de los múltiples significados que pueden desprenderse en ese ambiente de sentido, sin dejar de contribuir –tal y como ocurría en la escultura– a ese sentido emanado por el ambiente musical. También estas artes, aportando un significado (*lógos* apofántico) siguen manteniendo contacto con el *lógos* pre-apofántico (en este caso musical) en el modo de complementar, matizar o reforzar el sentido que emana del hábitat creado por la música. En definitiva, estamos hablando de que una *buena* (en el sentido de *autenticidad* y *correspondencia de sentido*) escultura o una *buena* interpretación musical (tanto vocal como corporal – danza–) pueden reforzar el sentido que emana de una

993 *Ibíd.*, p. 253-254.

994 RILKE, R. M., *Las elegías del Duino*, Madrid, Visor, 2002, *cit.* en PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, *op. cit.*, 2005, p. 89.

obra arquitectónica o de una composición musical respectivamente. Como ejemplos de lo que estamos diciendo, nos vienen a la cabeza en el primer caso, en el ámbito arquitectónico, la escultura que se encuentra en el Pabellón Alemán de Barcelona diseñado por L. Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (*Figura 4*)⁹⁹⁵.



Figura 4: imagen de la escultura «*Amanecer*» en el *Pabellón Alemán de Barcelona* (Expo. Int. de 1929) diseñado por el arquitecto *Ludwig Mies van der Rohe*. Foto de Ricci Coughlan.

La escultura es una reproducción en bronce de la que realizó para el evento el artista Georg Kolbe. Según podemos leer en la página web de la Fundación Mies van der Rohe, la escultura (cuyo título original era *Amanecer*) «está magistralmente situada en un extremo del estanque pequeño, en un punto donde no solamente se refleja en el agua sino también en el mármol y en los cristales, dando la sensación de que se multiplica en el espacio y contrastando sus líneas curvas con la pureza geométrica del edificio»⁹⁹⁶. En el ámbito musical, podemos mencionar la interpretación vocal del *Ave María* de Schubert a cargo de María Callas o la puesta

995 La imagen ha sido obtenida de: <https://search.creativecommons.org/photos/f7b3583f-cce2-4c6b-8510-038f45775385> [consultado en octubre de 2020].

996 Véase la dirección on-line: <http://miesbcn.com/es/el-pabellon/>

en escena de la obra *Carmen* de Bizet llevada a cabo por la Compañía de Danza de Antonio Gades (*Figura 5*)⁹⁹⁷.



Figura 5: imagen de la puesta en escena, a cargo de la Compañía de Danza de Antonio Gades, de la ópera Carmen (Georges Bizet).

En estos ejemplos, creemos que la apuesta que hacen estas obras de arte cuasi-fronterizas escogiendo un lugar –en el Pabellón, a través de una forma y situación determinadas– y una manera personal, concreta de habitar el tiempo –una *interpretación*, en suma– en el caso de las interpretaciones musicales, complementan, matizan y refuerzan el sentido que emana de las respectivas artes *nodrizas* (arquitectura y música) que anticipan y acogen a las primeras.

Trías detecta afinidad entre los componentes de este tipo de artes, al menos entre escultura y danza, afirmando –con el lenguaje poético que le caracteriza– que «si la arquitectura es música helada, petrificada, la escultura es también, en cierto modo, danza helada, ballet petrificado»⁹⁹⁸. Es decir, las composiciones, los dibujos y «diseños abstractos» que la danza dibuja en el aire y que –al decir de Trías– sugieren cuasi-significaciones simbólicas (diríamos que aportan un cuasi-sentido⁹⁹⁹), se congelan en el tiempo, quedan retenidos temporalmente en la escultura, que ha de condensar en una figura material en reposo todo el

⁹⁹⁷ La imagen ha sido obtenida de la dirección: [https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_\(ópera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_(ópera)) [consultado en enero de 2016].

⁹⁹⁸ TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 287, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

⁹⁹⁹ Y ello debido a que «esos diseños, esas líneas ondulantes o quebradas, esos dibujos en el aire, evocan expresiones de alegría y de dolor, conectan con los misterios de la vida y de la muerte, del cortejo y del duelo, de la guerra y del amor», en *ibíd.*, p. 288.

significado y el sentido que en la danza se despliega a través del tiempo. Podríamos decir que la relación entre ellas es la misma que existe entre esas otras artes actuales que son el *cine* y la *fotografía*: la fotografía puede congelar en el tiempo el significado y el sentido desplegado en una película o documental cinematográfico o en un fragmento del mismo¹⁰⁰⁰.

No obstante, consideramos que la danza, asumiendo su pertenencia al ámbito cuasi-fronterizo, goza de unas peculiaridades que hacen de ella un arte muy especial. Dice Trías, de nuevo con un lenguaje marcadamente poético, que «la danza es música incorporada». Tomada en sentido literal, podríamos mostrar alguna reticencia a esta afirmación, puesto que pone en juego la prioridad ontológica relativa de cada uno de los componentes que la integran: cuerpo, música y danza¹⁰⁰¹. Es cierto que del Trías que escribe estas palabras en 1991 al que escribe *El canto de las sirenas* en 2007 hay una evolución, en concreto, creemos que una reintegración de las respuestas a las posibles dudas que puede ir originando su obra, un atado o cosido de los posibles hilos descosidos del tejido central (o *hilo de la verdad*, utilizando su propia metáfora) que supone el alma o esencia de su recorrido filosófico. En esta obra de 2007 Trías habla muy poco de la danza –siguiendo la tónica que se mantiene en toda su producción– pero observamos que ella es considerada –simbólicamente– como la otra parte y condición necesaria, junto con la música vocal o cántico, para alcanzar la «salud mental, la felicidad, la *eudaimonía*»¹⁰⁰² en el marco de la filosofía platónica. Un marco, por otra parte, que en la *Coda filosófica* de este libro es considerado como referente por el filósofo¹⁰⁰³. Si la música vocal nos lleva hasta lo apolíneo y lo armonioso de una manera mimética, la danza nos conduce a lo dionisiaco y orgiástico de una manera catártica. Ambas artes –música vocal y danza, artes cuasi-fronterizas– son las dos caras de una misma moneda –en el marco, por lo demás, de la *mousiké* griega–, la vía para alcanzar esa deseada y anhelada *eudaimonía*. Podemos apreciar el peso

1000 Podemos considerar como ejemplo de ello los carteles *artísticos* (los que utilizan principalmente fotografías para su maquetación) que se suelen utilizar para anunciar las películas de cine, algunos de los cuales son considerados por los críticos como obras de arte en sí mismos. Asumen la complicada tarea de resumir y cristalizar en un cartel el significado que se despliega en la película.

1001 Este es un extremo, por ejemplo, que surgió en uno de los debates mantenidos en el *IV Seminario Permanente Eugenio Trías* celebrado en la Universitat Pompeu durante el curso académico 2018-19.

1002 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, 2007, p. 812.

1003 Más exactamente, de las dos posibles vertientes o interpretaciones de la obra platónica, Trías toma como referente el «Platón oculto que desde el principio le ha acompañado», como señala Carlos Girón. Véase *infra*, p. 340, nota al pie nº 1009.

que se le otorga a este arte en esta obra, por lo tanto en la realidad humana –pese a no ocupar un lugar extenso en ella. Esta perspectiva que se abre aquí para la danza no deja de ser interesante, a pesar de que creemos que es la que ha sido más estudiada y analizada, empezando por los trabajos del propio Nietzsche. Pero para el interés genuino de este trabajo, creemos que la perspectiva que Trías abre en 1991 sobre la danza –consciente o inconscientemente– cobra gran relevancia. Por ello, tomadas en su sentido simbólico, nos queremos detener en las siguientes palabras escritas en 1991 por el filósofo, porque creemos que albergan una gran riqueza de matices y significaciones y que de ellas se desprenden implicaciones importantes:

La danza presenta al habitante de la frontera como cuerpo que ocupa y habita el terreno cultivado y formado por la música. Ésta le proporciona a ese cuerpo su medida, su compás, su ritmo y su armonía. De pronto ese cuerpo se alza del fondo musical, a modo de espuma del oleaje que brota de la profundidad marina, y celebra con el movimiento de todos los miembros, con ademanes y gestos, esa incorporación de lo musical, ya que la danza es música incorporada¹⁰⁰⁴.

El fronterizo o habitante de la frontera se nos presenta –a través del arte de la danza– «como cuerpo que ocupa y habita el terreno cultivado y formado por la música», nos dice Trías. Como hemos anticipado, hemos tomado esta expresión triasiana de manera simbólica. En concreto, nuestra interpretación se dirige hacia una reducción comparativa, en el texto, entre el *sujeto fronterizo* y su *cuerpo*, comparación mediada por la *danza*. El significado que tomamos es, por tanto, que en la *danza* el *fronterizo* aparece como un *cuerpo*, lo parece, sin querer significar, por ello, que se confundan ontológicamente los dos términos. Dentro de las distintas formas en las que las artes pueden reflejar o presentar, de alguna manera, distintas facetas del fronterizo, la *danza* lo *presenta* como *cuerpo* en movimiento. Ya dijimos al comienzo de este apartado que el filósofo, en esta sistematización *ideal* de las artes, considera el mundo proyectándose *idealmente* desde el límite. Es decir, la autenticidad de todas y cada una de las artes contempladas se halla implícita en su análisis. Por lo tanto, deducimos que en su reflexión los seres humanos que crean, interpretan, ejecutan o experimentan estas artes, son aquellos que se han alzado al límite, los *sujetos fronterizos*. Ahora bien, en el caso particular de la danza, tal y como reflejan las últimas palabras de Trías, la frontera o el límite a habitar es el

1004 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 287-288, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

ambiente de sentido conformado por la música (en el eje temporal) y concretamente, creemos poder interpretar, que en la danza es –entre otros elementos, realidades o facetas– a través del cuerpo como este habitante de la frontera «ocupa y habita» ese ambiente musical. Es, en parte, mediante el cuerpo como el habitante de la frontera, en la danza, habita ese límite, ese terreno domesticado temporalmente por la música. Por lo tanto, la pregunta que se impone es la siguiente: en el ámbito de la danza ¿entiende, de alguna manera, esta *filosofía del límite* el alzado a través de ese «cuerpo» al límite? Siendo consecuentes con la propuesta triasiana, ese alzado ha de seguir siendo un acto ético. Por lo tanto, ¿qué significa el alzado ético al límite a través de un cuerpo humano?, ¿es legítimo plantearnos esta cuestión en estos términos? Más adelante, en el siguiente *capítulo*, intentaremos ahondar en estas ideas y tantear posibles respuestas a las mismas. De momento, para el arte de la danza –sin considerar la posible reducción comparativa entre el fronterizo y su cuerpo, que pueda existir en la expresión de Trías– es indispensable prevenir ahora a través de la misma apreciación que –en el contexto de la sistematización triasiana de las artes– habíamos hecho para el arte auténtico, verdadero. En este, sosteníamos que se habían de *exponer* de manera sensible las constantes idas y venidas del ser humano fronterizo al *límite*. De igual manera, el alzado al *límite* o ambiente de sentido que otorga la música (o, como veremos, cualquier otro elemento inspirador, motivador), en aras de la autenticidad del baile o la danza, creemos que se habría de llevar a cabo por parte del ser humano fronterizo que danza mediante idas y venidas, caídas y alzados, lapsos de permanencia variables en el mismo. Lo que realmente sería decisivo en la calidad final de la obra sería, creemos, la transparencia de esas fluctuaciones, su exposición (que, en el caso de las artes *in itinere* y la danza se daría en el tiempo y de manera agonal). La permanencia, la fusión *total* con el *límite* por parte del fronterizo implica, en esta filosofía, la desaparición del *límite* y del fronterizo. No obstante, se nos plantea otro interrogante: ¿la magnitud del lapso de permanencia del fronterizo en el *límite* tiene algo que ver, en último término y en el ámbito artístico, con la calidad final o *mérito estético* de la obra de arte y, en especial, con las artes en movimiento o *in itinere*? Estas ideas se ampliarán en el último *capítulo* de este trabajo.

Si continuamos analizando el último texto de Eugenio Trías, nos encontramos con que la música otorga a ese habitante que se alza al límite esa «matematicidad sensible» propia de la música y que se registra en términos de medida, compás,

ritmo, armonía, etcétera. Son términos que el habitante fronterizo *incorpora* en sí mismo en un acto de transposición desde el ambiente sonoro externo a él hasta su propio cuerpo en una especie de *acto* de transformación de lo temporal en lo espacial o propio-espacial (el propio cuerpo). En este punto, en cuanto a la similitud o coincidencia de la manera de ser de los diseños musicales y los diseños en la danza, dice Trías:

El aire en el cual se produce la danza se va llenando de signos: es el aire en el cual trazan con manos y pies los bailarines sus dibujos. Éstos son, como los diseños musicales y arquitectónicos, estructuralmente abstractos. La danza se une en idéntica condición abstracta (pero de abstracción y matematicidad sensible) con las restantes artes ambientales. Sus dibujos son abstractos, pero poseen sentido¹⁰⁰⁵.

Insistimos aquí en la peculiaridad y singularidad de esa transposición de lo temporal (propio de la música) a lo propio-espacial, al espacio más próximo (cuerpo) de ese ser humano que escucha la música y, a la vez, danza. Pareciera que el incorporar la música en el propio cuerpo produjera satisfacción o al menos fuera motivo de celebración en el habitante de la frontera que, parece sugerir Trías, no puede dejar de expresar «de pronto», impulsivamente, *aquello* que la música le aporta: «De pronto ese cuerpo se alza del fondo musical (...) y *celebra* con el movimiento de todos los miembros, con ademanes y gestos, esa incorporación de lo musical»¹⁰⁰⁶. Creemos que Trías incide en estas ideas al señalar que el cuerpo que danza, al ocupar y habitar el ambiente preparado por la música (en ocasiones acompañado del ambiente que aporta la arquitectura a través de un escenario, por ejemplo), *emerge* de ese límite, se destaca en él y lo hace con el *orgullo propio* del habitante de ese ambiente:

Hay, pues, un arte que tiene la peculiaridad de producirse en y desde el interior mismo del cuerpo, en el que éste, una vez ha ocupado el escenario ambiental preparado y dispuesto por las artes fronterizas, emerge de él con el orgullo del habitante de ese ambiente y se alza hasta la forma simbólica a través del movimiento acompasado, ritmado y cultivado de su cuerpo¹⁰⁰⁷.

Vemos cómo para Trías ese habitante que, a través del cuerpo entre otros elementos, puede habitar el límite –cuyo ambiente preparan las artes ambientales

1005 *Ibíd.*, p. 290.

1006 El subrayado es nuestro.

1007 *Ibíd.*, p. 288.

o fronteras– se alza hasta la forma simbólica a través de un «movimiento acompasado, ritmado y cultivado de su cuerpo». Teniendo como referencia, es decir, sin perder de vista todos los matices que hacían diferente el símbolo del signo en Trías, cabe pensar aquí la sugerencia, por parte del autor, de que el habitante fronterizo, a través del cuerpo, en su alzado al límite se constituye en símbolo. ¿Qué implicaciones tiene esta afirmación?, ¿de qué manera el habitante fronterizo, a través de su cuerpo, se constituye y se experimenta como símbolo? Recordemos que el símbolo en Trías, además de tener un carácter experiencial, mantenía un reducto de misterio y renunciaba a cualquier intento apofántico por apresar aquello que se quiere significar (lo significado que se encierra en el arcano). Por lo tanto, por analogía, cabe pensar que la experiencia del cuerpo que danza –en el fronterizo que se ha alzado al límite– ha de participar de esta característica, ha de evitar *apresar* o *dominar* aquello que se quiere significar o expresar, aquello que, en definitiva, le sugiere la música; y ello por mor de dejar abierto ese hiato, esa conexión libre y laxa que se encuentra –en Trías– en la esencia misma del símbolo. Esta conexión libre, este hiato (recordemos que para Trías es el que define la libertad del fronterizo) creemos que es –a la postre– el que avala la autenticidad en la obra de arte, el que reside en la apertura o universalidad de la misma y el que permite una comunicación eficaz¹⁰⁰⁸.

Si hacemos una pequeña recapitulación del tratamiento que Trías hace del *cuerpo*, la realidad es que –como ocurre con el arte de la danza– apenas se trata este tema en su producción filosófica. Carlos Girón, en su reciente tesis doctoral (2016,) intenta suplir este vacío de la obra triasiana abordando el tema del cuerpo en la *filosofía del límite*. El título de su tesis ya nos da una idea del tratamiento que ha tenido esta noción por parte del filósofo catalán: *Epílogo terrestre. El cuerpo como problema en la filosofía del límite*. En ella se pone de manifiesto cómo la filosofía de Trías, en este tema, se encuentra incómoda, deambulando, en cierto modo, entre dos «estrellas binarias»: el pensamiento de Platón y el de Nietzsche. Su pensamiento sobre el *cuerpo*, el que nos ha llegado a través de su producción, se articula balbuceante entre uno y otro extremo, entre el dualismo antropológico de

1008 Recordemos en este punto, que para nosotros una de las facetas principales del *arte* es la *comunicativa*. Véase *supra*, Apdo. 2.4.4.

Platón que –en su interpretación extendida y oficial¹⁰⁰⁹– se inclina prudentemente hacia un *alma* en la que el *cuero* constituye más un lastre que una ayuda para alcanzar el anhelado mundo de las *Ideas* y el vitalismo de Nietzsche que no duda en considerar el *cuero* como fuente primera de vida y sabiduría e incluso como continente del *alma*¹⁰¹⁰. ¿Es este intento de Trías de articulación, de fusión, de las dos perspectivas de estos dos grandes filósofos un imposible? Girón ofrece una interpretación de la propuesta filosófica de Trías en cuanto a una posible salida a esta disyuntiva centrándose –creemos que acertadamente– en «lo que de hecho existe en medio de estas estrellas: la tensión del campo antes mencionado»¹⁰¹¹, refiriéndose a un «campo magnético repulsivo» entre ambas concepciones, la platónica y la nietzscheana. Esto pasa, para este autor, por recoger y acoger la interpretación que consideramos adecuada de la máxima que Heidegger universalizará, *el ser para la muerte*. Considerando la ineludible historicidad del ser humano y llevando al extremo las consecuencias que de ello se derivan –esto es, teniendo en cuenta el principio de su existencia o nacimiento y su final o muerte–, la *manera de ser* más *propia* de este ser humano (la *manera ética*, podemos decir), pasa por ser, efectivamente, un *ser para la muerte*. Esto se traduce en una *actitud* determinada en la vida, en aquel «callado proyectarse en disposición de angustia» del que hablaba el filósofo alemán, que, con algún matiz, bien podría ser considerado como el *insistente existir en exilio y éxodo* de la filosofía triasiana¹⁰¹². En cualquier caso, creemos que con otro razonamiento distinto, desde otra perspectiva de la muerte considerada no como un castigo sino como «un merecido reconocimiento al esfuerzo de la existencia»¹⁰¹³ y como horizonte cuya luz hace

1009 Para la interpretación *alternativa* y menos oficial, aunque cultivada por algunos pensadores entre los que se encuentra Eugenio Trías, de la filosofía de Platón, véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, 2007, p. 805-868 y 890-891. En este sentido, Carlos Girón habla en su tesis del «Platón oculto», ese que siempre ha acompañado a Trías. Véase GIRÓN, C. A., *Epílogo terrestre. El cuerpo como problema en la filosofía del límite*, p. 417. Tesis Doctoral realizada en la UPF y dirigida por Fernando Pérez-Borbujo, 2016.

1010 Véase *ibíd.*, p. 389 y ss, espec. p. 391-392.

1011 *Ibíd.*, p. 392.

1012 Trías aduce, respecto a esta idea que Heidegger obtiene de su análisis existencial del Dasein, que, en realidad, en el fronterizo existe una pre-comprensión derivada de su matriz existencial (ya, antes de nacer, en el seno de la madre) que es, en realidad, la que rememora, el origen de la *anamnesis* en su existencia y a la que, mediante una elección ética, tiende orientando su *ethos* y su *praxis* en esta vida. Véase TRÍAS, E., *La imaginación sonora*, *op. cit.*, 2010, p. 590.

1013 GIRÓN, C. A., *Epílogo terrestre...*, *op. cit.*, 2016, p. 396.

resplandecer nuestro verdadero *daimon*¹⁰¹⁴, Girón pone de relieve la razón que le lleva a señalar que en la filosofía de Trías,

el cuerpo, en suma, sería una barrera que hay que aprender a habitar para que, llegado el momento, su abandono sea de manera tranquila sabiendo que el paso que está por darse es producto del mérito y no un castigo. La existencia corpórea es una auténtica frontera entre el nacimiento y la muerte, un espacio habitable que es objeto de culto y cultivo y cuyo fin es un misterio visto en el amplio horizonte de la vida. Esta es la lectura vitalista que busca encontrar un cierto consuelo en la música de la filosofía. Ella encuentra que el dualismo antropológico platónico pone el acento en el alma, pero que no por eso deja de hablar de un *cuidado de sí* en relación a la existencia corpórea que es precisamente ese aprender a habitar este cuerpo-territorio que somos¹⁰¹⁵.

Por otro lado, desde la postura señalada en cuanto a la disposición correcta del fronterizo respecto a la muerte¹⁰¹⁶, Girón ofrece una visión del *cuerpo* en esta filosofía como el elemento y condición necesaria, junto al espíritu, para habitar propiamente el *límite*. En otras palabras, en la constitución y perseverancia del ser humano como fronterizo interviene tanto la parte *corporal* como la *espiritual* (utilizando los términos que emplea el autor). Tenemos aquí, por lo tanto, alguna pista para la respuesta a una de las preguntas formuladas anteriormente: ¿qué significa el alzado ético al límite a través de un cuerpo humano?, ¿es legítimo plantearnos esta cuestión en estos términos? Si buscamos esta legitimidad en la pertinencia del planteamiento en base a su tratamiento o no en la filosofía triasiana, Girón parece corroborar que sí, que –a primera vista– parece ser un planteamiento legítimo. Sin embargo, todavía hemos de hacer la distinción entre el hecho de alzarse al límite (acto ético) y el hecho de habitarlo propiamente (permanecer en la condición fronteriza). De momento, hablaremos en lo que sigue del *alzado ético al límite a través –en parte– del cuerpo humano*, refiriéndonos a ello como el *alzado ético al límite a través del cuerpo humano* por abreviar. Pero, seguimos siendo conscientes de la reducción realizada respecto a la expresión original, la

1014 *Ibíd.*, p. 417-418.

1015 *Ibíd.*, p. 395-396.

1016 Fernando Pérez-Borbujo, por su parte, habla al respecto de que «el cuerpo no es sólo lo que se ve, lo visible, sino un poder fundante que sabe de su propia fragilidad y contingencia. El cuerpo es un *saber de muerte*». Véase PÉREZ-BORBUJO, F., «El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia», p. 61, en GRAVE, C. y PÉREZ-BORBUJO, F., *El cuerpo y sus abismos*, México, UNAM, 2014.

cual alude a la posibilidad de que en ese *alzado ético* intervenga también la parte *no corporal* del ser humano.

Según lo argumentado hasta aquí, podemos apreciar que la danza reúne unas características muy específicas y peculiares y que su análisis conlleva cierta complejidad, dentro de este sistema de las artes triasiano. Esta *autenticidad* de las obras de arte a la que nos hemos referido, en la danza también adquiere un tinte específico y creemos que algo complejo. ¿De qué manera el fronterizo que se ha alzado al límite mantiene libre esa conexión –a través de su cuerpo danzante–, mantiene abierto ese hiato sin invadir, cerrar ni dominar ese *terreno movedizo*? En la danza la materialización de un pretendido significado se realiza utilizando como herramienta el cuerpo. Pero ese significado, con Trías, si ha de ser simbólico, ha de quedar abierto, se ha de mantener la tensión entre la forma expresiva y aquello que se quiere significar que, en último término, en la mayoría de los casos, es aquello sugerido por la música. Por tanto, no podemos eludir aquí la pregunta por la naturaleza de *eso* que nos sugiere la música: ¿cuál es su raíz? ¿de dónde brota o nace esa sugerencia? En este punto, creemos necesario atender a estas palabras que Trías escribe en un momento de su obra *Lógica del límite*:

La arquitectura y la música son artes ambientales que dan forma a un ambiente y que determinan el carácter y la cualidad de la atmósfera o del aire que se produce entre el cuerpo y el ambiente. Ambas dan forma a ese aire, (...) ese elemento específicamente hermenéutico por el cual circulan (...), los hermeneutas o el servicio de correo entre el cerco hermético y el cerco del aparecer. (...) De ahí que ambas tengan una relación tan radical con eso aéreo de la topología del inconsciente que es el sueño. Sueños y construcciones de ensueño: en la música y en la arquitectura se da salida y vehículo a estas producciones inconscientes que se instalan en el preconscious. (...) El aire es el espacio en el cual circula el sonido, y el músico, al darle forma, erige un edificio en ese medio sonoro¹⁰¹⁷.

No será ésta la única vez que Trías relacione el *cerco hermético* con el *inconsciente*. Si esto lo escribe en 1991, tres años más tarde, en *La edad del espíritu*, incidirá y ahondará en la posibilidad de relación entre ambas instancias. En esta obra de 1994, ya lo hemos visto, deja ver Trías que la *inspiración* tiene su procedencia en el sustrato *inconsciente* del *espíritu*¹⁰¹⁸. De hecho, el inconsciente para Trías es un

1017 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 228, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

1018 Véase *supra*, Apdo. 5.2.3.

elemento determinante en la figura del genio creador de las obras de arte. Ya en 1985, en su obra *Los límites del mundo*, había contemplado el autor esta relación:

Éste [el artista], pues, produce, desde su proyecto consciente, una obra que, como resultado, y con relación a la premisa, es inconsciente. Del *inconsciente*, es decir, de lo que trasciende y desborda, procede el fundamento y la ley que rige la productividad del artista. A través de la obra de arte, sea poema o sinfonía, o edificación o escultura, habla una voz de detrás de la frontera. A través de la obra artística lo indecible puede ser obrado, ejecutado; y puede también ser nombrado y verbalizado. En la obra de arte se halla el *modo de exposición* mediante el cual logra verbalizarse lo indecible, a través de un *obrar transcendental* que es *poésis*, creación artística. (...) En la obra de arte lo inconsciente, es decir, lo que trasciende, deja oír su palabra como *palabra viva* o *palabra plena*¹⁰¹⁹.

Un poco más adelante en esta misma obra señala:

En la experiencia simbólica (recepción estética de símbolos o inconsciente plasmación que los produce y reproduce) se *despliega* en la inmanencia lo que desborda el cerco y el confín. (...) Se da palabra y verbo a lo inconsciente (lo metafísico). (...) Lo metafísico irrumpe de forma festiva o litúrgica en nuestras vidas, como celebración o acontecer mediante la escena y la palabra, o a través del monumento o la edificación, o del ritmo musical y de la danza¹⁰²⁰.

Nosotros ya hemos indicado nuestra postura al respecto en cuanto a la identificación que en algunos momentos hace Trías entre el *cerco hermético* y lo *inconsciente*. No obstante, puntualizando y salvando la reducción que, de algún modo, creemos que realiza Trías en ese extremo, estamos de acuerdo con él en que tanto en la figura del artista creador de la obra musical o arquitectónica como en el artista que interpreta (vocal o corporalmente) esa obra musical o experimenta una obra arquitectónica, cobra relevancia el elemento *inconsciente* como *lugar* del que brotan las composiciones, los diseños y/o las interpretaciones que esas composiciones y diseños sugieren. El compositor e investigador musical Jonathan Harvey afirma en su investigación doctoral, culminada en su obra *Música e inspiración* (2008), que «El inconsciente es relevante (...) ya que es la acción del estímulo exterior *sobre* el inconsciente lo que ofrece las posibilidades más fértiles para la inspiración musical»¹⁰²¹. Centrándonos en el caso de la interpretación

1019 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 146-147.

1020 *Ibíd.*, p. 152.

1021 HARVEY, J., *Música e inspiración*, op. cit., 2008, p. 28.

musical mediante el cuerpo que danza y retomando la cuestión planteada más arriba, si la danza ha de ser *simbólica* (afincada en el *límite*) lo que nos sugiere la música (lo significado), con Trías, ha de quedar abierto, se ha de mantener en tensión y diálogo con la forma expresiva o cuerpo en movimiento, en la manera de no destacarse ni lo uno ni lo otro (ni lo sugerido, ni el cuerpo que se mueve danzando). Y como acabamos de ver, para Trías y también para Harvey, lo significado, lo sugerido por la música proviene, en gran parte, del inconsciente. Por lo tanto, nos planteamos – como condición mínima y sin agotar con ello la vía de consecución del deseado simbolismo– ¿esa tensión, ese diálogo, esa dialéctica en la danza habría de darse entre ese cuerpo o parte del ser humano *consciente* que danza y el inconsciente de ese ser humano-artista? Es un hecho aceptado y que se nos muestra como evidente, que todo artista, en general, y, en concreto, el que experimenta un arte *in itinere* ha de estar o –digamos mejor– sentirse y permanecer a través del tiempo *inspirado*. Al menos, en lo que al ámbito musical se refiere, Harvey argumenta en su investigación, después de exponer y contrastar las palabras de numerosos compositores de todos los tiempos –Wagner, Mozart, Chaikovsky, Honegger, Mahler, Stravinsky, Tippett, Sibelius, Strauss, Rachmaninov, Lutyens, Smetana, Berlioz, Schönberg y un largo etcétera– que «la inspiración es, a menudo, el resultado de la colaboración entre la mente inconsciente y la consciente, o entre las funciones internas de la mente del compositor y las influencias externas a él»¹⁰²².

En cualquier caso, he aquí, para nosotros, una de las características propias y específicas de la danza o el baile: esa tensión, esa lucha, dialéctica o diálogo entre el cuerpo que se mueve (significante) y lo que la música –u otro elemento inspirador, motivador– sugiere al artista que danza (significado) se ha de dar en la manera de un diálogo fluido y abierto, en la manera de no querer dominarse mutuamente. Esto creemos que implica una actitud y una disposición muy específica en el intérprete o artista que baila. ¿Quizá sea aquí donde reside la belleza de una *auténtica* danza? En este sentido, nos parece muy interesante comparar esta reflexión sobre este arte –que encuentra arraigo en la perspectiva triasiana– con las palabras de varios profesionales del mundo de la danza.

Martin Puttke ha sido director artístico de varias compañías de ballet en Alemania (entre ellas la Escuela de Ballet del Estado de Berlín) y en la actualidad

1022 *Ibíd.*, p. 32.

es un pedagogo del ballet que ha desarrollado su propia metodología de enseñanza. En un texto dice:

Se plantea una interrelación muy complicada entre la persona del artista (sujeto) y el cuerpo como instrumento de expresión artística (objeto) (...) No hay ninguna otra profesión, o en todo caso ninguna que pueda pensar después de una larga consideración, que exija una interacción tan compleja entre el cuerpo y la mente a un nivel tan alto¹⁰²³.

Ahondando en el mismo sentido, nos da al principio del siguiente texto alguna pista sobre la disposición afectiva concreta a la que nos referimos en la danza. Señala: «Cualquier demostración ostensiblemente técnica o corrección visible destruiría la expresión artística. Esto coloca cargas emocionales, mentales y físicas de la más alta intensidad en la persona, cargas que por regla general se encuentran sólo en los límites dentro de los cuales funcionamos»¹⁰²⁴. Por su parte, Norbert Servos ha trabajado como coreógrafo desde 1983. Cofundador y editor de la revista *Ballet International*, ha sido el director artístico del Dance Lab Berlin desde 1993. Es profesor de danza contemporánea y de coreografía. En su texto «What the body remembers» habla de cómo la artista Pina Bausch trabaja con sus bailarines para mantener su repertorio de danza actualizado. Servos relata que esta artista tiene claro que la autenticidad de sus creaciones pasa por un proceso interno en el bailarín en el que éste conecta con sus experiencias personales de tal manera que el movimiento no proceda sólo de las piernas. En relación a esta actitud de sus bailarines dice Bausch: «Los pasos siempre vienen de algún otro sitio; nunca vienen [sólo] de las piernas»¹⁰²⁵. Thomas Shack es profesor y director del Grupo de Investigación en Neurocognición y Acción en la Universidad de Bielefeld. En el mencionado libro *The Neurocognition of Dance* de 2010 hace en la introducción una

1023 PUTTKE, M., «Learning to dance means learning to think!», p. 104, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 101-114. Martin Puttke ha sido director artístico de varias compañías de ballet en Alemania (entre ellas la Escuela de Ballet del Estado de Berlín) y en la actualidad es un renombrado pedagogo del ballet. Ha desarrollado su propia metodología de enseñanza basada en los últimos descubrimientos en el campo de la neurocognición y la biomecánica.

1024 *Idem*.

1025 SERVOS, N., «What the body remembers. (How Pina Bausch keeps her repertoire in shape)», p. 187, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007, p. 185-191.

importante aportación sobre qué es lo que le pasa a la persona que baila o que danza en un escenario:

Mientras baila, el actor normalmente no se para en elementos o detalles, sino que experimenta la *plenitud del ser* en el aquí y el ahora –y por lo tanto alcanza un nivel superior de comprensión e interpretación. (...) La fusión de la danza con el ambiente y las circunstancias se produce si no se planifican los movimientos o se piensan en los miembros y en sus movimientos cinemáticos. Esto puede suceder si los bailarines confían en su coordinación y capacidad para moverse libremente, con flexibilidad en el espacio y en el tiempo. El deseo de experimentar este estado una y otra vez podría haber sido una razón y motivación para bailar en general¹⁰²⁶.

En este caso, es el médico y estudioso de la psicomotricidad humana Jean Le Boulch (1924-2001), el que, hablando del movimiento en la danza, incide en lo que ocurre cuando se rompe esa tensión necesaria entre la técnica académica aprendida y la intencionalidad del movimiento del bailarín, obteniéndose como resultado un movimiento frío, demasiado técnico, sin expresión, muerto: «Cuando el proceso de mecanización predomina en la formación y el cuerpo del artista está rigurosamente “condicionado” por su profesor para producir tal o cual trozo musical, el empobrecimiento de la expresión se traduce en un estilo académico, preciso, con frecuencia alejado del valor emocional y vivo de la obra»¹⁰²⁷. Por último, Jacques Dropsy incide en el «peligro» de romper ese equilibrio, esa libertad que reside en la conexión entre los distintos factores que intervienen en la auténtica danza:

resulta verdad, asimismo, que un desarrollo orientado tan sólo hacia el dominio técnico, sin liberación paralela de la sensibilidad, encierra grandes peligros. Encontramos ejemplos de esto en algunos artistas. Muchos bailarines formados en la técnica rigurosa de la danza durante largos años acaban por ser perfectos mecanismos en las manos de un coreógrafo, pero son incapaces de liberar en grado suficiente su sensibilidad para utilizar sus propias capacidades creadoras. Su técnica es entonces una especie de refugio fuera del cual se sienten paralizados. En algunos intérpretes de música encontramos también, en

1026 SHACK, T., «Building blocks and architecture of dance», p. 11, en *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010, p. 11-35.

1027 LE BOULCH, J., *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la psicokinética*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 113, cit. en ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 229.

ocasiones, una técnica cuyo brillante virtuosismo encubre sólo una sensibilidad sin calor y sin libertad¹⁰²⁸.

Todas estas afirmaciones inciden en esa disposición afectiva, esa actitud necesaria para preservar el componente simbólico de este arte (y en último término, su autenticidad); esa relación tan especial, por tanto, que parece darse en el artista, que bien podría tratarse de la relación entre su cuerpo danzante y aquello que se quiere expresar (lo sugerido por la música u otro elemento). En el baile se trata de una relación significante-significado que, como supo ver Trías, se ha de mantener libre, fluida, laxa, en aras de que la danza se constituya en *símbolo* (afincando en el límite) y en aras de avalar la *autenticidad* del resultado final de la obra. En definitiva, una relación que se ha de dar en la manera de no dominarse mutuamente: ni que la técnica corporal ahogue a la expresión de lo sugerido por la música, ni que esta expresión se vea abocada al fracaso por obviar la herramienta mediante la que se materializa (el cuerpo del artista).

La misma disimetría que Trías encuentra entre los dos mundos que en su propuesta separa y une el *límite* (cerco del aparecer y cerco hermético) la encuentra el autor entre los términos que une y escinde aquello que afinca de suyo en el *límite*: el *símbolo*, obra simbólica o acontecimiento simbólico. El *símbolo* es cópula y disyunción entre el significante y el significado, siendo este último, para Trías, inconmensurable con relación al primero. Creemos que así lo refleja en estas palabras: «Entre la causa consciente y la obra singular se produce un *hiato causal*: el efecto puede ser sobreabundante con respecto a la causa»¹⁰²⁹. Es decir, lo finalmente expresado en la obra de arte –afincada en el límite, es decir, *auténtica*– y susceptible de ser interpretado por un receptor desborda lo que el autor de la misma desea expresar de manera consciente. Bajo esta perspectiva, se nos muestra únicamente un aspecto susceptible de ser mediatizado por la voluntad del artista creador: la manera de proceder, el método mediante el que ese artista da exposición sensible a lo que quiere expresar (quizá, aquello que Kant había llamado el *método de construcción del símbolo* que se da en la exposición simbólica) puesto que la raíz de *eso* que se quiere expresar, lo significado, lo sugerido por la música o por cualquier otro elemento inspirador, parece ser inabarcable,

1028 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 153-154.

1029 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 146.

insondable, procede del inconsciente, con Trías, se cierra en el cerco hermético¹⁰³⁰. En el arte de la danza encontramos alguna pincelada acerca de esta *manera de proceder* (en definitiva, de esta *exposición simbólica*) en las palabras mencionadas de Puttke: «Cualquier demostración ostensiblemente técnica o corrección visible destruiría la expresión artística» y en estas otras de Thomas Shack: «La fusión de la danza con el ambiente y las circunstancias se produce si no se planifican los movimientos o [no] se piensan en los miembros y en sus movimientos cinemáticos. Esto puede suceder si los bailarines confían en su coordinación y capacidad para moverse libremente, con flexibilidad en el espacio y en el tiempo»¹⁰³¹.

Volviendo a la idea triasiana de que aquello sugerido por la música parece afinar en el inconsciente y a nuestra hipótesis de la tensión o dialéctica mantenida entre el cuerpo del artista que baila y dicho inconsciente, nos vemos tentados a pensar que, atendiendo a unos mínimos y, como decimos, sin agotar con ello la vía de consecución del deseado simbolismo, es un diálogo o dialéctica entre consciente e inconsciente lo que se da en el despliegue simbólico de esta obra artística cuasi-fronteriza, la danza. El propio Trías ha defendido que comprender es en suma hacer consciente lo inconsciente. Sin embargo, creemos necesario no simplificar esta cuestión que consideramos compleja y delicada. Más adelante entraremos –en la medida de nuestras posibilidades– a analizar este asunto y las implicaciones que puedan desprenderse del mismo. En cualquier caso, lo que Trías parece sugerir con fuerza y determinación es que la música y la arquitectura, con sus diseños y composiciones, entran de lleno –precisamente a través del aire-ambiente que rodea al cuerpo– hasta el núcleo del ser humano, hasta ese inconsciente recóndito y enigmático suscitando «un complejo emocional y erótico» que mueve al acto. Dice Trías:

El medio sonoro, igual que el medio físico ambiental sobre el que trabaja el arquitecto, tiene un carácter físico inmediato; en ambos casos, música y arquitectura, queda el cuerpo afectado y alterado de un modo radical. Esa

1030 En este sentido dice Trías en 1991: «La fórmula que en esta estética del límite se establece como clave hermenéutica del sentido del fenómeno se caracteriza por dejar replegado en sí un cerco ontológico que jamás puede ser adueñado y apropiado por el *logos*, sea por el *logos* figurativo sensible (arte), sea por el *logos* reflexivo (filosofía)», en TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 264-265, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009. Esta «clave hermenéutica» propuesta por Trías en su estética, entendemos que se centra en esa *manera de proceder*, en ese *método* que sigue el artista en su re-creación, al que nos referimos en nuestro texto. En último término, creemos que tiene mucho que ver con la dinámica de la *hermenéutica simbólica*.

1031 Para estas dos citas, véase *supra*, p. 346-347.

afección genera un complejo emocional y erótico que surge de ese contacto, de esa penetración radical que producen estas artes ambientales sobre el cuerpo. (...) De otro modo, pero con idéntica penetración, actúa la música sobre el cuerpo a través del espacio aéreo sonoro y en el eje de las sucesiones como su parámetro pertinente de medida. La música afecta radicalmente los ritmos corporales y se inspira en ellos. En esa inspiración halla la música una de sus escasas raíces miméticas¹⁰³².

Nos hemos centrado en esta reflexión en la danza, principalmente considerada como arte en el que se lleva a cabo una manera concreta de interpretar la música, es decir, como *arte interpretativo*, incidiendo de esta manera en el carácter expresivo de la danza. Y bajo esta perspectiva hemos resaltado una *conexión interior*, a decir de Trías «libre y laxa», que el artista que baila ha de mantener *dentro de sí* en su *manera de proceder* en la ejecución de la danza. Esto creemos que se consigue mediante una *disposición afectiva* concreta que, quizá, se podría traducir en mantener abierta en dicho artista esa conexión consciente-inconsciente o entre lo que conscientemente quiere y puede expresar y lo que lo desborda y trasciende que al fin y al cabo es lo que también *adicionalmente* de alguna manera expresa o transmite. Pero consideramos necesario fijarnos en otra conexión, digamos una *conexión externa*, a la que Trías alude en su obra al hablar de este tipo de artes y es –en el caso de la danza– la que se ha de dar *exteriormente* entre la danza en sí (como obra artística conformada) y el arte ambiental fronterizo que le dota de un hábitat y de un sentido, la música. Efectivamente, en la danza no se trata sólo de analizar la conexión interior del artista en aras de una expresión eficaz, auténtica y adecuada, sino que forma parte de la misma y ha de ser contemplada esa otra conexión exterior entre la música y la danza considerada como obra, como conformación externa *in itinere*. En este sentido, habla Trías del «carácter disimétrico entre música y lenguaje, y el nexo simbólico que puede existir entre ambas»¹⁰³³. Lo mismo creemos que es aplicable a la danza, considerada como lenguaje, como forma de expresión o lenguaje corporal. De hecho, Trías considera aquí lenguaje de manera amplia, al hablar de «la frase, poema o drama» que acompaña a la música. Por lo tanto, lo que analizamos aquí es precisamente ese nexo simbólico que puede existir entre música y danza, a decir de Trías, ese «hilo rojo simbólico [que] puede unir esas dos series formales

1032 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 229, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

1033 *Ibíd.*, p. 236.

disimétricas»¹⁰³⁴. Así como en la música vocal se trata, para él, de conjugar la disimetría entre música y lenguaje, entendemos que en la danza ocurre lo mismo: se trata de conjugar la disimetría entre música y expresión corporal. Para Trías, si esa conjugación se lleva a cabo eficazmente se llega a producir una «doble resonancia simbólica», con lo que quiere significar que da la impresión de que la música apeteciera la danza y la danza apeteciera la forma musical elegida. En otras palabras, lo significado por la música, por definición, puede ser sobreabundante respecto a la interpretación dancística, pero puede suceder que lo significado por dicha interpretación *cuasi-fronteriza* –haciendo alarde de su carácter simbólico– sea, a su vez, sobreabundante respecto a la pieza musical. En este punto creemos que radica la «doble resonancia simbólica».

De hecho, si la danza es considerada por Trías como un arte *cuasi-fronterizo*, a nuestro modo de ver y desde su enfoque, esto implica que constituye un arte que tanto ha de aportar sentido como, a la vez, establecer o decantarse por un significado: «la música vocal (junto con la danza) se sitúa en la frontera misma entre el espacio ambiental del mundo del puro sonido y el espacio mundial de un sentido producido por las artes de la significación (lingüísticas, literarias)»¹⁰³⁵. En el plano *fronterizo* entendemos que la danza ha de reforzar el sentido aportado por la música; o bien, ha de aportar ella misma un sentido. El carácter *apofántico* de este arte lo encontramos en la premisa de que siempre constituye, al menos, un significado, una interpretación concreta y personal de aquel que danza o crea la danza. Y esta interpretación –usando como herramienta el cuerpo– se realiza en base a convenciones *cuasi-primarias* en línea con las convenciones que Trías encontraba en la raíz de las artes ambientales o *fronterizas* y que conformaban la *lógica de la cualidad*. En este sentido, hablando del carácter pre-apofántico o matemático-sensible también de la danza, en sintonía con el carácter de la música, dice Trías:

El argumento, el *mythos*, está en el ballet al servicio de la forma. Y ésta tiene el peculiar carácter de ser abstracta y sensible, o matemática y sensorial. Es una forma abstracta en la que cuenta sobre todo el número, el que da trazado a la forma en conexión libre y laxa con el número dispuesto por la música. Ésta traza un diseño de motivos entrelazados, con su compás, su armonía y su ritmo correspondiente. (...) Lo que produce la mediación simbólica viene dado por ese

1034 *Ídem.*

1035 *Ídem.*

formalismo. Es la forma abstracta misma de tal conjunción rítmica que produce el cuerpo en su conjunto (y en relación con tal o cual miembro que se destaca) la que remueve la emoción erótica en su sugerencia, ambigua e indirecta, de cuasi-significados de naturaleza simbólica: los que refieren esos diseños de la danza a los misterios del ser, del habitar, de la muerte y de la vida, de la procreación y del cortejo, del mundo ambiguo y fabuloso, o fantástico»¹⁰³⁶.

Recordemos que en Trías estos «cuasi-significados de naturaleza simbólica», enmarcados en lo que denominaba «haces de oposiciones binarias» (aquellos que constituían un sistema de convenciones primario que formaban parte de aquella *lógica de la cualidad*), enraizaban directamente con un modo de pensamiento *salvaje* que afincaba –con Levi-Strauss– en el inconsciente. En cualquier caso, incide Trías en el anterior texto en que es la matematicidad sensible de la danza –dibujando motivos entrelazados en el aire a través del cuerpo, con su compás, su ritmo y su armonía–, su carácter geométrico de algún modo lo que produce la mediación simbólica y, por lo tanto, lo que hace a este arte afincar en el límite. En definitiva, refiriéndonos a esta otra *conexión externa* «libre y laxa», simbólica, que se da entre la danza y la música, con Trías, lo que se produce aquí es la transposición o *traducción* del carácter matemático-sensible que en la música es *temporal* –se despliega en el tiempo– al carácter matemático-sensible que en la danza –sin dejar de ser temporal– es a la vez espacial o propio-espacial (propio del cuerpo que danza y del ambiente más próximo que le rodea). Podríamos decir también que se da un proceso de incorporación o encarnación en el cuerpo del artista de esa matematicidad sensible. Y ese proceso de transposición, de traducción, de encarnación, parece sugerir Trías, es el que ha de llevarse a cabo mediante una «conexión libre y laxa»: es sobre todo el *número* de la *forma* abstracta y sensible de la danza el que le da trazado en *conexión libre y laxa* con el *número* dispuesto por la música. En otro plano de análisis, parece tener analogía este proceder con el que se encuentra en la base de la transposición de la fórmula lógico-matemática de un cuerpo geométrico (formado por números) a la forma espacial geométrica concreta que le corresponde (dibujo geométrico). Nos referimos por ejemplo a la transposición desde la fórmula matemática $c^2+c^2=h^2$ hasta el dibujo del cuerpo geométrico que le corresponde, en ese caso, un *triángulo rectángulo*. ¿Existiría para Trías en esta manera de proceder en la transposición de un sistema a otro una «conexión libre y laxa»? Creemos que es posible que sí desde el momento en el

1036 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 290, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

que cada ser humano tendría libertad para dibujar un triángulo rectángulo distinto y todos serían transposiciones válidas de la fórmula matemática señalada. El ejemplo paradigmático de este hecho lo encontramos en la mencionada *sección áurea* que tanto rendimiento ha dado y sigue dando en muchos ámbitos. Ámbitos que abarcan desde los culturales del ser humano hasta los de la naturaleza. Pero lo que creemos que dejan patente estas artes cuasi-fronterizas, y es algo que vemos claro en el arte de la danza, es que una interpretación concreta que se materializa en una forma artística puede seguir suscitando emociones y es susceptible igualmente de interpretación hermenéutica. Dice Trías (hablando sobre todo de las artes fronterizas):

Son artes por naturaleza formalistas que, al modo de la ética kantiana, dejan en la indeterminación ese vano o espacio entre tal diseño formal y tal núcleo de cuasi-significación. Allí solo puede tener lugar una esquematización simbólica abierta a la libertad, a la interpretación libre y laxa, que es la que, en razón de esa hermenéutica, puede suscitar emociones¹⁰³⁷.

Como decimos, este hecho se muestra evidente en este tipo de artes cuasi-fronterizas que parecen *flotar* y *nadar* en esas *aguas* intermedias que bañan tanto la orilla del sentido como la orilla de la significación; podríamos decir que es precisamente por su *manera de interpretar el sentido*, como son susceptibles de interpretación. Y como vemos en este último texto, esta *manera de interpretar el sentido* es vista por Trías como una *hermenéutica*. Incidimos, por lo tanto, en la idea anticipada de que solamente se nos muestra un aspecto susceptible de ser mediatizado por la voluntad del artista que danza: la manera de proceder, el método mediante el que ese artista da exposición sensible a lo que quiere expresar (posiblemente, aquello que Kant había llamado el *método de construcción del símbolo* que se da en la exposición simbólica). Como veremos, aquí defendemos que esta manera de proceder, a la postre hermenéutica, está avalada por una actitud específica en el artista, a la que hemos denominado *disposición afectiva*.

Existen, además, otros aspectos que presumiblemente intervienen en ese «alzado hasta la forma simbólica» a través del cuerpo humano o en la creación, interpretación y re-creación a través del cuerpo y a los que queremos prestarles atención. Para empezar, para que un cuerpo humano nos transmita algo, nos comunique algo, tenemos que ser capaces de entender su lenguaje. Esto, si a primera vista nos parece algo obvio, lo es porque el cuerpo que nos quiere

1037 *Ibíd.*, p. 266-267.

transmitir algo mediante la danza es un cuerpo similar al mío e inmerso en una sociedad y un sistema de valores, si no similar, sí contemporáneos al mío. En términos de Georg Lukács, es en virtud de lo *repertorial*, es decir, en virtud del conjunto de saberes previos compartidos por una sociedad o una cultura, por lo que somos capaces de comprender una manifestación artística concreta, en este caso una danza de un artista o artistas concretos¹⁰³⁸. No obstante, hemos de tener en cuenta que, en este autor, lo *repertorial* siempre actúa conjuntamente con lo *disposicional* en el modo de mantener una tensión que, siendo más o menos *eficaz*, desemboca en una obra de arte –a nuestro juicio– más o menos *auténtica*. Siendo lo *disposicional* aquello que los seres humanos somos capaces de poner en juego cuando existimos, cuando nos movemos, cuando creamos, las herramientas que somos capaces de utilizar en el aquí y el ahora y que, pese a estar contenidas en la caja de lo *repertorial*, exigen de cierto grado de *ingenio* por parte del ser humano para ser empleadas *efectivamente*, actualizadas, en cada momento. En palabras de Jordi Claramonte:

Lo repertorial no es más que una seca abstracción si se lo separa del polo de lo *disposicional* que lo actualiza, lo pone a definirse, como una música que desde una base rítmica o melódica compartida se tiene que improvisar performativamente cada vez que se toca o se oye. Entiendo lo *disposicional*, por tanto, como el motor que dispara la elucidación generativa de lo repertorial, como conjunto de competencias, de inteligencias específicas que actualizan y despliegan de modos siempre diferentes las posibilidades contenidas en lo repertorial¹⁰³⁹.

Estableciendo una analogía con lo que hemos venido analizando, también entre lo *repertorial* y lo *disposicional* parece existir esa *conexión libre y laxa* preconizada por Trías: lo *disposicional* trasciende y desborda lo *repertorial* si bien se basa en ello. En la danza, en definitiva, atendiendo al plano *repertorial*, el cuerpo del artista que danza y el del espectador que observa participan de características similares y contemporáneas. Remontándonos a los albores de este acervo común, desde que surge la fisiognómica en la Grecia Clásica –según la tradición con Pitágoras y según Galeno con Hipócrates– la forma humana se convierte en imagen y símbolo: «Sobre la superficie completa del cuerpo se despliega el código del lenguaje moral:

1038 La base de las nociones de lo *repertorial* y lo *disposicional*, que encuentran arraigo en Lukács, se recoge principalmente en, LUKÁCS, G., *Estética. I La peculiaridad de lo estético*, Vol. 2, «Problemas de la mimesis», Barcelona-México, Grijalbo, 1966. Véase, también, CLARAMONTE, J., *La república de los fines*, Murcia, CENDEAC, 2010, p. 213.

1039 CLARAMONTE, J., *La república de los fines*, op. cit., 2010, p. 244.

en cada detalle, desde la cabeza hasta los pies del hombre»¹⁰⁴⁰. El etnógrafo Marcel Mauss (1872-1950) afirma ya en la década de los años treinta del siglo pasado, al hablar de un posible estudio etnográfico del arte de la danza, que ésta es casi siempre cantada, siempre mímica, es una rítmica del cuerpo o de una parte del cuerpo: «la mímica, muy expresiva, es siempre conocida simbólicamente o no por los espectadores, que participan del drama»¹⁰⁴¹. Con la expresión «es siempre conocida simbólicamente o no» creemos que Mauss se refiere a que los espectadores pueden re-conocer o no la expresión que se deriva de la mímica: en virtud de la universalidad de la misma esta llega a ser conocida por todos los espectadores pero unos la re-conocen y otros no. Por otro lado, manteniéndonos en el plano *repertorial* podemos afirmar que existe otra cualidad común a los seres humanos que es preferible que sea compartida entre artista y espectador a la hora de comprender el arte de la danza: la sensibilidad musical. En relación con el grado de familiaridad con el simbolismo de la expresión corporal hay algún autor en el ámbito de la *filosofía de la danza* que ha investigado el cuerpo precisamente como medio de expresión simbólica. Es el caso de Aníbal Monasterio, quien se refiere a la danza como un arte representativo y simbólico, «la danza nos habla», dice. Y afirma:

La danza no tendría sentido si los movimientos corporales no fueran inteligibles y produjeran ciertas emociones a través del movimiento del cuerpo, incluso hasta en la danza más improvisacional y desestructurada contemporánea. Porque los bailarines y bailarinas tienen un cuerpo similar al mío y entiendo sus movimientos en la medida que también tengo la capacidad de realizarlos y sentir lo que se siente cuando actúo. Bien es cierto, que a mayor repertorio comportamental y habilidad en el control del movimiento, mejor será el entendimiento de las acciones (...). Esto es así porque la imitación, reproducir lo que veo, es un mecanismo que permite entender, hacer mío y por tanto dotar de sentido, las acciones de otros individuos¹⁰⁴².

Como observamos, para Monasterio, la *mímesis*, la imitación, es un concepto fundamental para adquirir la sensibilidad que nos permita comprender cualquier

1040 MAGLI, P., «El rostro y el alma», p. 89-90, en FEHER, M., NADDAFF, R. y TAZI, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte 2ª, Madrid, Taurus, 1991, p. 87-128. En este capítulo, la autora incide sobre todo en el carácter simbólico del rostro humano, «el rostro como forma simbólica».

1041 MAUSS, M., *Manual de etnografía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 147.

1042 MONASTERIO, A., «Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica», p. 299, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, p. 295-305.

manifestación artística *in itinere*. Como observamos, seguimos explotando el plano de lo *repertorial* en el arte de la danza, pero en este caso de una manera especial: aquí, el bagaje cultural o tradicional se considera en buena medida *incorporado* tanto en el propio receptor de la obra como en el artista creador de la misma. Se trata, por tanto, de encontrar esa resonancia de lo común en el propio cuerpo a través de la imitación o la *mímesis*. En este sentido, este autor pone el énfasis de su argumentación en el plano del análisis neurofisiológico y alude a las conocidas *neuronas espejo* como responsables en buena medida de la compenetración y conexión entre el artista que danza y aquel que ve danzar. Como sabemos, este grupo neuronal se activa tanto cuando se percibe o se ve realizar una acción a otra persona como cuando se realiza esa misma acción por uno mismo. Diversos autores han señalado que el estudio del funcionamiento de dichas neuronas y las implicaciones que ello pueda tener es esencial en la investigación de una disciplina artística *in itinere* como es la danza.

Es el caso de investigadores como Corinne Jola, Emily S. Cross y Beatriz Calvo-Merino que aúnan en varios de sus trabajos de investigación la neurociencia cognitiva con el arte de la danza. Se sirven, para ello, del concepto de AON (Action Observation Network, traducido: Red de Observación de la Acción) que engloba al *Sistema de las Neuronas Espejo*¹⁰⁴³ (el AON es algo más amplio, en el sentido de que abarca alguna otra región del cerebro), puesto que la danza –al igual que otras artes *in itinere* que utilizan el cuerpo como vehículo de expresión o herramienta de despliegue– es un arte que requiere un alto grado de coordinación, no sólo entre las diferentes partes del cuerpo, sino también, entre la *percepción* y la *acción* y entre el *tiempo* y el *espacio*, afirman. Calvo-Merino ha defendido que el descubrimiento de las *neuronas espejo* en el cerebro ha influido en la manera de enfocar el concepto de movimiento humano por parte de los neurocientíficos cognitivos. En concreto, en la investigación que refleja en su *capítulo* «Neural mechanisms for seeing dance»¹⁰⁴⁴ de 2010 argumenta cómo –en parte, gracias a las *neuronas espejo*– el cerebro humano puede generar la *evaluación estética* del placer o

1043 CROSS, E. S., «Building a dance in the human brain. Insights from expert and novice dancers», p. 178-180, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010, p. 177-202. Emily S. Cross pertenece al Instituto para la Cognición Humana y Ciencias del Cerebro de Leipzig (Alemania).

1044 CALVO-MERINO, B., «Neural mechanisms for seeing dance», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010, p. 153-176. Beatriz Calvo-Merino pertenece al Departamento de Psicología de la City University of London y, en el momento de escribir este texto, al Instituto de Neurociencia Cognitiva del University College of London.

belleza que experimentamos mientras vemos danzar. Diversos estudios neurológicos han evidenciado que el hecho de observar un movimiento simple activa en nuestro cerebro las mismas regiones neuronales utilizadas cuando realizamos ese movimiento por nosotros mismos. De hecho, las *neuronas espejo* fueron denominadas así, precisamente, porque parecían reflejar la acción observada, al modo de un espejo, como si fuera una acción que poseemos en nuestro propio repertorio de movimiento. Las *neuronas espejo* fueron, de hecho, la primera evidencia de unión de los mecanismos de percepción y acción¹⁰⁴⁵. Todo esto, facilita de alguna manera la elaboración de la *evaluación estética* mencionada, la cual, congrega un *proceso perceptual*, un *proceso cognitivo* y un *proceso emocional*. Sin embargo –y en pro de una visión filosófica, más integradora– hemos de puntualizar que asociadas con la *experiencia estética* íntegra (que es la que nos interesa aquí) no sólo aparece esta *evaluación estética* –que pudiera pertenecer al ámbito más estrictamente cognitivo o cerebral– también pertenecen a dicha experiencia, según señala esta autora, el *juicio estético* y la *percepción estética*¹⁰⁴⁶. Por su parte, Monasterio ha señalado con relación a las *neuronas espejo* que,

Los movimientos del cuerpo de los demás son significativos para nosotros en términos de nuestra capacidad para poder realizarlos. Gracias a las neuronas espejo la distancia entre el yo y el tú se cubre y como resultado de ser la base neurofisiológica de entender la intencionalidad de las acciones podemos reconocer las emociones, el dolor y ser empáticos¹⁰⁴⁷.

A efectos prácticos, en lo que se refiere a nuestra investigación sobre el arte de la danza, a pesar de que se aleja algo del ámbito estrictamente filosófico, nos interesa de este autor, sobre todo, la afirmación de que existen numerosos estudios que afirman la superposición entre la percepción de las acciones y la ejecución de las mismas, siendo el estudio del sistema de las neuronas espejo un ejemplo paradigmático de ello. En definitiva, para Monasterio, el hecho de que los seres humanos al observar una danza, de forma inmediata, la dotemos de sentido y significado, es decir de expresión simbólica, pasa por el hecho de que tenemos la capacidad de percibir el *movimiento biológico* de los cuerpos en movimiento unido a la acción de las mencionadas *neuronas espejo*. El *movimiento biológico*, según afirma, es un fenómeno de nuestro sistema visual, estudiado por la neurociencia

1045 *Ibíd.*, p. 157-159.

1046 *Ibíd.*, p. 165 y ss.

1047 MONASTERIO, A., «Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica», p. 296 en *Daimon*, op. cit., 2016.

cognitiva, que permite obtener, reconocer, integrar y dotar de significado a la información dispersa de un objeto, en este caso del cuerpo biológico humano o no-humano; es, a la postre, el responsable de la fuerza de la expresión simbólica de los movimientos y acciones corporales en la danza¹⁰⁴⁸.

Para nosotros, lo reseñable del estudio que hace Monasterio, desde un punto de vista filosófico, es la puesta en evidencia de que el carácter simbólico del cuerpo que danza viene determinado, en gran medida, por la analogía y similitud entre el cuerpo que ejecuta la danza y el cuerpo de aquel espectador que la observa o percibe. Pero hemos visto también que dicho carácter simbólico está determinado por un sistema de valores relativos a un cierto lugar, tiempo y situación que son compartidos –en mayor o menor grado (Mauss)– entre el artista y el espectador. Desde la perspectiva de Lukács, para quien en el arte existe siempre una tensión – y en el mejor de los casos, un equilibrio– entre lo *repertorial* y lo *disposicional*, en el caso de la danza y según lo anterior podríamos señalar que la similitud entre la herramienta que da forma al arte de la danza, es decir, el cuerpo del artista, y el del espectador facilita la comprensión y la actualización de lo *disposicional* y su integración con lo *repertorial*. Al fin y al cabo, en la danza –siguiendo en esto a Claramonte– se da un *modo de relación* muy concreto entre estas dos categorías modales, un *modo* que traspasa la frontera de la ejecución del artista y es capaz de contagiar y resonar en el espectador haciéndolo partícipe de ese proceso de relación modal (repertorial-disposicional). Para este autor, defensor de una *estética modal*, ésta:

debería ser capaz de mostrar –en sentido wittgensteniano– los modos de relación que se actualizan en cada obra de arte, en cada experiencia estética, de forma que seamos capaces de entender cómo cada modo de relación se halla contenido en la estructura misma de la obra de arte y cómo, a la vez, en su despliegue a partir de ésta y mediante las competencias modales puede derivar en nuevos desarrollos inicialmente imprevistos o no considerados¹⁰⁴⁹.

Está hablando, en definitiva, del *potencial recreador* o de *recreación* de la obra de arte al que se refiere Trías. Siendo las *competencias modales* determinadas aptitudes cognitivas y distributivas con las que los seres humanos deberíamos contar, «facultades generativas que permitirían reconocer o construir el específico modo de relación que funda una experiencia estética. Mediante estas competencias no

1048 Véase *ibíd.*, p. 301.

1049 CLARAMONTE, J., *La república de los fines*, op. cit., 2010, p. 245.

sólo somos capaces de acceder a la experiencia estética, sino que somos también susceptibles de volver a codificar esta en claves artísticas»¹⁰⁵⁰.

Creemos que esta apuesta que hace Claramonte –fundamentada principalmente en la estética de Lúkacs– es lo que Trías, en otros términos, ha denominado la relación eficaz entre *singularidad* y *universalidad* en toda obra de arte. Es éste un concepto clave de su teoría estética, que es tratado principalmente a raíz de su obra *Filosofía del futuro* de 1983. En ella afirma taxativamente: «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”»¹⁰⁵¹. Para Trías, cuanto más *singular* es una obra de arte, es decir, cuanto más intensamente estén en ella relacionadas las *potencias de conjunción* y *disyunción* y, a su vez, más clara y diáfananamente esté expuesta esa relación, mayor capacidad de *re-creación* tiene dicha obra. Por lo tanto, es también más *universal* o susceptible de una mayor *universalidad*. Trataremos esta relación con más detalle en el próximo capítulo. Es esta capacidad de re-creación, esta relación eficaz entre singularidad y universalidad, la que define –para Trías– el *poder propio* de una obra de arte, su potencialidad, que es, en realidad, *poder de variación*:

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 recreaciones¹⁰⁵².

De esta manera, no existe primera ni última variación, «sino un constante crearse y recrearse lo ya de siempre creado y recreado»: el circuito queda abierto, como lo está siempre toda situación hermenéutica, a posibles interpretaciones. Como señala el filósofo, interpretaciones «que son y serán recreaciones de lo mismo», en último término, recreaciones de una existencia en exilio y éxodo o con un fundamento en falta y una finalidad sin fin.

1050 *Ibíd.*, p. 244.

1051 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 51.

1052 *Ibíd.*, p. 57-58.

7. LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE EN EL SER HUMANO

Como hemos visto, el ser humano en la filosofía de Trías puede habitar el *límite*. Es un acceso o *alzado ético* el que le da ese pase. El ser humano alzado al *límite* – convertido en *fronterizo* o *sujeto fronterizo* como lo suele llamar Trías– experimenta una apertura de sentido y significado, *apertura*, por tanto, a un *mundo*, que es ya desde siempre un *mundo interpretado*, pero apertura también a sí mismo, a su núcleo, a su esencia. Dice Eugenio Trías:

Uno de los aspectos atractivos y sugestivos de la idea de límite es esa posibilidad de concebirnos y comprendernos desde ella a nosotros mismos, a lo que somos, a nuestra existencia y condición (humanas). Quizás lo más sustantivo de mi filosofía es esa idea, la del fronterizo, o la de un sujeto en donde a la vez que se expresa una condición se propone una forma de conducta en sentido y orientación ética¹⁰⁵³.

No obstante, pretendemos huir de simplificar la anterior cuestión, puesto que como este filósofo apunta en numerosas ocasiones a lo largo de su obra, la condición del habitante del *límite*, la condición del fronterizo, es de naturaleza *trágica*. Porque *trágica* es la existencia errante del ser humano que se encuentra caída «en el exilio y el éxodo», caída que el fronterizo es capaz de remontar –en parte– mediante ese alzado al *límite* del mundo que –también– le constituye como existente¹⁰⁵⁴. En dicho alzado el fronterizo divisa esta existencia errante sin principio ni final conocidos e intenta llenar el hueco dejado por el asombro y los interrogantes que le suscita esta insólita situación mediante la creación de trazos, signos y símbolos compartidos (*poiesis*). Sin embargo, este asombro, estos interrogantes, en definitiva, este *eros* así surgido en el fronterizo no es nunca satisfecho del todo, a decir de Trías, es un deseo que siempre se encuentra en tensión y que nunca llegamos a satisfacer¹⁰⁵⁵.

1053 ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente*, op. cit., 2004, p. 99-100.

1054 Ya hemos mencionado que la existencia en esta *filosofía del límite* trae consigo, de suyo, un *límite* que la razón o inteligencia humana en su ex-stasis es capaz de experimentar. Véase, por ejemplo, PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 93-94.

1055 Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 38.

Y es que, como señala Trías, taxativamente «sólo hay límite como horizonte en la distancia. Éste abre el *juego* de posibles trazos y de palabras. Abre el *campo de juego* que hace posible la comprensión. Y esa comprensión permite la articulación de un proyecto filosófico»¹⁰⁵⁶ y también, añadimos, la articulación de un proyecto artístico que a través de la *poiesis* artística toma forma. Por lo tanto, pareciera que el *límite* en su completa transparencia, en su total apertura de sentido siempre se le adelanta al fronterizo. Si fuese de otra manera, la fusión completa del fronterizo con el *límite*, tal y como hemos anticipado, implicaría la desaparición, la anulación de ambos: «Pues morir es, para el existente, quedar absorbido por el límite, fundido plenamente en él, de modo que propiamente el límite, *como límite*, desaparece»¹⁰⁵⁷. La *experiencia de habitar el límite* no puede ser nunca total, no puede estar nunca cerrada ni completarse, agotarse, en esta vida. Por ello, también cabe plantearnos aquí si esta *experiencia* para un ser humano en concreto es una y de la misma naturaleza a lo largo de su vida. Abogamos por que sí, porque esa *experiencia* es de la misma naturaleza para cualquier ser humano en el discurrir de la vida, pero experienciada, quizá, de distinto modo o con matices distintos en cada ocasión. En definitiva, sujeta a *variación*.

En cualquier caso, una de las maneras privilegiadas que el ser humano tiene, a decir de Trías, de experimentar o vivenciar este *límite* es a través del arte. Es el arte una manera de dar salida expresiva a las respuestas (siempre parciales) que el ser humano encuentra en su existir y de dejar constancia de ellas exponiéndolas de tal manera (una manera *especial*, simbólica) que se hagan visibles y comunicables. Dentro del amplio abanico que nos ofrece el arte, de la multitud de manifestaciones artísticas del hombre, hemos visto también que hay un arte en concreto que –a decir de Trías– «tiene la peculiaridad de producirse en y desde el interior mismo del cuerpo, en el que éste [el habitante del límite], (...) se alza hasta la forma simbólica a través del movimiento acompasado, ritmado y cultivado de su cuerpo»¹⁰⁵⁸. Es decir –desde la perspectiva de esta *filosofía del límite*– como ocurre con todo artista y en todo tipo de arte, en el caso de la danza el ser humano que baila intenta con la herramienta de la que aquí dispone –su cuerpo– dar salida expresiva y comunicar aquella respuesta que ha encontrado en su existir interrogado. Hemos argumentado en anteriores apartados sobre las condiciones

1056 *Ibíd.*, p. 39. El subrayado es nuestro.

1057 *Ídem*.

1058 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 288, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

que intervienen en ese alzado que Trías menciona, así como en la manera en que entendíamos que el artista que baila, a través de su cuerpo, «se alza hasta la forma simbólica», hasta qué punto contiene en sí la potencialidad de constituir la danza en símbolo. Para ello nos hemos centrado en la conexión «libre y laxa» que –siguiendo las indicaciones de Trías en su filosofía– debía establecerse a nuestro juicio tanto en el dominio del interior de la persona del artista como en el dominio o ámbito exterior, es decir, en este último caso, entre la danza como conformación *in itinere* y la música (u otro elemento motivador, inspirador). Por lo tanto, en nuestra exposición creemos haber tentado la hipótesis acerca de una manera concreta y específica de hacer posible el avalar, el certificar el carácter experiencial o la habitabilidad de este *límite* triasiano: a través del arte de la danza. Si el arte en Trías permite transitar y habitar propiamente el *límite*, aunque sea de manera *transitoria*, el arte de la danza creemos que contiene la posibilidad de hacerlo de una forma privilegiada al implicar directa, voluntaria e instantáneamente al ser humano en su totalidad: al ser humano como aquel ser formado por una realidad física y material (un cuerpo) y una realidad no-física o espiritual al mismo tiempo.

Como decimos, es el arte de la danza a nuestro juicio una manera *privilegiada* de avalar esta habitabilidad del *límite* triasiano pero, obviamente, ni mucho menos es la única. De este mismo *potencial privilegiado de experimentación* creemos que pueden participar aquellas otras disciplinas o experiencias artísticas que solicitan e implican directa, voluntaria e instantáneamente estos dos ámbitos del ser humano, susceptibles de analizarse y de pensarse independientemente –en el marco de una insistente y recurrente dualidad a lo largo de la historia¹⁰⁵⁹. La integración de estos dos ámbitos, sin lugar a dudas, creemos que es la que otorga el alzado al *límite* triasiano¹⁰⁶⁰. Y así lo transmite el autor en una de las definiciones de *límite* que más nos llaman la atención de su obra, la que el autor realiza en 1999 al final de su libro *La razón fronteriza*: «Eso es mi límite: lo más constitutivo de mí mismo, aquello a donde se reconduce lo que en la superficie a modo de punta del iceberg solo logro

1059 Es el caso del resto de las *artes escénicas*, por ejemplo. Fuera del ámbito propiamente o exclusivamente artístico existen experiencias o disciplinas que, de suyo, tratan de integrar o suturar esa dualidad, como es el caso de algunas técnicas milenarias como el *yoga*. O de aquellas otras más modernas, surgidas a partir de mediados del último siglo, como son algunas escuelas o movimientos dentro del *pilates*, el reciente *mindfulness*, etcétera.

1060 Ya hemos argumentado más atrás, la analogía que encontrábamos entre la *filosofía del límite* y otras corrientes filosóficas de tradición oriental que se basan en el concepto de *no-dualidad*. Así como la conclusión a la que llegaba el recorrido *metódico* propuesto por Trías en su filosofía, el cual, superando el inicial solipsismo de inspiración cartesiana a través de una vía integrativa de la dualidad que afecta al ser humano, llegaba hasta *eso que es*. Véase *supra*, *Apdo.* 4.1.

detectar como *sujeto, yo, identidad propia o ipseidad*». Creemos que, precisamente, reconduciendo a «aquello» lo que en la superficie sólo detecto como *yo o ipseidad* conseguimos integrar la dualidad y la escisión a las que –también– estoy sometido y que también me constituyen:

Ese límite, pues, me invade y me constituye, recorre mis arterias y las células de mi cerebro y corazón. Es, de todos los componentes de mi ser, lo más propio, lo más íntimo: el núcleo mismo de mi ser persona. Es, quizás, eso mismo que los antiguos indios llamaban *atman*, aliento, hálito, o los griegos *psique* y los latinos *animus* y *ánima*, o los judíos *ruah*, o los judeo-cristianos *pneuma, spiritus*. Eso es mi límite: lo más constitutivo de mí mismo, aquello a donde se reconduce lo que, en la superficie, a modo de punta del iceberg, sólo logro detectar como “sujeto”, “yo”, “identidad propia” o “ipseidad”. Lo que me hace ser eso mismo que soy; lo que me permite asumirme, en la conciencia y en el lenguaje, como una flexión de primera persona; quizás por haber sido interpelado o “llamado” por esa voz del genio o del demonio que (...) me visita para darme a entender *eso que soy* y para orientarme en la aventura ética de mi vida en esta tierra y en la aventura filosófica que, por vocación y por profesión me es dado revalidar y convalidar¹⁰⁶¹.

Deja pocas dudas Trías en estas intensas líneas acerca del carácter constitutivo del *límite* en la esencia del ser humano. «Ese límite, pues, me invade y me constituye», nos dice, es algo, por lo tanto, que forma parte de nosotros, es «el núcleo mismo de mi ser persona». Simplificando, por tanto, podríamos decir, con Trías, que es un estado de integridad, de no-dualidad el que experimenta el ser humano alzado al límite.

7.1 EL SALTO O ALZADO AL LÍMITE A TRAVÉS DEL ACTO ÉTICO: LA DISPOSICIÓN AFECTIVA DEL SER HUMANO

Tal y como hemos argumentado anteriormente, nuestra interpretación de la perspectiva de Trías en 1991 a través de su obra *Lógica del límite* es que en el arte de la danza es –entre otros elementos, realidades o facetas– a través del cuerpo en movimiento como este habitante de la frontera puede ocupar y habitar temporalmente el límite, que en este caso es el terreno o hábitat *domesticado* temporalmente por la música. Y las preguntas que se nos imponían, desencadenadas por esa reflexión, eran: ¿entiende, de alguna manera, esta *filosofía*

1061 TRÍAS, E., *La razón fronteriza, op. cit.*, 1999, p. 378-379.

del límite el alzado a través de ese «cuerpo» al límite? Si ese alzado es un acto ético (siendo consecuentes con la propuesta triasiana), ¿qué significa el alzado ético al límite *de la través de* un cuerpo humano?, ¿es legítimo plantearnos esta cuestión en estos términos? Ya hemos comentado sobre esta legitimidad que nuestro propio estudio de esta filosofía, junto al análisis de la obra de algún otro autor, parecía corroborar que se trata de un planteamiento legítimo. No obstante, en lo que sigue, hemos querido fundamentar esa legitimidad en un ámbito exterior a aquel al que pertenece la propia *filosofía del límite*.

De la bibliografía que habla sobre este tema nos llaman la atención varios autores y obras que se irán viendo reflejados a continuación en este texto. Es el caso de un volumen colectivo realizado en 2008 sobre Spinoza en el que encontramos varios *capítulos* que sugieren alguna aportación al enfoque que planteamos. Sobre todo, nos es sugerente el *capítulo* titulado «La identidad personal: del cuerpo propio a la ética»¹⁰⁶² de Diana Cohen, en el que, basándose en la obra de Spinoza, aborda el clásico problema de la comunicación entre las sustancias en la modernidad temprana. Spinoza, según Cohen, nos advierte de que la capacidad del ser humano de encaminarse hacia una vida ética sólo se desarrolla partiendo de que «nuestro acceso al mundo es un acto indisociable de y limitado por nuestra corporalidad» y, además, siempre que exista una «cierta complejidad fisiológica que nos habilite para realizar comparaciones entre experiencias diversas»¹⁰⁶³. Citando a Spinoza afirma esta autora: «Es así como “el alma puede imaginar y recordar las cosas pasadas sólo mientras dura el cuerpo” (...). El testimonio expresa la historia de los encuentros del cuerpo propio con otros cuerpos en el registro de lo simbólico»¹⁰⁶⁴. Para esta autora Spinoza puede ser interpretado según el modelo de teorías que conciben a la existencia humana como una *unidad narrativa*. La idea que parece dejar clara este trabajo de Cohen es que Spinoza logra superar la escisión que vuelve irreconciliables los polos del cuerpo y de la mente, escisión llevada a cabo por las ontologías dualistas; pero sobre todo, la autora inclina la balanza del sentido de su escrito hacia el lado de la interrelación entre los distintos cuerpos o «almas-ideas»¹⁰⁶⁵ y las distintas

1062 COHEN, D., «La identidad personal: del cuerpo propio a la ética», en CARVAJAL, J. y DE LA CÁMARA, M. L., *Spinoza: de la física a la historia*, Cuenca, Ed. Univ. de Castilla-La Mancha, 2008, p. 187-203.

1063 COHEN, D., «La identidad personal...», p. 197-198, en CARVAJAL, J. y DE LA CÁMARA, M. L., *Spinoza: de la física a la historia*, op. cit., 2008.

1064 *Ibíd.*, p. 199.

1065 Alma como idea del cuerpo que dura en el tiempo, dirá. Véase *ibíd.*, p. 201.

subjetividades como vía de construcción de nociones comunes que se hallen en la base de una vida ética y que logren superar el juego de las pasiones (a las que parece sugerir que están abocados los cuerpos). Con esto, poco nos dice explícitamente esta autora acerca del posible alzado ético a través de los cuerpos y, sin embargo, en su estudio insiste en el carácter de *unidad narrativa de la existencia humana* desde el enfoque de Spinoza. Afirma que este filósofo

le otorga un sentido a la historia biográfica, que no es sino la resultante del contacto del cuerpo propio con otros cuerpos, del alma que constituye la idea de nuestro cuerpo con otras almas-ideas de otros cuerpos. Porque si aquello que va configurando nuestra identidad es la actividad de la imaginación y la capacidad simbólica de proyectarnos a partir de la interrelación de nuestros cuerpos con otros cuerpos, de nuestra subjetividad con otras subjetividades, es entonces esta capacidad de apertura absolutamente personal aquello que nos expresa en nuestra irreductible particularidad¹⁰⁶⁶.

Nos interesa sobre todo de este enfoque la idea de que el cuerpo interviene en esa construcción personal biográfica, construcción que denota cierta capacidad simbólica en el ser humano respecto a sí mismo y a su propia historia –y, por ende, a la de los demás. Esta idea lleva latente, por tanto, la capacidad simbólica del ser humano desde que empieza a construir su historia, desde el inicio de su cuerpo, esto es, desde el origen de su existencia. Parece estar de acuerdo esta idea con el planteamiento defendido por Trías en su propuesta filosófica de que el acontecimiento ontológico puede presentarse –en su forma primeriza o del comienzo– «como un hecho a la vez existencial y simbólico»¹⁰⁶⁷: para él, existencia y simbolismo se exigen estructuralmente en y desde el comienzo. También Merleau-Ponty en su exhaustivo trabajo acerca de una fenomenología del cuerpo considera que este es, realmente, el núcleo de la existencia, su anclaje en ella. Además, este filósofo contempla que si el cuerpo puede re-construir su historia desde el comienzo, es porque primero está situado en el mundo y abierto a él, a lo otro, y después, a sí mismo: «el ser-para-otro es previo al ser-para-sí y propicia su surgimiento»¹⁰⁶⁸. Con ello, está poniendo el énfasis en la idea de que en la construcción de nuestra propia historia a través del cuerpo siempre e

1066 *Idem.*

1067 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 63.

1068 Véase FERNÁNDEZ, O., «Cuerpo vivido e (in)visibilidad en Merleau-Ponty», p. 42 en *Horizontes filosóficos*, nº 6, 2016, p. 37-51. Véase, también, MERLEAU-PONTY, M., *Signos*, Paris, Gallimard, 1960, p. 212: «el en-sí no aparecerá más que después de la constitución del otro».

incondicionalmente está implicada la historia de lo/s otro/s. En línea con lo que apuntaba Cohen, Olaya Fernández –hablando de este aspecto de la filosofía de Merleau-Ponty– señala que la conciencia de un ser humano solo puede comprenderse y auto-comprenderse «ligada a la facticidad de un cuerpo concreto situado en un mundo concreto»¹⁰⁶⁹. Además, desde el principio de la existencia el cuerpo está situado y permanentemente abierto a que lo vean y orientado a ver: «es capaz de percibir los rasgos de las cosas en virtud de un complejo esquema sensorial cuyo funcionamiento (...) se determina principalmente como punto de anclaje en la existencia y (...) como eje en torno al que se dispone todo el campo visual»¹⁰⁷⁰. Volveremos más adelante sobre la filosofía de Merleau-Ponty. De momento, queremos remarcar que es la *capacidad simbólica* que estos autores presuponen en el ser humano –«mientras dura su cuerpo»– la que nos interesa indagar aquí. Desde luego, creemos que en esa capacidad ha de intervenir una memoria de la que echar mano a la hora de la re-construcción de nuestra propia historia (en la que siempre interviene una historia ajena) y que en ello el cuerpo es un factor indispensable. Por tanto, creemos que es necesario incidir en el análisis del papel del cuerpo en la capacidad simbólica del ser humano, pensar qué peso tiene el cuerpo a la hora de abrir y tener acceso a esa memoria, a esa vía que permite re-construir nuestra historia y, en definitiva, poner en contacto experiencias vividas pasadas con otras presentes y con cierta proyección de futuro. La filosofía de Merleau-Ponty nos ofrece un amplio campo de análisis de todos estos aspectos pero, de momento, quizá el siguiente párrafo al final del *capítulo* de Cohen nos da alguna pista sobre esto último:

En la dimensión temporal del yo, nos descubrimos como la idea de todas las cosas pasadas retenidas en el cuerpo a través de trazos donde las marcas dejadas por los otros se conservan. Y basta con reactivar esas huellas, para retornar una y otra vez a nuestros recuerdos atesorados en el cuerpo. Pero también nos descubrimos como la idea de un ser existente, desplazándonos hacia el futuro [dejando una huella a nuestro paso] donde podremos resignificar, a través de la reactivación de esa huella, el pasado en cada presente. El pasado, el presente y el futuro no son sino las dimensiones de todo y de cada ser humano en su singularidad. Si somos diferentes de los demás individuos, lo somos porque

1069 FERNÁNDEZ, O., *ibíd.*, p. 43.

1070 *Ibíd.*, p. 40.

poseemos una historia, porque portamos las marcas en el cuerpo y las pasiones en el alma¹⁰⁷¹.

No es ésta la única autora que hable en estos términos sobre esta historia personal que delatan, en parte, las «marcas en el cuerpo», sobre esta *memoria impresa en el cuerpo*, sobre la consideración del cuerpo como un archivo, como un almacén de experiencias vividas, que se encuentran en cierta medida disponibles para echar mano de ellas a lo largo de nuestra existencia. Y es que si nuestro cuerpo almacena una historia que el pasado va sedimentando en él (y como toda historia, ésta alberga también una dimensión de alteridad y de futuro) parece lógico pensar que nuestra tarea primera es asumir dicha historia, conocerla e integrarla en nosotros mismos, en el «núcleo mismo de mi ser persona» (Trías). Quizás podamos llamar a esto, entonces, el alzado (o un *primer* alzado, en el sentido del primer e ineludible paso a dar en dicho alzado) ético del ser humano al límite a través del propio cuerpo. Es sugerente, en el sentido anterior, el artículo –y, como vemos, el título del mismo– de Norbert Servos, «What the body remembers» en la obra colectiva sobre danza *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, ya mencionada.

También es interesante el artículo de Inge Baxmann «The body as an archive», en el que se centra en analizar la singular investigación que Marcel Mauss refleja en su célebre artículo «Les techniques du corps» publicado en 1936¹⁰⁷². En este texto afirma Mauss que cada *técnica del cuerpo* tiene su propia forma específica, se transmite, se adquiere, vincula consciente e inconsciente y codifica las percepciones corporales y la experiencia social. En palabras de esta autora, «la idea de Mauss de un archivo de técnicas corporales es revolucionaria porque no asume un dualismo entre cuerpo y cultura. La memoria del cuerpo es en sí misma

1071 COHEN, D., «La identidad personal...», p. 201-202, en CARVAJAL, J. y DE LA CÁMARA, M. L., *Spinoza: de la física a la historia*, op. cit., 2008.

1072 MAUSS, M., «Les techniques du corps» en *Journal de Psychologie* XXXII, n° 3-4, 1936. El artículo procede de la Comunicación presentada a la *Sociedad de Psicología* (Francia) el 17 de mayo de 1934. Marcel Mauss, sobrino y discípulo de uno de los pioneros en el ámbito de la sociología (Émile Durkheim) y, según algunos, uno de los principales precursores y fundadores de la etnología, trabajó los campos de la sociología, etnología, política, antropología y filosofía. De sus obras destacan *Ensayo sobre el don. La forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas* (1925) y *Manual de etnografía* (1926), además del ya mencionado artículo (trad.) «Las técnicas del cuerpo» (1936).

una forma cultural que siempre es históricamente específica»¹⁰⁷³. Está de acuerdo esta perspectiva de Mauss con la de Spinoza en cuanto a la consideración del ser humano (en su conjunción cuerpo-mente) como sujeto narrativo, como nos explicaba Cohen. Sobre este texto singular de Mauss escribe también Jean-Claude Schmitt: «Nadie duda, desde el famoso artículo que Marcel Mauss dedicó a las “técnicas del cuerpo”, que los gestos, las actitudes, los comportamientos individuales son experiencias sociales, el fruto de aprendizajes y de mimetismos voluntarios o inconscientes»¹⁰⁷⁴. Tanto Mauss como Spinoza, vienen a decirnos que en el cuerpo humano se encuentra impresa una historia, mediatizada socialmente, susceptible de ser comprendida. Historia a la que tenemos acceso y que nos puede narrar una biografía que estamos siempre en disposición de comprender.

Si existe un filósofo que ha hablado de la *narratividad* inherente a la vida de todo ser humano, ese es Paul Ricœur. Ya hemos dado algún apunte sobre su perspectiva filosófica más atrás. Ricœur nos ofrece una perspectiva similar a la de Trías en este punto. La vida, considerada como *texto* (por lo tanto, como obra), es siempre interpretable hermenéuticamente, tanto por uno mismo, como por el otro. La base de esta perspectiva radica en la constante dialéctica que se da, para él, en toda vida humana entre *mismidad* (en la que el cuerpo interviene de manera inequívoca) e *ipseidad* (entendida como la síntesis o articulación de las variaciones de uno mismo en el tiempo). Esta dialéctica es la que el ser humano ha de llegar a integrar interpretativamente y comprender. En esta auto-comprensión, el cuerpo juega un papel fundamental por ser, en la mencionada dialéctica entre *mismidad* e *ipseidad*, uno de los referentes estables de la *mismidad*, aquel que sedimenta las permanentes experiencias vividas a través del tiempo.

Como vemos, existe una corriente que engloba a numerosos y diversos pensadores –por lo general, del ámbito de las artes en movimiento (en especial, de la danza) y/o de la filosofía– que defienden este registro histórico en el cuerpo humano. Entre ellos, lo hace también la filósofa Hilda Islas quien, siguiendo a Foucault, trata de hacer en su investigación sobre la danza una *genealogía* del movimiento, es decir, detectar el origen y la procedencia social de éste:

1073 BAXMANN, I., «The body as an archive. On the difficult relationship between movement and history», p. 208, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion, op. cit.*, 2007, p. 207-214. Inge Baxmann es profesora de estudios de Teatro, estudios de Danza e Historia de la Danza en la Universidad de Leipzig.

1074 SCHMITT, J.-C., «La moral de los gestos», p. 129, en FEHER, M., NADDAFF, R. y TAZI, N. (eds.), *Fragments para una historia del cuerpo humano, op. cit.*, 1991, p. 129-146.

El movimiento no es inocente: en el cuerpo están impresas las fracturas sociales (...) Así, detrás de cada cuerpo pueden hallarse las marcas de las luchas, del combate, de las fuerzas de la historia (...) Ninguna elección cultural del movimiento se hace de manera arbitraria. La forma de moverse es parte de una forma de vida social e individual, históricamente determinada¹⁰⁷⁵.

Michael Foucault ha analizado las relaciones éticas de los individuos consigo mismo basándose también para ello, entre otros aspectos, en la sedimentación histórica en el propio cuerpo de las diferentes formas y ejercicios del poder. Un poder que puede ser tanto externo (organismos, instituciones, etcétera) como interno (el del propio individuo). La interpretación de los hábitos corporales, para Foucault, es un indicador del estado de relación de gobierno o poder del individuo consigo mismo y con su cuerpo. Si ese gobierno es impuesto desde fuera, es externo al individuo, nos encontramos ante un *código cultural cerrado* que propicia la enajenación, la alienación, de dicha persona. Si, por el contrario, el gobierno procede del interior del individuo estamos ante un *código cultural abierto*, aquel que da margen a cada persona para ejercer su propia gobernabilidad. Un ejemplo de *código cultural abierto* es, para Foucault, el que se daba en los varones libres de la antigüedad grecolatina; un ejemplo de *código cultural cerrado*, el que se dio más tarde durante la época del cristianismo y la modernidad en Occidente¹⁰⁷⁶. Más adelante volveremos a hacer referencia a este filósofo al hablar del segundo caso, en el marco de un *código cultural abierto* que contempla la gobernabilidad de la persona desde sí misma, aspecto que incide en la relación ética que el individuo establece consigo mismo.

Dos representantes más de la citada corriente a favor de un registro histórico en el cuerpo humano, en este caso del ámbito dancístico, son las autoras Geraldine Dimondstein, por un lado, quien nos habla de que la danza tiene que ver no sólo con un cuerpo en movimiento, sino también, «con un cuerpo de conocimientos que incluye una historia, una filosofía, un vocabulario y modos particulares de exploración»¹⁰⁷⁷ y Lilian Wurzba, por otro, quien –en la línea de lo que apuntaban

1075 ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 167-168.

1076 Véase FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 50-80; FOUCAULT, M., *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1986 e ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 173-174.

1077 DIMONDSTEIN, G., «The Place of Dance in General Education», p. 78, en *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, nº 4, p. 77-84, cit. en ÁLVAREZ, I., *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*, Tesis Doctoral realizada en la Universidad Autónoma de Madrid bajo la dirección de Valeriano Bozal, p. 29.

las filósofas Cohen y Fernández– señala que «No es posible olvidar que sin un cuerpo la consciencia humana no podría desarrollarse (...) En la memoria corporal está registrado quiénes somos y lo que somos: seres finitos, limitados y, por eso mismo, capaces de intuir el infinito y lo ilimitado»¹⁰⁷⁸. Deseamos concluir el análisis de esta tendencia de pensamiento mencionada con las palabras de Hilda Islas, quien habla de la ardua tarea que puede llegar a ser el desenmarañar e interpretar las señales que la historia deja en nuestro cuerpo y se expresa así: «Así, detrás de cada forma de moverse, hay mucho que desentrañar: hacia afuera, el tejido social con sus juegos de fuerza, y hacia adentro el tipo de relación que los individuos mantienen consigo mismos. De tal forma que hacia afuera y hacia adentro son amplias las posibilidades hermenéuticas de toda acción, de todo movimiento y de toda danza»¹⁰⁷⁹.

Barajamos entonces, en este punto de la argumentación, la hipótesis de que sea este uno de los enfoques desde el que podemos decir que el ser humano es susceptible de constituirse en símbolo, en definitiva, de alzarse, o bien, desencadenar al menos ese alzado a través de su cuerpo, hacia el *límite* triasiano. En este sentido, el significante de este símbolo es el ser humano a través de su entidad corpórea (el «cuerpo-objeto» diría Merleau-Ponty) y la parte simbolizada es toda esa historia personal (influida y mediatizada cultural y socialmente) que condensa un pasado pero que también tiene una orientación o una proyección de futuro. El alzado al límite lo constituiría el desencadenante del proceso de conjunción *sym-bálica* (Trías), más o menos *transitorio* (en realidad, alternado con ese otro de disyunción *dia-bálica*), de estas dos partes del símbolo, proceso que se daría siempre en el momento presente y supondría la integración de ambas partes en una misma realidad que, anclada o encarnada en el *instante*, aunaría *mismidad* y *diferencia* (en línea quizá con eso que Merleau-Ponty ha denominado «cuerpo-sujeto»)¹⁰⁸⁰. Lo que estamos diciendo aquí, en realidad, es que el alzado al límite del ser humano, que es un acto ético, exige a la vez y es ya, en sí, un acto simbólico. No obstante, toda conjunción *sym-bálica* se dialectiza en el *límite* con una cesura *dia-bálica* (donde opera la potencia de *disyunción*) tal y como Trías insiste en

1078 WURZBA, L., «Quien danza, ¿qué alcanza?», p. 164-165 en *Escritura e imagen*, Vol. 4, 2008, p. 147-168.

1079 ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 192.

1080 Podemos considerarlo también desde la perspectiva de la filosofía de Ricœur: estaríamos hablando entonces del instante o el momento (como instante extendido) de *comprensión* de la identidad propia, es decir, de *integración interpretativa* en uno mismo de sus nociones de *mismidad* e *ipseidad* (en el contexto de su hermenéutica del sí mismo).

su obra apoyado en su análisis histórico de la humanidad en *La edad del espíritu*. Lo que en el *límite* se produce «es un encaje/desencaje que es conjunción y disyunción a la vez. Si no hubiera este elemento de disyunción, no se explicaría por qué el símbolo tiene tres componentes»¹⁰⁸¹. La naturaleza de esta conjunción/disyunción que tiene lugar en el *límite*, como vemos, se nos muestra análoga a la naturaleza de la dinámica que Heidegger y Gadamer proponen en su análisis ontológico de la obra de arte: la lucha entre *mundo* y *tierra* (Heidegger) o bien, el juego de *ocultación* y *desocultación* del ser (Gadamer) que se da en toda obra de arte.

Ahora bien, ¿cuál sería el *modus operandi* para lograr este alzado?, ¿cómo un cuerpo puede abrir y tener acceso a esa vía que permite poner en contacto experiencias vividas pasadas con otras presentes y con cierta proyección de futuro?, ¿cómo podemos acceder, aunque sea transitoriamente, a esa historia que se encuentra impresa en nuestro cuerpo? En definitiva, ¿cómo podemos desencadenar y experimentar ese proceso de conjunción/disyunción *sym/diabólica* a través de nuestro propio cuerpo? El propio Trías nos sugiere alguna respuesta a estos interrogantes cuando habla en *Filosofía del futuro* de la necesidad de adueñarnos del destino (para que deje de actuar en nosotros de manera automática y sin posibilidad de influir en él) a través de ejercicios de memoria viva, activa, en el sentido de ejercicios verbalizados en *palabras-actos* con los cuales rellenar

los párrafos censurados de la propia biografía, las páginas arrancadas que pueden ser reescritas. No es posible una plena posesión del destino, pero es posible en cambio introducir *diferencias* respecto a su automatismo a través del pronunciamiento de una palabra-acto que lo recree y lo produzca como presencia grávida de futuro¹⁰⁸².

Es por tanto la «palabra-acto», para Trías, el conocimiento o la comprensión encarnada en acto, la que permite rescatar páginas de la propia biografía que fueron enterradas u olvidadas, posibilitando así la comprensión de uno mismo, comprensión que siempre tiene una proyección de futuro. En definitiva, los tres éxtasis temporales se dan cita en el acto comprensivo que sobreviene al releer la

1081 ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente*, op. cit., 2004, p. 94. Se refiere a los tres componentes del símbolo –significante, significado y conjunción/disyunción simbólica– que afinan respectivamente en los tres cercos –cerco del aparecer, cerco hermético y cerco fronterizo–.

1082 Véase TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 98-100.

propia biografía. Una biografía que no se remueve mediante la puesta en juego de la memoria conceptual o del pensamiento retrospectivo exclusivamente, sino mediante la *palabra-acto*, la memoria activa, la que mueve además del pensamiento la carne, puesto que se trata de una biografía también encarnada, impresa en parte, en el propio cuerpo humano. Trías habla, en este sentido, de la «"novela educativa" que encarnamos», así como de que «la memoria es siempre (...) *memoria carnal*»¹⁰⁸³. Notamos la confluencia de esta perspectiva con la de Ricœur en este preciso punto. Para Ricœur, sólo cuando «damos formato expresivo (narrativo)»¹⁰⁸⁴ a esa constante alternancia e imbricación en el tiempo entre mismidad e ipseidad es cuando podemos tomar conciencia de nuestra identidad individual. Por lo tanto, el acto de «dar formato expresivo» a esta *lucha* o *dialéctica* interna del ser humano, es ya un acto hermenéutico en sí, un acto interpretativo en el que lo *leído*, lo interpretado, es la propia identidad individual. Una identidad *encarnada* en la que interviene la parte corporal del ser humano, tal y como vemos reflejado en las siguientes palabras de Esteban A. García: «el cuerpo tiene una permanencia absoluta en mi campo perceptivo en el sentido que "es un objeto que no me deja", en palabras de Merleau-Ponty (...), a diferencia de cualquier otro objeto del que puedo alejarme, o que puede entrar o salir de mi campo perceptivo»¹⁰⁸⁵. Esta singular característica de la «permanencia absoluta» del *cuerpo orgánico* (*Leib*) ya fue advertida por Husserl en su obra *Ideas*¹⁰⁸⁶ (tomo II).

Esta rememoración activa que vemos en Trías y, de algún modo, en Ricœur consideramos que es la que sigue teniendo lugar *a posteriori*, en el arte, tanto en su producción como en su recepción. Toda obra de arte, sea de la naturaleza que sea, es en cierto modo una *extensión* de esa rememoración especial –la que, además del pensamiento, remueve la carne–, esto es, nos ofrece una comprensión del ser humano que ha sido materializada, que ha tomado forma a través de una materia concreta. González-Valerio se refiere a ello cuando dice: «La obra de arte no acierta a decir nada preciso (...) Y es que es tanto lo que somos y lo que hemos sido y lo que todavía no somos, que no hemos de cesar de buscarnos allí donde

1083 ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente*, op. cit., 2004, p. 118. Para la anterior frase, véase *ibíd.*, p. 54.

1084 FERNÁNDEZ, O., «Sobre la alteridad...», p. 300, en *LOGOS*, op. cit., 2012.

1085 GARCÍA, E. A., «Desbordes y excedencia del cuerpo vivido respecto del esquema corporal en la fenomenología de M. Merleau-Ponty», p. 307, nota al pie nº 1 en *Eidos*, nº 28, 2018, p. 305-333.

1086 HUSSERL, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

hayamos acontecido, allí donde el pensar se haya manifestado con toda su potencia creadora y reveladora»¹⁰⁸⁷.

Para terminar de responder a las anteriores preguntas creemos necesario tener en cuenta un matiz, un factor importante, no sólo en las manifestaciones artísticas concretas que implican al cuerpo como materia de conformación, sino en todas las manifestaciones artísticas de la naturaleza que sean. Creemos –con Trías– que la *verdad* que expresa una obra de arte –en forma de lucha o dialéctica conjuntivo-disyuntiva entre parte simbolizante y parte simbolizada– se encuentra mediatizada en cada caso por el perspectivismo de su autor¹⁰⁸⁸. Dicho perspectivismo viene marcado, precisamente, por aquella historia personal influida y condicionada cultural y socialmente que condensa un pasado y que tiene una orientación o una proyección de futuro. Es posible –y es un factor que analizaremos más adelante, de la mano, principalmente, de Merleau-Ponty– que dicha historia condicionada socialmente, foco y origen del mencionado perspectivismo, tenga como su lugar de *almacenamiento* un nivel anterior o previo al nivel consciente.

7.1.1 LA DIALÉCTICA «LO FÍSICO-LO NO FÍSICO» EN EL SER HUMANO

Hemos hecho referencia anteriormente al sesgo del que adolece la máxima «*cogito ergo sum*» cartesiana a la hora de entender o explicar, en última instancia, al ser humano en su totalidad; así como a que hoy ha llegado a ser evidente que dicha máxima está atravesada por una rotura, por una escisión o dualidad en su seno de la que, creemos, la ciencia y el pensamiento moderno occidental, para bien y para mal, son herederos. En este sentido hablaba Trías de esa «partición originaria» que arraiga en todos los juicios que brotan de ese «*ego cogito/ego sum*», una partición que, afirma, es consustancial al sujeto que emite ese juicio, un sujeto «que se halla escindido entre *lo que es* (el *sum*) y *lo que piensa* (el *cogito*)»¹⁰⁸⁹. A Trías la crítica al método cartesiano basado en ese juicio en esencia escindido le ha servido exclusivamente de herramienta inicial para –mediante el uso de la razón– recorrer una singladura que ha desembocado en lo que él denomina una «superación del método» y que implica la superación de esa escisión o dualidad inicial. Afirmaba Trías, que desde ese «ego solitario e individual» donde se

1087 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 161.

1088 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 155-156.

1089 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 169-170.

produce el pensar, brota «un sustrato más hondo de la experiencia yoica», una forma de experimentación del *yo* que interactúa inmediata y regularmente con otros *yos* en un campo comunitario o social, cumpliéndose «el desbordamiento del ser que soy en el ser que somos»¹⁰⁹⁰. Finalmente, este recorrido desembocaba en «eso que es», llegándose a un ámbito intermedio (*límite* o *espacio-luz*) donde lo ideal o trascendental y lo real u ontológico podían encontrar su punto de sutura, su hábitat de convivencia, su camino de en medio.

Creemos que está totalmente de acuerdo este enfoque de Trías con las recientes investigaciones en el campo de la ciencia cognitiva sobre la naturaleza del pensamiento humano, así como con la deriva que está tomando este campo desde hace décadas. La ciencia cognitiva, de manera espontánea, ha tendido –en su corta historia– y tiende hacia una orientación objetivista, realista y analítica en la que el mundo es parcelable en regiones y tareas discretas y donde la cognición, a su vez, consiste en resolver problemas de acuerdo a las características cuantitativas y cualitativas de dichas parcelas pre-establecidas y pre-dadas. En este enfoque, el mundo está *ahí fuera* y la cognición humana, de manera refractaria, debe hacerse cargo de él, atrayéndolo hacia el *aquí dentro* de la mente a través, por ejemplo, de representaciones mentales, pero nunca confundiéndose con él. Observamos que se repite, aquí también, el patrón cartesiano señalado, *mente-objeto*. Ha sido en el seno mismo de estas ciencias donde se ha puesto de manifiesto –en los últimos tiempos– que este enfoque no es en todos los casos correcto o no lo es en todos ellos igual de productivo o eficaz: su grado de pertinencia depende de la posibilidad real de definición y acotación de una tarea. Existen tareas que, por muchos recursos que empleemos para ello, es prácticamente imposible llegar a acotarlas o definir todos sus estados posibles. Paulatinamente en las últimas décadas –sobre todo a partir de la década de los setenta del siglo pasado– ha ido surgiendo y consolidándose otro enfoque en el seno de estas ciencias cognitivas, en parte, como reacción a este realismo cognitivo, muy vinculado, por cierto, a la filosofía analítica¹⁰⁹¹. Este nuevo enfoque propone el término *enactivo* para expresar que la cognición no es la representación por parte de una mente pre-dada de un mundo que está también ahí fuera, pre-dado, sino más bien, la propia construcción, la puesta en obra, de esa mente y de ese mundo a partir de la

1090 *Ibíd.*, p. 197.

1091 En cuanto a la perspectiva de la *cognición integrada*, un buen punto de partida es, por ejemplo, la obra VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E., *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 2005.

historia de las acciones que se han ido realizando en el mundo¹⁰⁹². En este sentido, son numerosos los autores (Van Gelder, Gallagher, Clark, Nöe, Varela, etcétera) que defienden esta postura anti-cartesiana y anti-aislacionista al respecto. La cognición no se entiende, en ellos, como un proceso mental separado y aislado del cuerpo donde el cerebro es el centro ejecutivo que lleva a cabo un razonamiento de alto nivel a través de representaciones (idea común desde Descartes). Esta nueva perspectiva, por tanto, aboga por abandonar la línea divisoria entre percepción, cognición y acción¹⁰⁹³. En general, esta idea de que la mente o cualquier otro sistema cognitivo solo puede evolucionar mediante la interacción con el mundo físico, material, ha sido denominada en las últimas décadas con el término anglosajón «embodiment», que podríamos traducir como «encarnación»¹⁰⁹⁴. El neurobiólogo y filósofo Francisco J. Varela sintetiza el carácter de esta orientación cognitiva no objetivista afirmando que su intuición básica

es la perspectiva de que el conocimiento es el resultado de una *interpretación* que emerge de nuestra capacidad de *comprensión*. Esta capacidad está arraigada en la estructura de nuestra corporización biológica, pero se vive y se experimenta dentro de un dominio de acción *consensual* e historia *cultural*. Ella nos permite dar sentido a nuestro mundo¹⁰⁹⁵.

Como decimos, este nuevo enfoque científico de la cognición integrada y/o encarnada está en consonancia con la perspectiva epistemológica triasiana. No en vano, una de las inspiraciones filosóficas de esta nueva tendencia científica ha sido, en palabras de Varela, «la filosofía europea reciente, especialmente en la escuela hermenéutica, basada en la obra temprana de Martin Heidegger y su discípulo Hans[-Georg] Gadamer»¹⁰⁹⁶ y la obra triasiana, en muchos aspectos, recoge el testigo de varios de los temas nucleares tratados por estos dos filósofos. En este sentido, podríamos decir que también la obra triasiana pertenece a esta

1092 Véase, por ejemplo, *ibíd.*, p. 33-34.

1093 Véase CLARK, A., *Being there. Putting brain, body and world together again*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1997, p. xii-xiii. Remarcamos nosotros el hecho de que son factores, todos ellos, sobre los que interviene voluntariamente la *atención* humana, aspecto que retomaremos más adelante.

1094 Véase, por ejemplo, BLÄSING, B., «The dancer's memory. Expertise and cognitive structures in dance», p. 76, en *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 75-98. Bettina Bläsing es investigadora científica en el Grupo de Investigación en Neurocognición y Acción en la Universidad de Bielefeld. Es investigadora responsable en el Centro de Tecnología de Excelencia en la Interacción Cognitiva (CITEC) y miembro del Instituto de Investigación de Cognición y Robótica (CoR-Lab).

1095 VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E., *De cuerpo presente, op. cit.*, 2005, p. 177.

1096 *Ibíd.*, p. 176.

«escuela hermenéutica». Si bien, esta nueva perspectiva en cognición ha tenido en cuenta las aportaciones de la filosofía hermenéutica europea, tradicionalmente han sido pocos los filósofos que se han interesado en dialogar con los avances y logros que ha ido realizando la ciencia cognitiva. Una excepción es el caso del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) quien propone, en este sentido, el concepto de *cuerpo-sujeto* mediante el cual trata de superar la concepción dualista de que el cuerpo es lo opuesto al espíritu, mente o alma. Merleau-Ponty huye de un materialismo que subordine lo incorpóreo al cuerpo y huye a la vez de un idealismo que subordine el cuerpo a la parte incorpórea, insistiendo en que el ser humano es una realidad material y espiritual al mismo tiempo y defendiendo una vital e intensa relación dialéctica –tanto a nivel consciente como a nivel preconsciente– entre esas dos realidades: la material y la llamada por él «espiritual»¹⁰⁹⁷. Sobre el pensamiento de este autor, dice M^a Carmen López Sáenz:

El cuerpo vive y comprende el mundo sin necesidad de recurrir a representaciones^[1098], abriéndose a la infinitud de la existencia. Desde esta perspectiva, el conocimiento ya no será la representación de un panorama inerte ante el sujeto, sino la aprehensión del sentido de ese panorama. Paralelamente, el ser humano ya no se entenderá como sujeto epistemológico, sino como conciencia encarnada que nos instala en el mundo antes de que tengamos conocimiento de él; dicha conciencia realiza su intencionalidad a través del cuerpo, gracias a su unidad estructural, que unifica su ser y el de los sentidos con el objeto. Gracias a ese poder corpóreo de síntesis, podemos frecuentar el mundo significativamente. Ahora bien, el significado no es concebido, por Merleau-Ponty, como un acto del pensamiento o de la conciencia constituyente universal, sino como la motricidad de nuestras experiencias corporales, en definitiva, como significación viviente¹⁰⁹⁹.

Comprender es para Merleau-Ponty, entonces, aprehender el sentido del panorama que se nos presenta delante, no a través del pensamiento (o no sólo) sino a través de una cognición encarnada, de la motricidad de nuestras experiencias corporales. Vemos, por tanto, que este autor y los anteriormente

1097 Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 191 y ss.

1098 Parfraseando a Trías, representaciones «sometidas a las condiciones espacio-temporales de toda representación». Hemos explicado en este trabajo otras formas *no lineales* de *experimentar* el tiempo, como por ejemplo la que se deriva de la propuesta de Koselleck de los *estratos del tiempo* y su concepto de *espacio de experiencia*. Véase *supra*, Apdo. 2.4.2.

1099 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau-Ponty», p. 189, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, UNED, edición digital de enero de 2013, p. 179-205.

mencionados abogan por una integración o interacción entre la mente, el cuerpo y el entorno del ser humano a la hora de conocer o significar cualquier circunstancia. Como hemos señalado, rechazan cualquier distinción cognitivamente importante entre los procesos internos y los externos¹¹⁰⁰ (entre percepción, cognición y acción).

Notamos cómo en las últimas décadas, por lo tanto, asistimos a una importante evolución en las teorías cognitivas partiendo de una postura tradicional como la de Descartes, aislacionista y estática respecto a las sustancias intervinientes en el conocimiento, hacia otra que considera la cognición y el pensamiento humanos como *anticartesianos*, integrados o incorporados y dinámicos. Estamos hablando entonces de que para estos autores, el ser humano conoce a través de una interacción –temporal y espacialmente *extendida*– entre cuerpo, mente y entorno. Consideramos que Trías muestra cierta afinidad con esta perspectiva sobre la cognición o comprensión al sostener, en *Los límites del mundo*, que hoy en día hemos de pensar en el *conocimiento* en términos de intervalos temporo-espaciales con ciertas cláusulas de acuerdo entre *sucesos físicos relativos e interactuantes* y no como una mera relación *sujeto-objeto* (interior-exterior). En concreto, habla de una «pluralidad epistemológica» en la que el «ser que soy» queda trascendido en el «ser que somos» y en consecuencia, «*conocer* no significa ya el encuentro del objeto físico con el sujeto ante el cual éste comparece, sino *el encuentro entre diversos sucesos físicos que son sujetos virtuales*»¹¹⁰¹. Apuesta por lo tanto este filósofo, en consonancia con las nuevas aportaciones de la ciencia cognitiva, por una desintegración del tradicional núcleo epistemológico, el par sujeto-objeto, defendiendo una pluralidad interconexa de sucesos físicos relativos e interactuantes. Este aspecto del pensamiento triasiano ha sido tratado brevemente en el *Capítulo 4* de este trabajo¹¹⁰².

7.1.2 EL ARTE DE SENTIR HABITANDO EL CUERPO

Partiendo de la última idea señalada (el ser humano conoce a través de una interacción –temporal y espacialmente *extendida*– entre *cuerpo, mente y entorno*) en

1100 Así, por ejemplo, en CLARK, A., «Incorporación y la filosofía de la mente», p. 26 en *Contrastes Revista Internacional de Filosofía*, Supl. VI, Málaga, 2001, p. 17-35.

1101 Véase TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 210-215. Para esta última cita, *ibíd.*, p. 215.

1102 Véase *ibíd.*, p. 204-206.

la que parecen coincidir distintos pensadores pertenecientes a distintos ámbitos (entre ellos, el de la filosofía, como en el caso de Merleau-Ponty o Trías) nos centramos en este apartado en esa interacción tan especial que se produce entre esos tres ámbitos que conforman la existencia humana. Pretendemos con ello adentrarnos –hasta donde nos sea posible– en la dinámica de la comprensión o cognición humana así enfocada y tirar del hilo que habíamos detectado más arriba en el contexto del alzado ético al *límite* triasiano a través del cuerpo humano. No debemos perder de vista que para Trías es en el *límite* donde se produce el conocimiento verdadero, la comprensión. Con todas estas premisas en juego, deducimos que algo tendrá que ver el mencionado alzado ético a través del cuerpo con la comprensión o con lo que desde la perspectiva actual de la ciencia cognitiva se ha llamado *cognición encarnada*. Intentamos buscar respuestas a las preguntas que nos habíamos planteado más arriba: ¿cómo un cuerpo puede abrir y tener acceso a esa vía que permite poner en contacto experiencias vividas pasadas con otras presentes y con cierta proyección de futuro?, ¿cómo podemos tener acceso, aunque sea de manera transitoria, a esa historia que se encuentra impresa en nuestro cuerpo?, ¿cómo podemos desencadenar y experimentar ese proceso –explicitado por Trías en su *filosofía del límite*– de conjunción/disyunción *sym/diabólica* a través de nuestro propio cuerpo? Había sido Trías quien nos había puesto en la pista de posibles respuestas al decir que es a través de la *palabra-acto*, a través de ejercicios de memoria viva, activa, a través de la agitación de la *memoria carnal*, como podemos acceder a esa *historia biográfica* impresa en nuestro cuerpo.

Consideramos necesario en este punto volver a hablar de dos autores ya mencionados más arriba, Maurice Merleau-Ponty y Marcel Mauss. Comenzando por Mauss, creemos que su obra puede contribuir a arrojar alguna luz sobre estos interrogantes. Y la clave de nuestro interés en ella radica en el concepto acuñado por él de *técnica corporal*. A priori, podemos intuir que toda técnica corporal se adquiere a nivel individual mediante la práctica a través del tiempo, mediante el hábito. Pero la idea novedosa de Mauss, a nuestro juicio, es la aportación de que esa técnica corporal, además de adquirirse, es susceptible de transmisión, por un lado, y de que vincula individuo, sociedad, consciente e inconsciente, por otro. Respecto a la transmisión, indudablemente, las distintas técnicas corporales que podemos practicar son el fruto extendido de prácticas anteriores, están insertas en una cultura y una historia a la que pertenece aquel que las practica. Por lo tanto, algo de los demás, algo del exterior se incorpora en mí cuando practico una *técnica*

cultural e históricamente determinada. Respecto a la vinculación entre individuo, sociedad, consciente e inconsciente, Mauss defiende en su obra una estrechísima relación entre la sociedad (y vida social) y la consciencia del individuo; afirma que es gracias a la sociedad por lo que «hay soberanía del consciente sobre la emoción y la inconsciencia»¹¹⁰³. Defiende que es cada sociedad y la vida en sociedad, en comunidad, la convivencia con *el otro*, la que nos permite *eleva*r hasta el consciente y *regular* los impulsos más inconscientes. Por lo tanto, en Mauss, asistimos a una intensa y esencial imbricación entre cuerpo, cultura (e historia), individuo, sociedad, consciente e inconsciente. Nos dice Mauss: «lo que se refleja muy claramente en ellas [*técnicas corporales*], es que nos encontramos por todas partes en presencia de montajes físico-psico-sociológicos de series de actos (...) más o menos habituales y más o menos antiguos en la vida del individuo y en la historia de la sociedad»¹¹⁰⁴.

Para Mauss, la *palabra-acto* que Trías propone como llave para acceso a la propia biografía –a esa *novela encarnada* que somos y vamos siendo (idea en la que insiste también Ricœur)– como forma de *des-automatizar* de alguna manera nuestro destino *ciego*, tiene un marcado carácter social y cultural: «aun cuando la necesidad biológica es la misma para todos los hombres, la forma de resolverla *en acto* es una elección cultural. En suma, cada cultura elige ciertos usos del cuerpo de una amplia gama de posibilidades» nos dice la filósofa Hilda Islas, hablando sobre la obra de Mauss. Además, se trata de una «elección cultural», la mayoría de las veces, no propiamente elegida sino adquirida inconscientemente: «La integración de las técnicas del cuerpo, colectivas y tradicionales, al propio cuerpo, se efectúa miméticamente en un nivel inconsciente»¹¹⁰⁵.

Es particularmente revelador el último párrafo del artículo de Mauss «Les techniques du corps», que transcribimos a continuación:

No sé si prestaron atención a esto que nuestro amigo Granet ya indicó de sus grandes investigaciones sobre las técnicas del Taoísmo, las técnicas del cuerpo, de la respiración en particular. Hice bastantes estudios en los textos sánscritos del Yoga y sé que los mismos hechos se encuentran en la India. Creo que, incluso detrás de todos nuestros estados místicos, precisamente hay técnicas del cuerpo

1103 MAUSS, M., «Les techniques du corps», p. 25. Edición electrónica realizada por Jean-Marie Tremblay, profesor de sociología en el Cégep de Chicoutimi (Escuela Universitaria Canadiense) en 2002.

1104 *Ibid.*, p. 23.

1105 ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, *op. cit.*, 1995, p. 160-161.

que no se estudiaron y que fueron estudiadas perfectamente por China y por la India, desde tiempos antiguos. Este estudio socio-psico-biológico de la mística debe hacerse. Pienso que hay necesariamente medios biológicos de entrar en “comunicación con Dios”. Aunque finalmente la técnica de las respiraciones, etcétera, no sean el punto de vista fundamental más que en la India y China, las creo mucho más generalmente extendidas. En cualquier caso, tenemos en este punto medios de comprender un gran número de hechos, que hasta ahora no comprendíamos. Creo incluso que todos los recientes descubrimientos en reflexoterapia merecen nuestra atención¹¹⁰⁶.

Detrás de los *estados místicos*, nos dice Mauss, hay *técnicas del cuerpo* a las que no se les ha prestado atención en nuestra civilización occidental. Tras esta afirmación creemos que se esconde una arriesgada apuesta que transluce una postura en cierto modo pre-crítica, pero que –a su vez– expresa claramente cómo este autor otorga al cuerpo un papel fundamental a la hora de intervenir de forma directa en los estados superiores de conocimiento. Si dejamos a un lado la posición de Mauss en ese extremo pre-crítico referido, creemos encontrar en su perspectiva alguna posible respuesta a esos interrogantes que nos planteábamos y que se encontraban en la base de nuestra hipótesis del alzado ético a través del cuerpo al límite; o, lo que es lo mismo, del modo en el que se desencadena la posible constitución (proceso conjuntivo/disjuntivo, en realidad) del ser humano como símbolo a través del cuerpo, en el contexto de aquellas obras de arte que se ejecutan mediante el mismo. Aquello que, para Mauss, está arraigado en las culturas orientales y que ha sido considerado y estudiado desde antiguo, es decir, el papel del cuerpo en la comprensión humana y la práctica de técnicas corporales –que inciden ante todo en una correcta respiración– como intervinientes en ese proceso, es lo que creemos que puede arrojar alguna luz a la cuestión de cómo un cuerpo puede abrir esa vía que le permita acceder a la historia impresa en él, es decir, a la posibilidad de desencadenar y experimentar esa conjunción (y su correlato, la disyunción) simbólica a través del propio cuerpo.

En este sentido y dado el peso que creemos que puede tener la *respiración* como parte intermediaria entre el interior y el exterior en todo ser humano, nos hemos detenido en algún otro pensador que habla sobre ella. No podemos dejar de tener presentes las palabras reveladoras, contundentes e incisivas que el filósofo Fernando Pérez-Borbujo pronuncia al comienzo de su texto *La odisea del espíritu*

1106 MAUSS, M., «Les techniques du corps», *op. cit.*, 2002, p. 25.

sobre la respiración, ateniéndose a un pasaje de los Evangelios (San Mateo, cap. 12, vers. 24-32; San Marcos, cap. 3, vers. 22-30). Dicho pasaje dice así: «Todo pecado y blasfemia le será perdonado a los hombres; pero la blasfemia (...) contra el Espíritu Santo no será perdonada. Y quien dirige palabra (...) contra el Hijo del hombre (...), se le perdonará; mas quien la dijere contra el Espíritu Santo (...), no se le perdonará ni en este mundo ni en el otro»¹¹⁰⁷. Es especialmente reveladora la interpretación que este autor hace de la versión griega de este pasaje. Habla, entonces, Pérez-Borbujo de que toda falta (pecado o blasfemia) contra la vida del hombre, contra su vitalidad –lo vivo en él, «el principio de vida que en él aletea, vive y respira»–, será perdonada por la acción divina. Pero la palabra (*lógos*) –discurso, razón, pensamiento verbalizado– contra el *hacer del espíritu* no será perdonada ni en este mundo ni en el otro. Es la interpretación que hace de la expresión «contra el hacer del espíritu», la que nos interesa resaltar. La concibe como «en contra de la respiración, en contra del ritmo respiratorio, contra la exhalación de lo vivo»¹¹⁰⁸. Creemos que es significativa –cuando menos, no puede dejarnos impasibles– esta analogía que establece Pérez-Borbujo entre ese *hacer del espíritu*, esto es, sus efectos y sus dones y la *exhalación de lo vivo*, la *respiración*, el *espíritu* en suma. Así contemplado, pareciera que la *respiración* y el *ritmo respiratorio* son un don, un efecto del *espíritu*. Creemos que no anda errado este enfoque si seguimos leyendo las palabras del autor. En ellas, pone de manifiesto que, en el contexto de las religiones de los pueblos de la antigüedad, no era posible ningún discurso sobre el espíritu que no hubiera sido «proferido, articulado y verbalizado por el espíritu mismo». En otras palabras, la persona que osaba hablar del Espíritu debía dejarse poseer, en cuerpo y espíritu, por él. Es esta una noción de «posesión» que, desde la modernidad, es entendida como «inspiración divina». Adicionalmente a la argumentación, veremos más adelante que la *respiración* tiene esa capacidad de solicitar las dos partes constituyentes del ser humano –su parte

1107 PÉREZ-BORBUJO, F., «La odisea del espíritu», p. 283, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras, op. cit.*, 2003. En otras traducciones de este mismo pasaje se escribe «espíritu santo» con minúscula frente a «Hijo» del hombre, que mantiene la mayúscula. Véase, por ejemplo, *Los Santos Evangelios* (trad. De R. P. Felipe de Fuenterrabía, Capuchino), Estella, Verbo Divino, 1960, p. 55-56.

1108 PÉREZ-BORBUJO, F., «La odisea del espíritu», p. 284, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras, op. cit.*, 2003.

física pero también la no-física¹¹⁰⁹– y que la *inspiración*, igualmente, solicita y pone en juego esas dos partes¹¹¹⁰. De este modo, sentencia Pérez-Borbujo:

El pecado contra el espíritu es lo antinatural, lo que ha desarrollado una dinámica que en vez de alcanzar su fin, llevando su obrar a perfección, ha extraviado el fin (...) El espíritu tiende, por su propio dinamismo, a la perfección, al acabamiento (...) En la dimensión temporal, dicha blasfemia contra el Espíritu Santo se manifiesta en el *retraso* o *rémora* respecto a la plenitud, en la falta de coordinación con los tiempos, en la disfuncionalidad entre el tiempo subjetivo y el objetivo¹¹¹¹.

Una *secularización* de las palabras que interpreta Pérez-Borbujo¹¹¹² nos lleva a inferir que puede existir una estrecha relación entre el *ritmo respiratorio* y la *inspiración*. Esta última es considerada como parte fundamental de la creación e interpretación artísticas y como parte interviniente y necesaria, en suma, en toda comprensión. En este sentido, existen, desde siempre, multitud de técnicas que inciden en la modulación de este *ritmo respiratorio* para conseguir diversos estados en el ser humano (físicos, emocionales, espirituales, etcétera), en línea, en cierto modo, con lo que decía Mauss sobre las técnicas orientales. Volveremos sobre este asunto.

Si la obra de Mauss nos ayudaba a tentar posibles respuestas a los interrogantes planteados al inicio de este *epígrafe*, en Merleau-Ponty encontramos un asidero fuerte desde el que contemplar con mayor claridad la perspectiva que venimos barajando. El tema por excelencia de la filosofía de Merleau-Ponty es la existencia encarnada comprendida de manera unitaria. Este autor concibe el cuerpo como una unidad estructural basada en una constante y permanente dialéctica sujeto-objeto (en el sentido de realidad subjetiva, psíquica, no física y realidad física, material). Sobre todo en sus obras *La estructura del comportamiento* (1942) y en *La fenomenología de la percepción* (1945), se interesa por el *comportamiento* del ser

1109 Quizá podríamos emplear aquí el término *espiritual* para referirnos a esta parte *no-física* del ser humano. Pero hemos preferido mantener esta última expresión para que no haya interferencias con la acepción de *espíritu* analizada del pensamiento triasiano. Noción de *espíritu* triasiana que creemos que no se corresponde del todo con lo que queremos significar con nuestra expresión.

1110 Será un tema que trataremos más adelante en el *Cap.* 8.

1111 PÉREZ-BORBUJO, F., «La odisea del espíritu», p. 285, en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003.

1112 Interpretación que, por lo demás, creemos que ya lleva implícita cierta *secularización* del *sentido teológico* de estas palabras del Evangelio, en tanto que en la lógica de este –siguiendo a José M^a Aguirre– el pecado contra el Espíritu es el pecado contra el espíritu presente en las palabras de Cristo que es el enviado de Dios, el inspirado por Dios. Lo grave –se desprende del Evangelio– es no escuchar al Espíritu de Dios.

humano enfocado como unidad que escapa a las clásicas distinciones entre lo psíquico y lo fisiológico. Según señala Carmen López Sáenz:

[Merleau-Ponty] Definirá el comportamiento como un no-objeto, es decir, como algo no localizable en el sistema nervioso central, sino *entre* el individuo y el mundo, como un flujo de acción que proyecta lo viviente a su alrededor incorporando los estímulos a las respuestas. Las nociones de “causa” y “efecto” resultan dialectizadas, por entender que las propiedades del objeto se mezclan con las del sujeto dando lugar a una totalidad con un nuevo sentido¹¹¹³.

En esta comprensión holística y unitaria del *comportamiento*, lo físico y lo psicológico son solo diferentes grados o niveles de integración que deben complementarse, nos dice esta autora; son distintas expresiones de la totalidad orgánica. Merleau-Ponty se propone en *La fenomenología de la percepción* desarrollar una teoría fenomenológica de la percepción del cuerpo, intenta «dar cuenta de la percepción como una función propia del cuerpo»¹¹¹⁴. Se vale para ello del concepto de *esquema corporal* asociado, en un primer momento, al de *Gestalt* tal y como es utilizado en psicología. Este concepto se apoya en la máxima de que *el todo es más que la suma de sus partes* y va tomando cuerpo, sobre todo, a partir del año 1910 con los inicios de la llamada *Escuela de la Gestalt* –movimiento que nace en el campo de la psicología de la mano, principalmente, de Max Wertheimer (1880-1943). La raíz de este término se puede encontrar en la última década del siglo XIX, en la obra de Christian Von Ehrenfels (1859-1932) quien lo emplea por primera vez para referirse a un fenómeno que detecta en el ámbito musical. En concreto, Wertheimer definió que la percepción no es sólo la suma de las sensaciones que contiene, sino que tiene particularidades unitarias que dependen de las propiedades y las relaciones que mantienen entre sí sus componentes (las distintas sensaciones). Dichas propiedades y relaciones, en general, responden a unas leyes determinadas que se repiten, cual patrón, en el ser humano a la hora de percibir: ley de *proximidad*, de *semejanza*, de *destino común*, de la *buena continuación*, de *cierre*, de *región común*, de *conectividad* y, destacando de entre ellas, la *ley de pregnancia* o *de buena figura* (tendemos a simplificar los estímulos más complejos)¹¹¹⁵. En su caso,

1113 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 182, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1114 GARCÍA, E. A., «Desbordes y excedencia del cuerpo vivido...», p. 306 en *Eidos*, op. cit., 2018.

1115 Véase, por ejemplo, GOLDSTEIN, E. B., *El proceso perceptivo. Sensación y percepción*, Madrid, Thomson, 2006.

Merleau-Ponty defiende que el cuerpo es una *Gestalt*¹¹¹⁶ en el sentido de que es más que la suma de sus sensaciones puntuales: «mi cuerpo no es para mí un aglomerado de órganos yuxtapuestos en el espacio. Lo mantengo en una posición indivisa, y sé la posición de cada uno de mis miembros gracias a un *esqueleto corpóreo* en el que todos están envueltos»¹¹¹⁷. Defiende, por tanto, la unidad espacio-temporal, la unidad intersensorial o sensomotora del cuerpo como un *a priori* que, de derecho, no se limita a las asociaciones efectivas y fortuitas realizadas a través de nuestra experiencia sino que las precede y posibilita. Frente a una noción anterior, asociacionista, de *esquema corporal* como «resumen de nuestra experiencia corpórea» a través de un gran número de asociaciones de imágenes fuertemente establecidas, capaces de entrar en juego constantemente y de dar un *comentario* y una *significación* a la interoceptividad y a la propioceptividad del momento¹¹¹⁸, Merleau-Ponty se encamina de la mano de la teoría de la *Gestalt* hacia una nueva definición del *esquema corpóreo*: «ya no será el simple resultado de unas asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino una *forma de consciencia global* de mi postura en el mundo intersensorial, una “forma” en el sentido de la *Gestaltpsychologie*»¹¹¹⁹.

No obstante, el concepto de *forma* manejado por la teoría de la *Gestalt* le parece insuficiente¹¹²⁰: la *forma* para él no es un objeto (entidad física) ni una cosa-en-sí, es algo más cercano a un tejido de relaciones que es percibido por nosotros. En el marco de la constante crítica que, sobre todo en *La fenomenología de la percepción*, realiza tanto al «empirismo» como al «intelectualismo» en tanto que análisis unilaterales desarrolladas en torno a la *naturaleza* o a la *idea* respectivamente, el concepto *intermedio* de *forma* sintetiza, desde su perspectiva, naturaleza e idea y explica el carácter global del comportamiento. La *forma* pasará entonces a redefinirse para Merleau-Ponty –en términos de procesos totales– «como unión funcional de una idea con una existencia»¹¹²¹. Por tanto, también el término *Gestalt*, en este filósofo, adquiere un significado específico: se trata de algo dinámico, se

1116 «Mi cuerpo es una *Gestalt* y está co-presente en toda *Gestalt* (...) el sistema que él constituye está ordenado en torno a una bisagra central o de un pivote que es apertura para..., posibilidad ligada y no libre» en MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p. 183.

1117 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 115.

1118 Véase *ibíd.*, p. 115-116.

1119 *Ibíd.*, p. 116. El primer subrayado es nuestro.

1120 Véase *ibíd.*, p. 116-117.

1121 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 184, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

entiende como unidad articuladora y creadora de sentido. En su obra póstuma *Lo visible y lo invisible* (cuyo manuscrito data de entre 1959 y 1960) aparece definido como «un principio de distribución, el pivote de un sistema de equivalencias (...) un doble fondo de la vivencia»¹¹²². Aún más, diríamos nosotros, un fondo triple, cuádruple, etcétera, dependiendo de la profundidad de la vivencia o experiencia¹¹²³. En suma, Merleau-Ponty concibe el *esquema corporal* como condición de la situación, como consciencia global de la posición en el mundo, como condición de experimentación del cuerpo propio de manera unitaria. El *esquema corporal* «no es una especie de mapa o representación estática de las distintas partes del cuerpo, sino la integración dinámica de las mismas en los proyectos del organismo; es (...), un sistema abierto de variaciones perceptivo-motrices»¹¹²⁴. Se trata de una especie de *brújula interna* que, abierta permanentemente al mundo y basándose en las interacciones con y a través de nuestro propio cuerpo con el mundo, nos orienta sobre nuestra *situación* global en él en cada momento. Además, dicha esquematización corporal parece ser una condición de la percepción interior, previa al acto de entender, un conocimiento latente anterior a la experiencia y a la reflexión y que se realiza sin intervención consciente. Se trata de una relación primaria del cuerpo consigo mismo que hace de él el paso intermedio y necesario (vínculo) entre yo y las cosas, relación que «se plasma en una especie de conocimiento espontáneo y precategorial del cuerpo (...) que, entre otras cosas, hace posible a cada instante conocer la posición de cada uno de nuestros miembros con respecto a los demás» y con respecto al mundo que le rodea¹¹²⁵. En este sentido, interpretando a Merleau-Ponty, es muy clarificador el siguiente texto de M^a Carmen López Sáenz donde señala:

El cuerpo organiza los estímulos que le vienen del exterior en relación con los problemas prácticos. Tal competencia corporal no es un conocimiento *a priori*, sino una pragtognosia, es decir, un saber instituido progresivamente en el esquema corporal, en tanto matriz de habitualidades, que anticipa nuestros comportamientos, actúa como diálogo perceptivo natural entre cuerpo y mundo y posibilita la institucionalización (*Stiftung*), en el sentido activo de la palabra, es decir, como dialéctica entre lo sedimentado y la creación del significado. El

1122 MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, op. cit., 2010, p. 183.

1123 Cfr. la teoría aportada por Koselleck de los *estratos del tiempo* en base a la profundidad del campo de experiencia al que se asocian. Véase *supra*, Apdo. 2.4.2.

1124 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 184, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1125 FERNÁNDEZ, O., «Cuerpo vivido...», p. 44 en *Horizontes filosóficos*, op. cit., 2016.

esquema corporal es este stock de sedimentación que organiza y coordina todas las formas actuales o posibles de actividad corpóreas; por su parte, “la sedimentación es el único modo de ser de la idealidad”, es lo invisible, no como opuesto a lo visible, sino como su otra cara, un pliegue en la pasividad y no pura producción¹¹²⁶.

Nos interesa remarcar el concepto de *pragtnosia* (o *practognosia*) como «saber instituido progresivamente en el esquema corporal» que posibilita la dialéctica entre lo sedimentado y la creación del significado. Merleau-Ponty se refiere a él en *La fenomenología de la percepción* como una manera original y, quizá, originaria de acceder al mundo y al objeto, proporcionada no por el conocimiento sino por la experiencia motriz de nuestro cuerpo¹¹²⁷. Aquello «sedimentado» en el cuerpo creemos que está muy cerca de lo que nosotros habíamos denominado «historia impresa en el propio cuerpo»; se trata de la *sedimentación* de experiencias vividas que dejan su impronta en el cuerpo. Y efectivamente, Merleau-Ponty responde a nuestro interrogante al darnos a entender que tenemos acceso a esas experiencias vividas y sedimentadas mediante «la experiencia motriz de nuestro cuerpo», que podemos acceder a ellas a través del *esquema corporal* o stock de sedimentación que organiza y coordina no sólo las formas actuales sino también las formas posibles de actividad corpóreas. Es decir, a través del concepto de *esquema corporal* merleau-pontiano encontramos una vía de acceso, un recurso que permite poner en contacto –por el hecho de ser una «matriz de habitualidades»– experiencias vividas pasadas con otras presentes y con cierta proyección de futuro. «El esquema corporal es una unidad funcional, capaz de auto-organizarse en su entorno, con relación a un objeto» nos dice López Sáenz, destacando de esta noción no sólo la potencialidad de desenvolverse en base a una historia o a unas experiencias previas y asumidas, «sedimentadas», sino también la flexibilidad y la capacidad de adaptación al entorno y a las circunstancias.

En este sentido, Merleau-Ponty nos explica que el sujeto tiene su cuerpo no sólo como sistema de posiciones actuales sino además –merced al *esquema corporal*– como sistema abierto de infinidad de posiciones equivalentes en otras orientaciones: «lo que hemos llamado esquema corpóreo es justamente este

1126 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 185, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1127 Véase MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 157-158. «Practognosia» es un término que Merleau-Ponty –según referencia él mismo– toma de la obra de Grünbaum, *Aphasie und Motorik*, «Zeitschr. f. d. ges. Neurologie und Psychiatrie» de 1930. Véase *ibíd.*, nota al pie nº 99.

sistema de equivalencias, (...) por el que las diferentes tareas motrices son instantáneamente transponibles»¹¹²⁸. Esto, como apunta el filósofo, implica que dicho *esquema corporal* no es sólo una experiencia de mi cuerpo, sino también una experiencia de mi cuerpo en el mundo. He aquí otra descripción de José Antonio Ramos que incide en lo que venimos explicando: «el esquema corpóreo consiste en un conjunto precognitivo de destrezas mediante las cuales se sedimentan las actividades corporales, quedando así disponibles para futuros usos cuando la *praxis* lo requiera. (...) el esquema corporal “extiende la existencia” y contribuye a nuestra apertura a la experiencia»¹¹²⁹.

Ya hemos anticipado otra noción de Merleau-Ponty, la de *cuerpo sujeto*, que arraiga en la de *cuerpo orgánico* de Husserl. Se trata del cuerpo fenoménico que somos, que él contrapone al cuerpo objetivo o físico que poseemos; si bien son éstas dos estructuras integradas en un nivel anterior y más originario que ellas: la existencia. Este cuerpo fenoménico es un *cuerpo vivido*, un cuerpo del que tenemos una experiencia vivida y que, en este autor, parte del *esquema corporal* como presencia pre-objetiva de nuestra corporalidad. «Merleau-Ponty designa el cuerpo vivido como un “cuerpo habitual”» en el sentido de sustrato de «hábitos de comportamiento corporal», nos dice Esteban A. García, entendiéndolo por hábito una habilidad o destreza senso-motriz, «se trata “de un saber que está en las manos”, de “un cuerpo que comprende”»¹¹³⁰. Creemos que, en definitiva, este *cuerpo vivido* es análogo a lo que nosotros, en otros lugares, hemos denominado *cuerpo habitado*¹¹³¹. En este filósofo el *cuerpo vivido* habita y es habitado en coordenadas de espacio y tiempo; de hecho, este cuerpo actualiza la existencia constantemente al integrar y unificar el espacio y tiempo genéricos, universales, en el espacio y tiempo propios, corporales¹¹³²: «No hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está *en* el espacio ni, tampoco, que está *en* el tiempo. *Habita* el espacio y el tiempo»¹¹³³, nos señala Merleau-Ponty. En este sentido, en relación con el cuerpo, se distingue en su filosofía entre espacio objetivo (físico) como «*espacialidad de*

1128 *Ibíd.*, p. 158-159.

1129 RAMOS, J. A., *Cuerpo y carne en la filosofía de Merleau-Ponty*, Tesis Doctoral dirigida por M^a C. López Sáenz, Madrid, UNED, 2015, p. 142.

1130 GARCÍA, E. A., «Desbordes y excedencia del cuerpo vivido...», p. 310-311 en *Eidos*, *op. cit.*, 2018.

1131 Véase PAGOLA, H., «La danza...», p. 289 en *Brocar*, *op. cit.*, 2016.

1132 En este sentido, la *existencia* es, para Merleau-Ponty, «el movimiento mediante el cual los hechos son asumidos», en MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, p. 186, *cit.* en RAMOS, J. A., *Cuerpo y carne en la filosofía de Merleau-Ponty*, *op. cit.*, 2015, p. 130.

1133 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, *op. cit.*, 1993, p. 156.

posición» y espacio fenoménico o «*espacialidad de situación*» como experiencia de estar orientados en el mundo y situados en relación con los objetos¹¹³⁴, como a punto, preparados siempre para interactuar con ellos. La *espacialidad de situación* es una espacialidad primordial que «se confunde con el ser mismo del cuerpo»¹¹³⁵ y de la que la *espacialidad de posición* u objetiva es sólo la envoltura. Considera que nuestro cuerpo no *está* en el espacio, *es* del espacio. La espacialidad del cuerpo es el despliegue de su *ser cuerpo*, la manera como se realiza como cuerpo. Si el *cuerpo-sujeto, fenoménico* o *vivido* en este filósofo es fuente de intencionalidad que dota de sentido al mundo, por ser «expresión y realización de mis intenciones, proyectos y deseos»¹¹³⁶, aquella «*espacialidad de situación*» o experiencia vivida originaria y primordial de estar situados y orientados relativamente en el mundo es una *forma básica de esa intencionalidad* y de ella, afirma López Sáenz, depende toda *intencionalidad simbólica*.

Para Merleau-Ponty existe en nosotros una «intencionalidad motriz pura» –que radica en la base del *esquema corporal*– por la que si nuestra *consciencia* es el «ser-del-mundo», nuestro *cuerpo* constituye el «vehículo del ser-del-mundo». Ambos –consciencia y cuerpo–, en base a su orientación para la acción, se encuentran interrelacionados a través de la noción primaria de «proyecto motor». «El cuerpo tiene su mundo», lo cual implica, para este filósofo, que comprende su mundo sin tener que acudir para ello a «representaciones», sin tener que subordinarse a ninguna «función simbólica» o representativa¹¹³⁷. Por ello, el cuerpo se encuentra ya siempre pre-orientado en el mundo de acuerdo a esta *intencionalidad motriz pura*, en base a este *proyecto motor* primario, los cuales responden a una interacción primitiva y primordial entre el cuerpo y el mundo a nivel pre-consciente. En este sentido la motricidad es la esfera primaria en la que se engendra, primeramente, el sentido de todas las significaciones pertenecientes al ámbito de lo representado¹¹³⁸. Creemos leer en todas estas afirmaciones que aquella experiencia originaria situacional a nivel pre-consciente del cuerpo vivido,

1134 Véase, por ejemplo, *ibíd.*, p. 117. Véase, también, LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 188, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1135 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 165.

1136 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 197, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1137 Véase MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 155-157. Sobre el sutil concepto de «intencionalidad motriz pura», véase *ibíd.*, p. 155, nota al pie n° 95.

1138 Véase *ibíd.*, p. 159.

se constituye en *lo simbolizado* que cualquier intencionalidad consciente posterior llevará a su materialización en el mundo, esta vez mediante representaciones. La intencionalidad motriz pura, nos dice, Merleau-Ponty, «se oculta, en efecto, detrás del mundo objetivo que contribuye a constituir»¹¹³⁹.

En este sentido, creemos poder afirmar que el *cuerpo vivido* de Merleau-Ponty se experimenta, en sí, como símbolo, residiendo la parte simbolizada en ese nivel pre-consciente¹¹⁴⁰. Así creemos que recoge esta idea la expresión de M^a Carmen López Sáenz: «el cuerpo (...) es expresión simbólica y gesto primordial, en tanto que articula el mundo, como comprensión del mundo y manera de vivirlo»¹¹⁴¹. Y también la vemos reflejada en estas palabras de José M^a Aguirre:

Ahí [en el nivel de lo pre-consciente] no se da todavía la distinción epistemológica entre el sujeto y el objeto, mas no por eso deja de haber una vital o vivida relación dialéctica, que constituye la base constantemente presupuesta para los niveles superiores de la experiencia, aunque un nivel más alto difiera cualitativamente de otro más bajo¹¹⁴².

Esta noción de *esquema corporal* a un nivel pre-consciente que da pie a Merleau-Ponty a fundamentar el *cuerpo vivido* es lo que, sobre todo al final de su obra en *Lo visible y lo invisible* –en el contexto del giro ontológico que experimenta su fenomenología– denominará «carne» en cuanto «carne del mundo», pero también, «carne del cuerpo». Es, esta última, una noción que, análogamente a la de *esquema corporal*, fundamenta tanto sujeto como objeto y los precede lógicamente¹¹⁴³. M^a Carmen López Sáenz lo llama «carne envolvente del cuerpo y del mundo» y destaca como uno de sus principales atributos su *reversibilidad*. También Olaya Fernández, quien señala que la carne «para Merleau-Ponty se desdobra en carne del cuerpo y carne del mundo, que remiten la una a la otra en una relación de reciprocidad y reversibilidad de la que emerge, entre otras cosas, el campo de lo visible»¹¹⁴⁴. Sobre esta interrelación o imbricación entre estas dos variantes del término, Merleau-Ponty señala en un texto –por otra parte– cargado de cierta ambigüedad, que

1139 *Ibid.*, p. 155, nota al pie n° 95.

1140 Cfr. la idea avanzada al final del *Apdo.* 5.1 de este trabajo.

1141 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 197, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1142 AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 194.

1143 Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 211.

1144 FERNÁNDEZ, O., «Cuerpo vivido...», p. 39 en *Horizontes filosóficos*, op. cit., 2016.

mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un percibido), y que además esta carne de mi cuerpo es partícipe del mundo, él la refleja, él la invade y ella lo invade a él (lo sentido colma de subjetividad y a la vez colma de materialidad), están en relación de transgresión o de traspaso. (...) La carne del mundo no es *sentirse* como mi carne. Es sensible y no sintiente. La llamo, sin embargo, carne (...) para decir que es *gestación* de posibles (...), que por lo tanto no es en absoluto ob-jeto, (...) A fin de cuentas, es por la carne del mundo que uno puede comprender el cuerpo propio¹¹⁴⁵.

Nos llama poderosamente la atención la coincidencia de atributos que a primera vista encontramos entre el concepto merleau-pontiano de *carne* y el triasiano de *límite*. Para empezar, la *reversibilidad* de la *carne* es un «movimiento ontogenético que recorre todos los niveles de la realidad» con el fin de aprehender su engranaje, su articulación y su diferenciación puesto que la «coincidencia entre las dos caras de la carne nunca es perfecta». Enseguida nos viene a la cabeza la idea de la síntesis conjuntiva y disyuntiva que se da en el *límite* triasiano entre mismidad y diferencia por un lado y, por otro, el carácter disimétrico que Trías otorga a su noción de *límite*, en cuanto a que los dos términos que une y a la vez separa –en Merleau-Ponty «las dos caras de la carne»– no son comparables en términos iguales, ya que no existe una simetría perfecta entre ellos. En el marco de esta «nueva ontología» que pretende desarrollar Merleau-Ponty en base a un «*cógito* tácito encarnado»¹¹⁴⁶, leemos los atributos que López Sáenz señala como propios de la noción de *carne* en este filósofo¹¹⁴⁷:

- *carne* como «carne envolvente del cuerpo y del mundo, reversibilidad del origen y del destino o visibilidad generalizada»;
- muestra claramente una doble «orientación hacia lo interno y hacia lo externo»;
- posee analogía con el término *elemento* «en el sentido griego, como algo que interviene en todo, a caballo entre el individuo espacio-temporal y la idea, un principio encarnado que brinda un estilo de ser a todo fragmento de ser»;

1145 MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, op. cit., 2010, p. 219-221.

1146 Sobre esta noción de *cógito* tácito, véase, por ejemplo, MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 379-417 y MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, op. cit., 2010, p. 154.

1147 Según lo vemos en LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 198-199, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

- designa el «índice de lo que excede al pensamiento conceptual, ya que la carne es visible; es un ser en latencia, una presentación de la ausencia, de lo invisible (inteligible) que acompaña toda manifestación de lo visible (sensible)»;

- para definir este término, Merleau-Ponty se sirve de términos auxiliares como «quiasmo», «reversibilidad», «bisagra», etcétera. Sobre el concepto de «quiasmo» señala que «no es solamente intercambio yo-otro (...), es también intercambio de mí con el mundo, del cuerpo fenoménico con el cuerpo “objetivo”, de lo que percibe con lo percibido: lo que comienza como cosa termina como conciencia de la cosa, lo que comienza como “estado de conciencia” termina como cosa»¹¹⁴⁸;

- el término *carne* «no es materia muerta, sino materia *travaillé* interiormente, claustro materno donador de vida, dehiscencia o generatividad por apertura y diferencia, sensibilidad que se trasciende por sí misma, dotada de un *cogito* tácito: el de la vida corporal»;

- en la exploración de las relaciones entre interioridad y exterioridad en la noción de *carne*, desarrolla Merleau-Ponty «el concepto de *entre-deux*, que pone en juego el fundamento excluido de los opuestos»;

- la *carne* es la absoluta copresencia o presentabilidad originaria y potencialidad. «Todo lo que hay participa del movimiento ontogenético de la reversibilidad de la carne y de su polimorfismo». Constituye la matriz dinámica de todo lo existente y lo posible¹¹⁴⁹.

En las anteriores líneas se aprecia la afinidad entre estos conceptos –*carne* y *límite*– de estos dos filósofos. El concepto de *carne*, sobre todo desde la perspectiva de su *reversibilidad*, creemos que participa además de los atributos de la noción triasiana de *símbolo* que, recordemos, afinca de lleno en el *límite*. En varias ocasiones en su obra ha recurrido el filósofo barcelonés a la etimología de este término para explicar esta noción, comparándolo con una moneda en la que reverso y anverso son distintos pero que en ella encuentran cobijo; o bien, cuyos dos fragmentos de esa misma moneda (previamente escindidos) han sido

1148 MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, op. cit., 2010, p. 191.

1149 Véase RAMOS, J. A., *Cuerpo y carne en la filosofía de Merleau-Ponty*, op. cit., 2015, p. 207.

lanzados conjuntamente al aire para comprobar su co-pertenencia ¹¹⁵⁰ . Paralelamente a la síntesis conjuntiva y disyuntiva que se da en el *símbolo* y en el *límite* entre mismidad y alteridad o entre singularidad y universalidad en Trías, encontramos en la *carne* merleau-pontiana esa apertura originaria a la alteridad. Merleau-Ponty habla de la «intercorporeidad universal de la carne» entramada con una «vida espiritual» que alienta un *sistema simbólico natural*¹¹⁵¹. El *esquema corporal* se encuentra en la base de la intercorporeidad humana puesto que desde la identidad que nos proporciona, al ser una estructura general compartida por cada particularidad, enlazamos con las diferencias. Y es que la experiencia de estar encarnado no es algo privado, que concierna en exclusiva a uno mismo, sino algo mediado por nuestras continuas interacciones con otros cuerpos y otros objetos. Esteban A. García comenta al respecto que

el cuerpo vivido parece poder ser identificado con el “cuerpo habitual” y el “esquema corpóreo” y definido así como un particular repertorio latente de disposiciones o capacidades comportamentales pautadas, repertorio o sistema configurado por la sedimentación de hábitos, adquiridos a su vez en el seno de comunidades culturales intercorporales¹¹⁵².

Sobre esta intercorporeidad se erige la intersubjetividad: de la *carne* «nace la intersubjetividad, de la que proviene la sociedad y la cultura», señala López Sáenz. El *esquema corporal* acumula un saber que está eminentemente orientado a la acción, a las posibles formas de comportamiento en el mundo y es, para Merleau-Ponty, una «matriz de habitualidades» en el sentido de que se constituye a través de la sedimentación del hábito. De hecho, este hábito o «habitud» clarifica de alguna manera la naturaleza del esquema corpóreo –su capacidad de darnos inmediatamente la posición de nuestro cuerpo no como un «mosaico de

1150 «Símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía sólo de una mitad, que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En este caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión *sym-bolon*, que significa aquello que se ha “lanzado conjuntamente”», en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 23-24, nota al pie nº 3.

1151 La ontología última de Merleau-Ponty se adentra en dicha *intercorporeidad universal* pensando «el ser desde dentro, desde antes de la separación entre sensibilidad y entendimiento, desde una “pensabilidad” que no sea pura *cogitatio*, sino que vive de los afectos y de la *aisthesis*», en LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 202, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003. Para lo que sigue, donde no se cita, véase *ibíd.*, p. 185-202.

1152 GARCÍA, E. A., «Desbordes y excedencia del cuerpo vivido...», p. 313 en *Eidos*, op. cit., 2018.

sensaciones» (empirismo), sino como un «sistema abierto al mundo, correlato del mundo»– en tanto que aquella, como habilidad o técnica corporal adquirida, «expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-en-el-mundo o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos», por ejemplo¹¹⁵³. La coexistencia humana se da, precisamente, entre sujetos constituidos en base a un «*habitus* corporal» que se adquiere mediante una aprehensión motora de una significación motriz y constituye una disposición adquirida o una apropiación personal de un objeto o de una *actitud*: «Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que “atrapa” (*kapiert*) y “comprende” el movimiento. La adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz»¹¹⁵⁴, afirma el filósofo. Podríamos entender que en la adquisición de un determinado «*hábitus* corporal» interviene una intencionalidad corporal (aquella *intencionalidad primera motriz*) que, a su vez, va estando mediatizada o influenciada por hábitos previos. Dicha intencionalidad corporal motriz se encuentra abierta a la alteridad –por el hecho mismo de hallarse esta última en su naturaleza¹¹⁵⁵– y mediatizada por el mundo y orientada hacia él: «el cuerpo institucionalizado ya presupone el encuentro con los otros, porque el *habitus* se adquiere socioculturalmente» dice López Sáenz, de acuerdo con las anteriores palabras de Esteban García. Por tanto, para Merleau-Ponty, la apertura a la alteridad, a la diferencia, a lo otro, comienza en el propio cuerpo percibido –a través del *esquema corporal* que me brinda un conocimiento latente, pre-reflexivo– como «unidad práctica en sus compromisos con el mundo (...) como un estilo o una actitud de seres activos anclados en situaciones».

Un enfoque similar, en este extremo, al de Merleau-Ponty encontramos en Ricœur, para quien –inspirándose en Aristóteles– la noción de *carácter* constituye una especie de «segunda naturaleza humana» que se va formando, en virtud del *hábito*, a través de una sedimentación continua de las experiencias en mí mismo. «El carácter, forjado a partir de los hábitos adquiridos a fuerza de repetición, marca un punto de vista ante las cosas, es el fundamento de la motivación y la acción y su empuje nos lleva a buscar la vida buena»¹¹⁵⁶. Este empuje, este

1153 Véase MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 161. Véase, también, *ibíd.*, p. 161, nota al pie n° 109.

1154 *Ibíd.*, p. 160.

1155 Habíamos dicho que la *intencionalidad motriz pura* respondía a una interacción primitiva y primordial entre el cuerpo y el mundo a nivel pre-consciente. Véase *supra*, p. 389.

1156 FERNÁNDEZ, O., «Sobre la alteridad...», p. 299, en *Logos*, op. cit., 2012. Véase, también, RICCEUR, P., *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982, p. 76 y ss.

movimiento de búsqueda, precisamente por estar enraizado en el cuerpo de esta manera –en el *carácter*– se puede orientar hacia lo otro, se abre a la alteridad, en base a la carencia que detecta en sí mismo. Según señala Olaya Fernández, la disponibilidad para atender la llamada del otro en Ricœur se concibe como un imperativo de inspiración kantiana. Por lo tanto y, en consecuencia, es relevante que Ricœur otorga un gran peso ontológico a la alteridad –como lo hace Merleau-Ponty– en la constitución de lo «Mismo», previo ontológicamente a una *mismidad* que, a través de la tensión narrativa con la *ipseidad*, conforma la identidad de la persona¹¹⁵⁷. Notemos la analogía entre lo que Merleau-Ponty había denominado «estilo o actitud» de seres activos anclados en situaciones (en cuya naturaleza se encontraba la alteridad, la apertura a lo otro) y lo que Ricœur denomina «carácter» en el que enraiza el movimiento hacia la buena vida y hacia la alteridad. Ambos, conformados o forjados por un «*hábitus* corporal» o «hábito», respectivamente.

Precisamente en esta noción de *actitud* es en la que creemos necesario detenernos ahora, puesto que la consideramos clave en nuestra perspectiva. Hemos mencionado con anterioridad, brevemente, que para nosotros la actitud es una predisposición que consideramos que participa, al igual que el ser humano y la comprensión, de la forma de ser de la historicidad: hunde sus raíces en el pasado, pero está orientada hacia el futuro¹¹⁵⁸. Habíamos dicho que la *actitud* es un estado anímico, tiene un componente emocional, pero que, sobre todo, su rasgo distintivo es su marcado carácter práctico, orientado a la acción, a desarrollar una conducta determinada. Que la actitud participe del modo de ser de la historicidad implica que es algo variable, dinámico, en permanente construcción: su esencia pertenece a una fórmula variable en función del tiempo, en concreto, una fórmula cuya variable es la constante y dinámica imbricación en el tiempo entre la experiencia (pasada) y la expectativa (futura). Por otro lado, la psicología nos aporta el dato de que toda *actitud* tiene un componente emocional y por lo tanto neurofisiológico, lo cual nos lleva directamente a cuestionarnos el papel del físico, la intervención del cuerpo humano en ella.

Desde esta óptica y enlazando con lo visto en torno a la obra de Mauss sobre las técnicas del cuerpo, deberíamos plantearnos también la relación entre la práctica de determinadas técnicas corporales –en las que interviene cierta *actitud* como incentivadora y/o como resultado de esa práctica; *carácter* llamaba Ricœur a esta

1157 Véase FERNÁNDEZ, O., *ibíd.*, p. 300.

1158 Véase *supra*, Apdo. 2.4.4.

actitud– y esa experimentación de los tres éxtasis temporales en uno mismo o, en otras palabras, ese acceso o apertura a la propia historia. Encontramos las sugerencias de varios autores ante este planteamiento, entre ellos, los ya citados, Ricœur y Merleau-Ponty. Este último, en concreto, habla en los siguientes términos sobre el ya mencionado *hábito corporal*: «Se trata de la proyección de la resignificación del mundo (natural y cultural) operada por la conciencia corporal, incorporando su propia experiencia vivida, que va adquiriendo cierta generalidad en nuestras funciones corporales»¹¹⁵⁹. Es decir, a través de la repetición y mediado por la conciencia corporal el *hábito* es la apropiación y proyección en el mundo de un significado motriz y entendemos que dicho *hábito* modula una *actitud* que se proyecta en el hacer diario: «la habitud no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo»¹¹⁶⁰, en otras palabras, en el *cuerpo vivido*. En realidad, es sobre el *esquema corporal* sobre el que actúa la «habitud» renovándolo, re-manipulándolo¹¹⁶¹. Vemos claramente, por tanto, cómo para Merleau-Ponty el cuerpo adquiere un peso relevante, interviene directamente en lo que nosotros hemos denominado *actitud*, por medio del *hábito* corporal. La habitud para él, en suma, no es más que un modo del *poder fundamental del cuerpo* de «prestar a los movimientos instantáneos de la espontaneidad “un poco de acción renovable y de existencia independiente”»¹¹⁶².

No obstante, García detecta otra modalidad de la experiencia corporal, otra dimensión del *cuerpo vivido* –«desbordes y excedencia del cuerpo vivido con respecto del esquema corporal» lo denomina– que contrasta con la definición por antonomasia de Merleau-Ponty en términos de *cuerpo habitual* y *esquema motriz*:

podría mostrarse (...) que la *percepción estética* abre, a su vez, una nueva espacialidad; (...) que la danza se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que, en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se

1159 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 185, nota al pie nº 10, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1160 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 162.

1161 Véase *ibíd.*, p. 159.

1162 *Ibíd.*, p. 164. Cita en este texto las palabras de Paul Valéry.

hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza y los movimientos de los miembros están a su servicio¹¹⁶³.

En efecto, uno de esos «desbordes o excedencias» del cuerpo vivido que señala García es la «percepción estética» para Merleau-Ponty. Y, en concreto, la experiencia –estética– que realizamos a través de nuestro cuerpo, cuando este constituye la herramienta para la ejecución de un determinado arte (como es el caso del ejemplo, la danza). Apreciamos en este texto que el cuerpo, en este tipo de percepción, se aleja de la intencionalidad objetiva de la vida común (de la «experiencia natural») y es vivido como desarrollándose «en un espacio sin objetivos y sin direcciones». Además, aquí el cuerpo es vivido como «suspensión de nuestra historia», se pone en suspenso la dinámica propia de la habitualidad motriz. Por nuestra parte, vemos reflejadas en este fragmento de Merleau-Ponty la perspectiva de Trías de que el arte es símbolo de lo ético y posee siempre billete de vuelta a la realidad. Así interpretamos nosotros esta suspensión de la historia referida, que, constituye un *suspense*, un parón, pero al mismo tiempo se trata, en realidad, de un *acceso* a esa historia y, consecuentemente, en cierto modo, una posibilidad de consolidación de la misma y/o una reorientación.

Islas, al hablar de la obra de Mauss, habla también del *hábito* y nos dice que toda técnica corporal, con el fin de socializar efectivamente al individuo es integrada a los cuerpos mediante la repetición del acto, es decir, se verifica en los hábitos repetidos cotidianamente. Así, el hábito para ella es la presencia activa de las experiencias pasadas que se actualizan constantemente a través de esquemas de percepción, pensamiento y acción. «La historia deja su marca en los hábitos, y mediante los hábitos el pasado sobrevive en el presente perpetuándose. El hábito es producto de la historia y productor de prácticas individuales y colectivas, asumiendo los límites que le marca la especificidad del grupo social en el que surge»¹¹⁶⁴. En la misma obra de Islas se cita la concepción de Luc Boltanski, para quien el hábito corporal influye poderosamente y de manera implícita en las conductas de los integrantes de un grupo social; para él se trata de «el principio generador y unificador de las conductas de los miembros de un grupo, es decir, del sistema de normas profundamente interiorizadas que, sin expresarse nunca

1163 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, cit. en GARCÍA, E. A., «Desbordes y excedencia del cuerpo vivido...», p. 317 en *Eidos*, op. cit., 2018. El subrayado es nuestro.

1164 ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 162.

total y sistemáticamente, rigen implícitamente la relación de los individuos»¹¹⁶⁵. Vemos, por consiguiente, la importancia que estos autores otorgan al *hábito* como elemento en el que se objetiva la historia y que engendra prácticas y acciones más o menos permanentes que se encuentran –trascendiendo o renovando intenciones y proyectos conscientes, inconscientes, individuales y/o colectivos– en la base de una determinada *actitud* ante la vida.

Trías, al hablar de una actitud determinada (en concreto, la actitud amorosa con uno mismo y con los demás), habla de que «el otro» no es «simple otro» en sentido de la estructura sujeto-objeto, «sino mirada y rostro capaz de expresión de una historia propia a través de la palabra-acción»¹¹⁶⁶, como vemos, en línea con el pensamiento ético de Lévinas¹¹⁶⁷. Una palabra-acción que se sabe limitada, letal, mortal, finita, dice. De nuevo, en el pensamiento de este filósofo encontramos reflejada la idea de que es ese conocimiento encarnado («palabra-acción» o *palabra-acto*) el que nos pone en la pista de nuestra propia historia y en disposición de percibir la de los otros. Pareciera, por tanto, que sólo retrocediendo hasta aquel ámbito propio de la *carne* merleau-pontiana, como ámbito en el que puedo adquirir ese conocimiento latente pre-reflexivo, encarnado –y por ello limitado, mortal, finito–, anterior a la cognición unívoca que suscita la separación sujeto-objeto, podemos estar abiertos a nuestra propia historia y a la del otro, en suma, abiertos a la intersubjetividad. Merleau-Ponty, hablando de la perspectiva que nos otorga el fenómeno de la «habitud» a la hora de abordar la comprensión, habla de que «Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación –y el cuerpo es nuestro anclaje en un mundo»¹¹⁶⁸. Por lo tanto, entendemos el cuerpo como la herramienta inicial que nos *sitúa* en todo momento para experimentar tal concordancia. Esta intervención de la parte corporal del ser humano en la comprensión, en el modo de propiciar o potenciar una apertura del mismo a su propia historia en el sentido visto, es la que pretendemos que se vea reflejada de alguna manera en nuestra concepción de *disposición afectiva*. Ya hemos mencionado este término en varios momentos a lo largo de este trabajo. El término está tomado de Heidegger y posiblemente no difiera mucho de la acepción que tiene en este autor. Para

1165 *Ibíd.*, p. 97.

1166 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 102.

1167 Véase, por ejemplo, FERNÁNDEZ, O., «Lévinas y la alteridad: cinco planos», en *Brocar*, n.º 39, 2015, p. 423-443.

1168 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 162.

nosotros, al igual que para Heidegger, esta *disposición afectiva* es un existencial en el ser humano, pero en concreto nos llama la atención, detectamos una *disposición* con unas características específicas, como un elemento clave interviniente en determinados momentos de la existencia humana. Uno de esos momentos es la creación y la interpretación artística, como veremos.

Sin detrimento de lo ya analizado de la obra de Kant y de Merleau-Ponty y teniendo muy presente el gran peso que adquiere, a partir del siglo pasado, con el pensamiento de este último –anclado, en cierto modo, en la fenomenología de Husserl– la corporeidad dentro de la filosofía occidental, estamos de acuerdo con José Manuel Chillón cuando afirma que la grandeza de la aportación heideggeriana es que con él adquiere originariamente peso en el discurso filosófico el sentimiento. Heidegger dota al discurso filosófico de un tono afectivo. En este sentido, Raúl Madrid habla de que «tanto la apertura como la cerrazón del Ahí del Dasein dependen de un estado de ánimo»¹¹⁶⁹. Recordemos una vez más que para Heidegger el Dasein está siempre afectivamente abierto en el temple anímico. Y aquello a lo que está abierto es a una existencia (espacio-temporal) que le ha sido confiada en su ser. En este autor, la *disposición afectiva* y el *comprender* caracterizan como existenciales la apertura originaria del estar-en-el-mundo del Dasein. Creemos que el siguiente párrafo de *Ser y tiempo* refleja claramente la implicación del aspecto corporal en la *existencia propia* del ser humano y en último término, también en la comprensión: «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»¹¹⁷⁰.

Creemos, por tanto, ensayar una posible respuesta con estas palabras de Heidegger y en base a las aportaciones de Merleau-Ponty, Mauss, Ricœur y el resto de los autores mencionados a los interrogantes planteados más arriba a raíz del análisis de la filosofía de Trías¹¹⁷¹ acerca de la posibilidad del *alzado ético a través del cuerpo humano* o, con Trías, el *posible alzado al límite a través del cuerpo humano* o *posible experimentación del ser humano como símbolo a través del cuerpo*.

1169 MADRID, R., *Aproximaciones a la disposición afectiva en el pensamiento de Martin Heidegger*, Tesis Doctoral desarrollada en la Universidad de Chile (dirigida por Jorge Acevedo), 2008, p. 46.

1170 HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, *op. cit.*, 2003, p. 171.

1171 En concreto, estos interrogantes eran: ¿cómo un cuerpo puede abrir y tener acceso a esa vía que permite poner en contacto experiencias vividas pasadas, con otras presentes y con cierta proyección de futuro?, ¿cómo podemos tener acceso a esa historia que se encuentra impresa en nuestro propio cuerpo?

Nuestro mayor interés se centra sobre todo en fundamentar en suelo filosófico firme nuestra hipótesis de *alzado ético a través del cuerpo humano* puesto que, análogamente a como entiende Merleau-Ponty el cuerpo, es decir, como participando de la *carne*, planteamos aquí la posibilidad de entender el cuerpo como participando del *límite* triasiano. Así se refleja en las siguientes palabras de Trías: «Ese límite, pues, me invade y me constituye, recorre mis arterias y las células de mi cerebro y corazón»¹¹⁷². Y desde esta perspectiva es como cobra sentido ese *alzado ético a través del cuerpo humano* entendido como *alzado al límite a través del cuerpo humano*. Esta idea creemos que conlleva importantes implicaciones. Las siguientes palabras de López Sáenz se muestran acordes con nuestro enfoque al exponer la necesidad de un *entendimiento ontológico de nuestro cuerpo* que nos lleva a adquirir la *capacidad de vivir sus gestos*: «La fenomenología merleau-pontiana de la corporeidad nos abre también a la comprensión de nuestras capacidades corporales como tarea ética»¹¹⁷³. Nosotros pensamos que es precisamente esta tarea ética la que nos concierne de manera primordial y preeminente como base auto-comprensiva para –mediante la comprensión de nuestras capacidades corporales y, por ende, comprensión del mundo– situarnos y orientarnos éticamente, esto es, de manera más justa y más libre en el mundo. De hecho, esta tarea primera y básica desemboca en un reconocimiento de la alteridad, necesario en un mundo compartido con otros seres:

Entendido ontológicamente, el cuerpo trasciende el egoísmo y nos acerca a la profundidad ontológica, personal y humana, de los otros. La capacidad de vivir sus gestos [los gestos del cuerpo propio] hace moralmente posible el reconocimiento de los otros como seres humanos y no humanos y el respeto por sus mundos relativos, así como el reconocimiento de nuestras diferencias respecto de los objetos y de las otras formas de vida. La experiencia corporal tiene lugar *en* un mundo compartido, un mundo en el que nuestras expresiones corporales o significados se solapan, pero, a su vez, las relaciones intersubjetivas presuponen una empatía cuya raíz es el cuerpo vivido y una trascendencia de las fronteras corporales del *ego* para incluirlo como *alter ego*¹¹⁷⁴.

1172 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 378.

1173 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 204, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

1174 *Idem*.

Esta tarea ética de comprensión de nuestras capacidades corporales creemos que sería el desarrollo consecuente de lo que en su base constituiría aquello que hemos denominado el *alzado ético* o *alzado al límite a través del cuerpo humano*.

Esta perspectiva nuestra sobre la apertura a la alteridad, propiciada por este *alzado ético primario*, esta conexión entre ambos, aparece ya en Lévinas y, radicalizada, en Ricœur. Para Lévinas, el cuerpo y, en concreto, el rostro del otro es «palabra que se deja oír», «la epifanía del rostro como rostro introduce la humanidad»¹¹⁷⁵ y, por lo tanto, una responsabilidad ética. Esta, defiende, es ontológicamente anterior a la libertad del ser humano: la alteridad es imposible cancelar ya a un nivel ontológico¹¹⁷⁶. Para Ricœur la alteridad también tiene un peso ontológico decisivo en la identidad del ser humano, se encuentra en su raíz, en su núcleo, «la alteridad ya no es algo que provenga únicamente del encuentro con el Otro en un plano exterior, sino que forma parte de la propia estructura ontológica del individuo en cuanto ser que construye su identidad»¹¹⁷⁷ a partir de la dialectización permanente de los componentes de lo que ha denominado sintéticamente *sí mismo como otro*.

Recordemos que, para Gadamer, el reconocimiento de la alteridad (de otro ser humano, de la tradición, de un texto, etcétera) es condición indispensable para que se pueda establecer un verdadero diálogo y una comprensión hermenéutica¹¹⁷⁸. Así lo defiende por ejemplo Aguirre, quien afirma que este reconocimiento pasa por tomar conciencia de nuestras pre-comprensiones, de nuestros pre-juicios con el fin de arrancarles su dimensión extraña, subconsciente y dar a las opiniones del otro la posibilidad de aparecer en su ser diferente y de manifestar su verdad propia¹¹⁷⁹. La unión de las perspectivas de Aguirre y López Sáenz viene a incidir, en cierto modo, en la hipótesis planteada más atrás de que en el diálogo consciente/inconsciente se encuentra la *llave* para una *correcta* comprensión. Planteábamos, en concreto, la posibilidad de que el conjunto de nuestras

1175 LÉVINAS, E., *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1999, p. 226, cit. en FERNÁNDEZ, O., «Lévinas y la alteridad: cinco planos», p. 438 en *Brocar, op. cit.*, 2015.

1176 Véase FERNÁNDEZ, O., *ibíd.*, p. 442. Aunque se aleja un poco del discurso central nos ha parecido importante reflejar la perspectiva de Lévinas porque, además de dar un peso ontológico a la *alteridad*, como Merleau-Ponty o Ricœur– consideramos que su reflexión se corresponde muy bien con un *ulterior* desarrollo consecuente –por lo tanto, ético– del que hemos llamado *alzado ético primario* (*alzado ético al límite a través del cuerpo*).

1177 FERNÁNDEZ, O., «Sobre la alteridad...», p. 300, en *LOGOS, op. cit.*, 2012.

1178 También para Lévinas, «la esencia del discurso es ética» y se encuentra, por tanto, en la base de la verdadera apertura al otro. Véase LÉVINAS, E., *Totalidad e infinito, op. cit.*, 1999, p. 229.

1179 Véase AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, *op. cit.*, 2015, p. 250.

experiencias vividas, nuestra historia mediatizada socialmente, se almacenara en un nivel pre-consciente. A esa historia considerábamos necesario acceder con la *palabra-acto* para rescatar los renglones, las páginas olvidadas de nuestra biografía, en definitiva, para comprender-nos y, por ende, comprender-el-mundo. Aunando las ideas mencionadas más arriba, vemos que el reconocimiento de la alteridad del otro –necesario para su comprensión (Gadamer, Lévinas, etcétera)– presupone (López Sáenz/Merleau-Ponty) un entendimiento ontológico de nuestro cuerpo que desemboca en la capacidad de vivir sus gestos, lo cual es sinónimo (Aguirre/Merleau-Ponty) de tomar conciencia de nuestras pre-comprensiones, de nuestros pre-juicios con el fin de arrancarles su dimensión extraña, subconsciente. Es decir, creemos que, con probabilidad, el vivir nuestro cuerpo, el habitarlo, pasa por un proceso de toma de conciencia de nuestras pre-comprensiones, proceso en el que tiene lugar una toma de contacto entre consciente e inconsciente/subconsciente y que nos abre, en último término, a la alteridad, al reconocimiento de la verdad del otro. Ya lo habíamos anticipado al decir que para Merleau-Ponty la alteridad partía del propio cuerpo (al igual que para Ricoeur) percibido –a través del conocimiento latente, pre-reflexivo que me brinda el *esquema corporal*– como «unidad práctica en sus compromisos con el mundo (...) como un estilo o una actitud de seres activos anclados en situaciones»¹¹⁸⁰.

Inciendo y ahondando en esta noción de «cuerpo vivido» al que se hace referencia en este último texto –o lo que nosotros hemos denominado anteriormente *cuerpo habitado*– y en las implicaciones que puede tener nuestro propuesto *alzado al límite a través del cuerpo humano*, que a la postre son implicaciones éticas, encontramos un escrito en el que es revelador el título del mismo: «El cuerpo vivido como nudo de identidad y diferencias. Una alternativa al cuerpo objetivado» de López Sáenz. Recordemos que en Merleau-Ponty ese «cuerpo objetivado» es el opuesto al «cuerpo fenomenológico» o «cuerpo-sujeto». Solamente la lectura del título nos revela la gran analogía (por no decir coincidencia) entre ese cuerpo vivido como entidad en la que confluyen la identidad y la diferencia y nuestro cuerpo habitado que, en tanto que posibilita, participando en el alzado al límite, alberga –con Trías– la unión conjuntiva y disyuntiva entre mismidad y alteridad o entre singularidad y universalidad. En el siguiente párrafo la autora nos pone en alerta contra los peligros de no vivir o

1180 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad...», p. 186, en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, op. cit., 2003.

habitar nuestro cuerpo, o como ella dice en términos merleau-pontianos, los peligros de vivir nuestro cuerpo de manera «horizontal» –tal y como nos incita el ritmo de vida marcado por los avances tecnológicos y la mayor parte de los medios publicitarios en la actualidad– frente a una deseada vivencia de manera «vertical», que concibe el cuerpo como «Ser Vertical» anclado en el mundo desde el *esquema corporal*:

Cuando se logra que los individuos experimenten su cuerpo como objeto que hay que controlar horizontalmente, es decir, como algo ajeno, exterior, el ser humano se pone como *telos* la liberación del mismo, de los deseos y necesidades asociados con él. Tanto la tecnología como los mecanismos publicitarios transmiten esa experiencia horizontal de la corporalidad, como instrumento susceptible de manipulación externa, carente de interior y, por tanto, de reversibilidad, de carnalidad viviente. La concepción merleau-pontiana del cuerpo como Ser Vertical o inmanencia que nos abre a las trascendencias y de la existencia como anclaje en el mundo desde el esquema corporal, podría contribuir a superar estas reactivaciones dualistas y a recuperar la centralidad del cuerpo vivido, frente al cuerpo objeto manipulable hasta límites insospechados¹¹⁸¹.

El cuerpo no vivido, por tanto, se halla sin anclaje en el mundo (recordemos que este anclaje se daba desde el *esquema corporal* abierto y orientado al mundo) y susceptible de ser manipulado y arrastrado por corrientes externas a él. Todavía creemos que inciden más nuclearmente en nuestro enfoque las siguientes palabras que insisten en la necesidad de experimentar o vivenciar el cuerpo de manera «vertical» –abriéndonos un modo de ser *erigido en* el mundo– y huir de la experimentación «horizontal» –que nos abre un modo de ser *postrado frente al* mundo. Para nosotros, con Trías, esta experimentación «vertical» sería una experimentación ética que, en base a la *máxima ética fronteriza*, significaría una experimentación del cuerpo como límite de lo físico y umbral de lo metafísico¹¹⁸². En este mismo sentido creemos interpretar a M^a Carmen López Sáenz al hablar de la posibilidad de una ética encarnada en el pensamiento de Merleau-Ponty, capaz de dotar de un significado moral a nuestras relaciones corporales:

1181 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «El cuerpo vivido como nudo de identidad y diferencias. Una alternativa al cuerpo objetivado», p. 144 en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 33, 2004, p. 141-148.

1182 Véase, sobre todo, TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 869, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009. Véase *supra*, Apdo. 5.1.1.

El cuerpo, en tanto ser vertical o «Ser salvaje» es movimiento anclado en el mundo e inagotable en las representaciones; excluye la distanciamiento horizontal y la perspectiva que le es inherente. El ser vertical es unidad de la interioridad en la exterioridad, ser primordial (...). La oposición merleau-pontiana al dualismo alma-cuerpo y su consiguiente rechazo de la asociación de la moralidad con la primera, anuncian la posibilidad de una ética encarnada, capaz de investir un significado moral a nuestras relaciones corporales. A raíz de ellas se establecen imperativos corporales y responsabilidades éticas sobre otros cuerpos, así como el respeto intersubjetivo o intercorporal. Esta ética se sustenta en la centralidad del cuerpo en nuestras teorías y prácticas personales, sociales y morales; es eminentemente relacional y contextual, hasta el punto de fundar en la reversibilidad la construcción de la identidad y la apertura a las diferencias. Esta ética encarnada reafirma el sentido de nuestra integridad corporal, sobre la que se construye la dignidad personal de cada ser. Tal concepción se sigue de la convicción merleau-pontiana de que el cuerpo es nudo de relaciones, ser vertical, naturaleza y cultura, de modo que cualquier transformación en él, incide en nuestro ser global e intencionalmente aprehendido¹¹⁸³.

Estamos totalmente de acuerdo con la autora al afirmar que esta «ética encarnada» en Merleau-Ponty y que aquí defendemos y hemos denominado *alzado ético a través del cuerpo humano al límite*, se encuentra en la base de la «dignidad personal de cada ser» y es la condición primera –y nos atreveríamos a decir que a la larga indispensable– para que se desarrolle una ética interpersonal o social. Como termina diciendo el anterior texto, cualquier transformación éticamente importante en nuestro propio cuerpo incide en nuestro *ser global*. Trías incide en ello también en *La razón fronteriza*, cuando sostiene que la manera personal de encarnar el *límite* a través del *diálogo interior* es el «fundamento obvio de todo diálogo con otros modos y maneras de encarnar y personificar el límite»¹¹⁸⁴. Como veremos más adelante este «alzado ético al *límite* a través del cuerpo», «ética encarnada» o «diálogo interior, como manera de encarnar el *límite*» se refleja, en último término, en una *implicación* de cada ser humano con su propio cuerpo. El consecuente desarrollo de esta ética primera hacia una ética interpersonal o social solicita una *implicación* con los demás, que no es si no la extensión de aquella primera con nuestro cuerpo.

1183 LÓPEZ SÁENZ, «El cuerpo vivido como nudo...», p. 145-148 en *Thémata*, op. cit., 2004.

1184 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 379. Veremos más adelante que ese juego-diálogo interior se encuentra en la base de este *alzado ético a través del cuerpo al límite*.

Desde esta línea argumentativa podemos afirmar que *análogamente* a lo que Trías ha denominado habitar el límite, es decir, transitar y hacer nuestro, experimentar –aunque sea de manera transitoria– ese espacio intersticial o *espacio lógico* en el que reside la verdad, creemos necesario *habitar* nuestro cuerpo (quizá en línea con lo que Merleau-Ponty ha denominado *vivir* nuestro cuerpo, experimentar su *verticalidad*). Esto significaría entre otras cosas conocerlo, ser conscientes de él, tener una comunicación fluida con él, estar atentos a nuestro cuerpo, saber cómo reacciona y de qué manera se reflejan en él los hechos y las circunstancias. En definitiva, «saber vivir los gestos del propio cuerpo» (López Sáenz) en el marco de un «entendimiento ontológico» del mismo. En otras palabras, saber *leer* la historia que se encuentra impresa en él, saber experimentar e interpretar nuestro cuerpo como *símbolo* en el marco de una sociedad y una cultura específicos. En línea con este planteamiento Diana Fischman¹¹⁸⁵ afirma en su artículo «Relación terapéutica y empatía kinestésica» (2008):

Para la teoría de la *enacción* es inherente concebir el conocimiento como acción en el mundo y por tanto, como movimiento. (...) Igual tratamiento recibirán los términos *enraizar* (...) y *encarnar* (...) y sostendremos que ambos apuntan a la idea de *habitar el cuerpo*. (...) Hay varios autores que previenen de no dar por sentada la *vida en el cuerpo*¹¹⁸⁶.

Habitar, vivir, comprender y conocer nuestro cuerpo creemos que significa avanzar en el camino de autoconocimiento, en línea con lo defendido por Sheets Johnstone en «On the hazards of being a stranger to oneself»¹¹⁸⁷ en 2008, con el fin de evitar o minimizar los peligros de ser «un extraño para nosotros mismos». Esta *auto-extrañeza* o alienación es lo que Merleau-Ponty ha denominado el vivir nuestro cuerpo de manera horizontal. Transitar el camino de autocomprensión y por lo tanto, de comprensión del mundo, es lo que creemos que puede aportar de manera privilegiada la práctica de determinadas técnicas corporales, como generadoras de habitualidades, que solicitan e implican esos dos ámbitos

1185 Diana Fischman (Argentina) es terapeuta a través del movimiento y la danza, profesora en Ciencias de la Educación y licenciada en Psicología. Investiga principalmente sobre empatía kinestésica.

1186 FISCHMAN, D., «Relación terapéutica y empatía kinestésica», p. 83-84, en WENGROWER, H. y CHAIKLIN, S. (coords.), *La vida es danza, op. cit.*, 2008, p. 81-96. En concreto, Fischman menciona a Berman (1990, 1992), Caldwell (1999) y Winnicott (1979) como autores que «previenen de no dar por sentada la vida en el cuerpo».

1187 SHEETS-JOHNSTONE, M., «On the Hazards of Being a Stranger to Oneself» en *Psychotherapy and Politics International*, 6(1), 2008, p. 17-29.

susceptibles de escisión en el ser humano, conformadores a lo largo de su historia de una insistente y recurrente dualidad: lo *físico* y lo *no-físico*. Son éstas, precisamente, técnicas, experiencias o disciplinas –como, por ejemplo, las artes *in itinere*, en general (entre las que incluimos la danza o baile en sus múltiples manifestaciones), la expresión corporal en sentido amplio, disciplinas de arraigo oriental como el yoga, y un largo etcétera– que tratan de integrar o suturar esa dualidad –obviamente con matices distintos en cada una, por lo general, arraigados en diferentes culturas–, despertando en nosotros «una racionalidad encarnada, conectada con nuestro sentir y nuestras emociones»¹¹⁸⁸ en el marco de una «racionalidad amplia» (Aguirre). Veremos más adelante que Mauss considera la danza, en este sentido, como una técnica corporal privilegiada denominándola «arte supremo».

En el contexto que hemos mencionado de estrecha relación e imbricación entre una ética (personal) encarnada y una ética interpersonal o social, creemos que la *actitud* necesaria para la práctica de estas disciplinas y técnicas corporales y/o la *actitud* que se construye, se va sedimentando y orientando, mediante el hábito y la práctica de las mismas, puede ayudar de alguna manera en el proceso de reconducción o reajuste de la *actitud* en nuestra vida diaria. Esta actitud se dirigiría hacia un enfoque más coherente, más libre y más justo (más ético) de los hechos cotidianos, quizá en línea con lo que José M^a Aguirre ha denominado una «actitud emancipadora»¹¹⁸⁹. Seguramente, no en vano los griegos incluían la danza en la formación de los niños en sus escuelas y la consideraban esencial en la formación del *carácter* de la persona, ya que a través de ella se lograba la *sofrosyne*, la virtud de la templanza tan valorada por ellos. A través de la danza se lograba imponer una limitación al movimiento en un determinado sentido, disciplinando así el cuerpo y, por ende, el *carácter*¹¹⁹⁰. Se trataba, en suma, de poner en juego ese *esquema corporal* merleau-pontiano, de acceder a él y *habitar* el cuerpo en un

1188 FISCHMAN, D., «Relación terapéutica...», p. 95, en WENGROWER, H. y CHAIKLIN, S. (coords.), *La vida es danza, op. cit.*, 2008.

1189 AGUIRRE, J. M., *Ética y emancipación, op. cit.*, 2015. La idea de emancipación es nuclear en el pensamiento de este filósofo. La obra mencionada refleja con profundidad su perspectiva filosófica defensora de una *razón hermenéutica crítica emancipadora*. Puede verse también en otros escritos del mismo autor como «Ética, mundialización y emancipación», en AGUIRRE, J. M. (ed.), *Retos y perspectivas de la filosofía para el siglo XXI*, Barcelona-Logroño, Anthropos-Universidad de La Rioja, 2014, p. 199-219.

1190 Véase MORENILLA, C., «La danza y su presencia en el programa escolar en la Grecia clásica» en *II Jornadas de Danza e Investigación*, Valencia, Fed. Esp. Asoc. Profesionales de la Danza, 2000, p. 90-100.

espacio y tiempo reducidos, extraídos de la vida común; de experimentar el acceso a la propia historia personal sedimentada en el cuerpo y de tener, quizás, la posibilidad de consolidarla o reorientarla (*carácter*). La razón de fondo de la importancia que los griegos otorgaban a la danza reside en su concepción de *ritmo* como modo de fluir o de moverse, como el esquema de las cosas, es decir, la disposición natural y ordenada que deben tener todas las cosas¹¹⁹¹. Hablaremos sobre el *ritmo* en el *Capítulo 8*.

7.2 EN EL LÍMITE: EL ACTO CREADOR Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Eugenio Trías ha insistido a lo largo de su obra, y así lo hemos reflejado aquí, en que a través de la estética se transita ese *espacio-lógico* o *espacio-luz*, espacio que «es el límite concebido en su más pura y diamantina *transparencia*»¹¹⁹², si bien Trías no especifica en su obra –hasta donde de ella tenemos conocimiento– hasta qué punto y en qué grado el ser humano puede transitar ese espacio, ese *límite*, así como la posibilidad de permanecer en él. Por nuestra parte, consideramos aquí que es en el acto estético –tanto en su versión creativa como en la interpretativa– o digamos más bien, que es en la *actitud estética*¹¹⁹³ donde se experimenta con más intensidad y de manera más transparente esa *disposición afectiva* (Heidegger) concreta constitutiva de la apertura del ser humano a su más *propia* existencia.

Por otro lado, hemos puesto de manifiesto el papel que desempeña el cuerpo humano en la *actitud* a través del *hábito corporal*, así como la analogía que puede existir entre dicha *actitud* y el *esquema corporal* merleau-pontiano. Ambas son nociones encarnadas, arraigadas en un mundo y orientadas constantemente a la acción en él. También hemos explicado cómo la noción de *disposición afectiva* – influenciada por el *hábito corporal*– creemos que recoge los matices de esta intervención de la parte corporal del hombre en la comprensión, en el modo de propiciar o potenciar una apertura del ser humano a su propia historia

1191 *Idem*.

1192 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 416.

1193 De acuerdo con aquellas corrientes filosóficas que, en la actualidad, defienden una creciente *estetización epistemológica* en todos los ámbitos humanos. Véase, por ejemplo, BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, op. cit., 2008, espec. el capítulo BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», p. 51-82.

sedimentada. Es en una actitud y una disposición afectiva concretas, la del artista creador de las obras de arte, en las que queremos centrarnos ahora.

Hemos considerado interesante en este punto, en aras de arrojar alguna luz sobre dicha *actitud estética* –en la que defendemos que se esconde la *disposición afectiva* concreta del intérprete o creador de las obras de arte, sin ser esta actitud y esta disposición, sin embargo, asunto exclusivo de estos últimos– confrontar o colocar enfrentados para su análisis al *ser humano* y a la *obra de arte* por un lado y por otro, analizar la dinámica del que hemos denominado *círculo estético-hermenéutico*. El primer extremo pasa por contemplar una de las nociones a las que Trías ha dedicado gran parte de su esfuerzo en su obra, como es la noción de *singular* o *singularidad*, la cual, en su dialéctica con lo *universal*, desemboca en uno de los pilares de su filosofía: la noción de *ser singular sensible en devenir*. En su pensamiento, lo *singular* es opuesto a lo *individual* o *individuo*, radicando la diferencia entre ellos en la elevada cuota de *poder propio* residente en el primero frente a la baja o inexistente cuota del segundo. Esto quiere decir, en el pensamiento triasiano, que lo *singular* es aquello que contiene en sí una *ley propia* inmanente, una autosuficiencia legislativa interna, se trata de aquello *ejemplar*, que constituye una *ejemplaridad*, con alto potencial de variación o re-creación, aquello, en definitiva, que contiene en sí y emana un *estilo propio*. «Es ella, la singularidad, la que da una ley universal, la que deja emanar de sí un contenido universal (...) Que la singularidad sea ejemplar significa que ella es modelo, prototipo, encarnación perfecta de una ley universal que ella representa»¹¹⁹⁴, señala Pérez-Borbujo hablando de este extremo en la obra de Trías.

En definitiva, creemos que el *estilo propio* es 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. Apreciamos en el siguiente texto que la noción de *ser singular sensible en devenir* condensa esta idea:

El estilo propio es lo que hace a un ente ser lo que es, manifiesto a través de sus expresiones. Y bien, es algo insistente y recurrente en él lo que permite hablar de dicho estilo propio. Algo que se reitera o se *recrea*. Eso es *lo que es*, a saber, su esencia. (...) *Un ser es tanto más singular cuánto más capaz es de recrearse*. El valor de un ser, su poder, se mide por su capacidad de recrearse. Y esa capacidad mide a la vez su capacidad de singularizarse. (...) Un ser es tanto más singular cuanto más él es siendo diferente, cuanto más sintetizados estén en él mismidad y

1194 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 239.

diferencia. (...) La síntesis que se nos ofrece como fenómeno, el ser singular sensible en devenir, eso que hace pensar por su naturaleza problemática, se nos revela, pues, como una *síntesis sensible e inmediata de singularidad y universalidad*. Y es la «compulsión a la repetición» o la «recreación» lo que permite alzar al singular a lo universal: lo que lo diversifica en mantenimiento de su mismidad¹¹⁹⁵.

Como podemos apreciar, las *obras de arte* encajan con esta descripción de Trías, en su esencia radica el hecho de que siendo siempre las mismas son siempre –a la vez– diferentes. Pero también los *seres humanos* respondemos a dicha descripción.

7.2.1 EL SER HUMANO Y LA OBRA DE ARTE

Creemos que en el *límite* toda *obra de arte* (*auténtica, verdadera, singular*) participa de la misma dinámica, se comporta de la misma manera que el *ser humano* (alzado al *límite*) que intenta comprender esa obra de arte. Consideramos que así lo deja ver Trías a lo largo de su producción filosófica y, como hemos anticipado, así entendemos que condensa esta idea en su noción de *ser singular sensible en devenir*. Según afirma Pérez-Borbujo, Kant, basándose en el concepto de *ejemplaridad* –que en él tiene todavía reminiscencias religiosas–, pone en relación la idea de Cristo, en tanto divinidad encarnada, con sus «agudas y profundas reflexiones en torno a la obra de arte. Quizá no sería del todo disparatado afirmar que Kant concibe a Cristo como una obra de arte divina»¹¹⁹⁶, señala este autor. Por otro lado, en la obra de Merleau-Ponty encontramos una comparativa entre su noción de *cuerpo fenoménico* y la obra de arte, en concreto este filósofo habla de que no es con el objeto físico con lo que hemos de comparar un cuerpo (se entiende, en su caso, un *cuerpo vivido*, lo que él entiende por *cuerpo fenoménico* o *cuerpo sujeto*) «sino, más bien, con la obra de arte»¹¹⁹⁷. Como sabemos, Merleau-Ponty considera el *cuerpo vivido* algo más que la mera asociación de sus sensaciones puntuales. De la misma manera que en la estética kantiana la reflexión que suscita una obra de arte se aleja del mecanismo de los juicios determinantes –aquellos que subsumen casos particulares en leyes universales dadas– para acercarse a discernir la ley ejemplar que deriva de esa obra de arte singular, para Merleau-Ponty «el cuerpo propio nos

1195 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 49-51.

1196 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 239, nota al pie nº 187. Tal y como señala Pérez-Borbujo en ese sitio, Kant habla de este extremo en su obra KANT, I., *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Madrid, Alianza, 1986, p. 65-67.

1197 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 167.

enseña un modo de unidad que no es la subsunción bajo una ley. (...) El cuerpo es, para utilizar la expresión de Leibniz, la “ley eficaz” de sus cambios»¹¹⁹⁸; y, en este sentido, «si puede aún hablarse, en la percepción del propio cuerpo, de una interpretación, habrá que decir que éste se interpreta a sí mismo» a través de la captación de un «cierto estilo» de los gestos y movimientos de sus distintos componentes, que contribuyen a «una cierta “andadura” de mi cuerpo»¹¹⁹⁹:

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 covariantes¹²⁰⁰.

Teniendo todo esto en cuenta, vamos a analizar, por tanto, este *ser singular sensible en devenir* que refiere tanto al ser humano como a la obra de arte y saltan al primer plano de nuestra reflexión dos aspectos destacados: por un lado, el *carácter temporal, histórico* de la obra de arte y del ser humano y por otro, la participación de ambos de un *carácter hermenéutico*. Estas afirmaciones encuentran arraigo, antecedentes, en las siguientes corrientes y/o posturas que pasamos a analizar a continuación –brevemente, puesto que es un tema que ya ha sido tratado en este trabajo¹²⁰¹.

- CARÁCTER TEMPORAL, HISTÓRICO

Este aspecto es evidente en el ser humano. Nosotros destacamos la aportación de Heidegger –ya analizada anteriormente– al incidir en la consideración de la comprensión humana como un existencial y como algo en permanente construcción, como algo histórico, temporal, situado, nunca acabado.

En cuanto a la obra de arte, ha sido sobre todo Gadamer 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. Esto no sólo es válido para las *artes transitorias* como la

1198 *Ídem.*

1199 *Ídem.*

1200 *Ibíd.*, p. 168.

1201 Véase *supra*, *Apdos.* 2.2 y 2.4.

música, la danza o el lenguaje. Si dirigimos nuestra mirada a las *artes estatuarias*, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que “recorremos” y caminamos por edificios arquitectónicos. Todo eso son procesos-de-tiempo. (...) Quisiera resumir las consecuencias afectivas de esta breve reflexión: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse¹²⁰².

Un tiempo propio de la obra, como vemos, que sale a nuestro encuentro y en el que tenemos que *demorarnos* –de la manera en la que lo explicita Gadamer aquí– en aras de una auténtica experimentación de la obra de arte.

En este sentido, estamos de acuerdo con González Valerio cuando 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»¹²⁰³. El ser humano que acepta el *juego* que le propone la obra de arte y se demora en él, se ve reflejado, de alguna manera, en esa obra, puesto que, en definitiva, comparte con ella la historicidad, el carácter histórico. La obra de arte es, en cierto modo y en este sentido, la condensación o cristalización material de una *historia* concreta.

- DIMENSIÓN HERMENÉUTICA

Dilthey fue uno de los pioneros, como se ha visto, en trasladar al primer plano de la reflexión filosófica la idea de que 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»¹²⁰⁴. Sin embargo, como sabemos, ha sido con Gadamer –quien parte del terreno ya abonado por Schleiermacher, Droysen, Dilthey y Heidegger principalmente– cuando la hermenéutica ha adquirido, en el siglo XX, el rango de un pensamiento

1202 GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 110-111.

1203 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 93.

1204 DILTHEY, W., *El mundo histórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 176.

filosófico original y se ha constituido como una auténtica alternativa filosófica. Recordemos la definición de hermenéutica que el propio Gadamer hace durante una conversación en 1977 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 ese sentido la hermenéutica tiene una función filosófica auténtica, universal¹²⁰⁵. Si, como dice Gadamer, nuestra experiencia del mundo en general tiene un carácter hermenéutico, es decir, se corresponde con el modelo de la interpretación de textos –en línea con el pensamiento de Ricœur, por otra parte–, 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–, siendo siempre el mismo, es siempre diferente, se encuentra permanentemente inmerso en la posibilidad de ser otro. Hablamos, en definitiva, de aquella idea que condensa Ricœur en la expresión «sí mismo como otro». Creemos que esta idea se corresponde bien con la aportación triasiana apuntada anteriormente del *ser singular sensible en devenir*.

En cuanto a la *identidad hermenéutica de la obra de arte*, Gadamer considera la obra de arte 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 de esa obra de arte) 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 estable¹²⁰⁶) 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, etcétera). Esto es lo que entendemos 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

1205 Véase *supra*, Apdo. 2.2.1.

1206 Nosotros distinguimos al respecto dos tipos de obras de arte: por un lado, aquellas con una *conformación estable* y, por otro, aquellas obras *in itinere* cuya conformación no es estable, varía en el tiempo (por ejemplo, las artes escénicas). Véase PAGOLA, H., «La danza...», p. 269-293, espec. p. 275 en *Brocar, op. cit.*, 2016.

alcanza»¹²⁰⁷. A cada uno de nosotros, en tanto seres que comprendemos, nos corresponde llegar a identificar esta *identidad* única en cada obra. 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 tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego¹²⁰⁸.

González Valerio señala al respecto: «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»¹²⁰⁹. Recordemos que para este filósofo la *obra de arte* posee el *modo de ser* del juego. Como apreciamos en el texto siguiente de Trías, la aportación de Gadamer se muestra totalmente acorde con la noción triasiana del *singular sensible en devenir* que afincan 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 obra¹²¹⁰.

Esa «“esencia” singular en cuestión, lo esencial de la obra artística» de la que habla Trías –que esconde esa dialectización integradora entre su presencia

1207 GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 71.

1208 *Ibid.*, p. 71-73.

1209 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 81-82.

1210 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 140.

radicalmente singular y una multiplicidad abierta de juicios–, coincide con la descripción de la *identidad hermenéutica* de la obra de la que hablaba Gadamer. Creemos que desde la perspectiva triasiana es precisamente la noción de *límite* 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), es decir, lo que nos quiere decir esa obra –ese *algo* que nos solicita e invita a elaborar un juicio– y el jugador que acepta activamente el reto que le propone dicha obra. Ya hemos señalado que Trías 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. En su obra *Los límites del mundo* (1985) llega a afirmar que el arte saca a la luz el *espacio-lógico* o *espacio-luz* que subyace a cualquier acontecimiento o suceso.

Consideramos que estas dos nociones –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 que ha creado su obra, como un «jugador» más del juego que re-presenta esa obra. 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: 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 *mímesis* (...) 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 parentesco¹²¹¹.

Y continúa:

1211 *Ibíd.*, p. 140-141.

La mejor crítica de una obra artística es, por esto, otra obra artística que guarde, con la primera, relaciones artísticas familiares por la vía fecunda de la *mimesis* y de la interpretación (...) La interpretación, en efecto, no es meramente una operación teórica sino que dobla la dimensión teórico-crítica con la dimensión activa y productiva clarificada por la *ejecución*. De hecho, interpretar una obra artística es, siempre, recrearla a través de la ejecución. *En esa ejecución la obra se reanima y revive, se implanta en el tiempo propio y convalida su historicidad*¹²¹².

Tal y como afirma explícitamente este filósofo en *Filosofía del futuro*, el *singular sensible en devenir* que afina en el *límite* y que responde a su postulado *principio de variación*, es su personal aportación al problema de los universales¹²¹³. 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 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 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 temporal¹²¹⁴.

Para Trías, como veremos, uno de los criterios estéticos o aquello que avala la autenticidad de una obra de arte es, precisamente, esta *capacidad de recreación* de acuerdo a su postulado *principio de variación*. Dice Trías al respecto: «Y es una falla o falta inserta en el origen lo que desencadena las *variaciones*»¹²¹⁵. Recordemos que

1212 *Ibíd.*, p. 141.

1213 «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*, op. cit., 1995, p. 51. Véase, también, *Ibíd.*, p. 34.

1214 *Ibíd.*, p. 142-143.

1215 *Ibíd.*, p. 136.

era el *límite* el que abría el permanente *espacio de juego* en el vivir del ser humano (considerando, se entiende, la vida como juego). Tal y como ha puesto de manifiesto más de un autor y él mismo reconoce, Trías realiza en este punto una personal interpretación y recreación del *eterno retorno* nietzscheano. En cuanto a la capacidad de recreación de una obra de arte, ésta deja traslucir una dialéctica *efectiva* entre *singularidad* y *universalidad* en la misma. En Trías, cuanto más *singular* es la obra de arte más susceptible de *universalidad* es y, por tanto, mayor potencial de recreación tiene. Es éste:

a) un *singular* «*propio*» en tanto *mismidad*: «La mismidad soporta la diferencia, no así la identidad o la igualdad (...) La mismidad se corresponde con el círculo del singular universalizado en recreaciones»¹²¹⁶.

b) un *singular* en el sentido de *poder esencial propio*, opuesto a dominación, un poder ser, una posibilidad de activación en el futuro¹²¹⁷.

Notamos cómo este *principio de variación* o *recreación* triasiano está en todo de acuerdo con la noción gadameriana apuntada de *identidad hermenéutica* de la obra de arte. Lo vemos claramente en las siguientes palabras de Gadamer: «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»¹²¹⁸. Para el filósofo alemán una de las maneras de rellenar ese espacio de juego por parte del jugador que acepta el reto de la obra es precisamente a través de la *mímesis* (entendida en sentido aristotélico). Una *mímesis* que para él consiste en hacer-ser-ahí a algo: «en toda obra de arte hay algo así como (...), *imitatio*. Por supuesto que *mímesis* no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que está presente ahí en su plenitud sensible»¹²¹⁹. González Valerio señala, comentando la obra de Gadamer, que «la *mímesis* antes que ser imitación es una re-presentación en la que sólo existe lo re-presentado»¹²²⁰.

1216 *Ibíd.*, p. 55-56.

1217 «La repetición trae a presencia, como novedad, lo que ya fue. Pero eso que fue, memorizado activamente, y no tan sólo evocado nostálgica y conceptualmente, como en la *anamnesis* platónico-hegeliana, revela al presentarse su propio desbordamiento, su propia virtualidad, su poder ser, su poder, su posibilidad de activación en el futuro. Y esa revelación se produce como anticipación y proyecto» en *ibíd.*, p. 40.

1218 GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 73-74.

1219 *Ibíd.*, p. 92-93.

1220 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 60.

En el concepto de *mímesis* coinciden también las perspectivas filosóficas de ambos pensadores. Para Trías, es precisamente a través de la *mímesis* como se lleva a cabo la recreación *en todos los dominios* del ser humano, alcanza una dimensión ontológica:

Es la *mímesis* 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 castellano¹²²¹.

Para Trías el concepto de *mímesis* 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 *demoración* en la obra de arte por parte del receptor-jugador de la misma, queda también reflejado 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)¹²²².

Apreciamos en estos textos el peso que para Trías tiene el concepto de *mímesis* que, como decimos, adquiere en él tintes ontológicos.

7.2.2 EL CÍRCULO ESTÉTICO-HERMENÉUTICO

El núcleo o esencia de este *círculo estético-hermenéutico* creemos que ha quedado ya introducido en las anteriores líneas, así como el hecho de que, tanto para Trías

1221 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 134-135.

1222 *Ibíd.*, p. 144.

como para Gadamer, este *círculo* se encuentra latente en toda recepción de una obra de arte. Quizás sea la noción profunda de *mímesis*, señalada hace un momento, traducida como *re-creación*, la que pueda esconder el núcleo, la esencia, de este *círculo*. Dicho núcleo, entonces, es susceptible de desplegarse espacio-temporalmente dando lugar a la realidad que –figurativamente– hemos denominado *círculo estético-hermenéutico*. Y dependiendo principalmente del intervalo temporal –intervalo que, en rigor, deberíamos denominar *espacio-temporal*¹²²³– 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*¹²²⁴. 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, si bien este último no es exclusivo de aquel. Si el análisis es 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 caso anterior, este último ámbito no se transita exclusivamente mediante este plano de análisis. En realidad, 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 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

1223 No es sólo 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, la cantidad, de individuos y circunstancias que intervienen en el mismo.

1224 Hemos elegido en este punto los términos *singular* y *universal*, que en el contexto de este trabajo puede dar lugar a alguna confusión. Por tanto, a partir de ahora, en este trabajo, nos decantaremos por los de *discreto* y *extendido* al referimos a ambos planos de análisis para evitar posibles malentendidos de los términos *singular* y *universal*, estrictamente, en cuanto a aquellos de cuya dialéctica eficaz dimana el *principio de variación* triasiano, sentido –este último– en el que ya han sido utilizados anteriormente aquí.

separan cada uno de estos *quartiers* o barrios»¹²²⁵, en nuestro caso, el barrio *simbólico-religioso* con el barrio *simbólico-artístico*.

Teniendo presente esto y centrándonos en este trabajo 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 hemos visto que lo define Eugenio Trías) entre el *hecho hermenéutico-interpretativo* y el *hecho artístico-simbólico* tanto a escala discreta como extendida. La dinámica que corresponde a este círculo es la que reflejamos a continuación, en la siguiente figura (Figura 6).



Figura 6: círculo estético-hermenéutico, susceptible de desplegarse en una espiral ético-estético-hermenéutica. (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 su origen o desencadenamiento, el adoptar unas *pautas o reglas* determinadas para llevar a cabo una correcta interpretación *unido* –inseparablemente y durante todo el proceso– a una *disposición afectiva*

1225 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza, op. cit.*, 2005, p. 274-275.

concreta del intérprete. Consideramos que es de esta forma como se desplegaría el verdadero proceso hermenéutico que condujera a una correcta¹²²⁶ *comprensión*. Además, esta *comprensión* así adquirida es comunicable; y es comunicable de muchas maneras (incluida, por ejemplo, la expresión *simbólico-religiosa* y la expresión *simbólico-artística*). Si consideramos el *arte*, en sentido amplio –es decir, en toda su riqueza y complejidad, como parte constituyente del ser humano– gran parte de las maneras de comunicar dicha comprensión pueden ser contempladas como expresiones artísticas. O bien, si consideramos el *arte* en sentido más estricto –por ejemplo, como manifestación cultural humana– podemos afirmar que una de las formas de comunicar dicha comprensión es la expresión artística. En cualquier caso, esa *comunicación* tendría su origen en un acto creador que implicaría el dominio de una determinada *técnica, unido* –de nuevo inseparablemente y durante todo el proceso– a cierta *disposición afectiva* del artista en aras de una *auténtica* creación artística. El círculo propuesto se cerraría desde el momento en el que esta obra de arte auténtica, así creada, es a todas luces interpretable hermenéuticamente.

Vamos a pasar a estudiar con algo más de detenimiento este *círculo* a través de los dos planos de análisis mencionados, el *discreto* y el *extendido*, comenzando por este último.

- PLANO DE ANÁLISIS EXTENDIDO

Creemos que Eugenio Trías en *La edad del espíritu* ha mostrado magníficamente la dinámica del círculo que hemos descrito a una escala extendida, es decir, considerando un amplio intervalo temporal en su análisis y en un tono, mayormente, simbólico-religioso. En esta obra y en ese tono la *hermenéutica* es considerada por Trías –en el marco histórico de la Antigüedad Tardía y del Helenismo– como el método que establece los criterios y las claves, en el seno de una comunidad, para interpretar correctamente el mensaje que ha sido revelado y materializado (precisamente a través de símbolos) en las distintas *escrituras sagradas* reveladas (así en el Bhagavad-Gita, en el evangelio budista, en el texto canónico del Zend Avesta, en la Biblia, etcétera). Habla Trías, aquí, de que en un

1226 Empleamos aquí el término «correcta» para referirnos a una comprensión que no es exclusivamente cognitiva, sino una comprensión que implica globalmente al ser humano, completa, que solicita a todo su ser. Quizá sea ésta la comprensión que surge tras experimentar lo que Trías denominaba el «*sustrato* más hondo de la experiencia yoica» una vez superado el solipsismo metodológico inicial. Véase *supra*, Apdo. 4.1.

momento determinado de la historia de estos pueblos la simbolización manifiesta en esas *escrituras* «pierde de vista el horizonte en el que articula el significado del símbolo. Por eso en la quinta categoría¹²²⁷ toda la imaginación categorial se centra en la determinación de esas claves [exegéticas de sentido]»¹²²⁸. Incide, además, en la necesidad para este pueblo histórico de establecer esas claves interpretativas:

Se trata, pues, de elevarse de la letra al espíritu, o de la palabra declarada a las ideas o formas hipostáticas que aseguran su sentido. (...) La quinta categoría tiende un *punte hermenéutico* entre el símbolo manifiesto y su lado oculto y sustraído. Se dispone ya de aquel, comparecido en el mundo bajo la forma de un *lógos* revelado que deja, tras su aparición, el testimonio de las escrituras santas. (...) Pero es preciso dar con la senda exegética que abra el sentido de ese *lógos*¹²²⁹.

Y es este «espíritu» mencionado al principio en el texto aquella entidad («idea o forma hipostática») que puede otorgar «sentido» a la palabra revelada y manifiesta en las santas escrituras. Es reveladora esta otra alusión que hace Trías a dicha entidad:

La *emisión* del espíritu permitirá, en efecto, promover el «encaje» entre la revelación consumada de la parte simbolizante (o emisión del *lógos*) y la paulatina revelación del horizonte de sentido que proporciona las «claves hermenéuticas» para desplegar toda la carga simbólica acumulada en la manifestación literal y manifiesta del *primer enviado* (o del evangelio del *lógos*)¹²³⁰.

De esta manera, Trías nos presenta a este *espíritu* como el agente que marca o ilumina la senda exegética que abre el sentido del *lógos* revelado, en el marco de la historia de una comunidad. Se trata de aquel agente de simbolización que, a pesar de que no se revela, inspira¹²³¹. En este contexto, Trías habla específicamente de él, del *espíritu* como aquello que:

constituye aquella emisión que proporciona, como don específico suyo, la iluminación de la mente a través de la cual puede hacerse plenamente inteligible el sentido declarado y manifestado del *lógos*, impreso en la escritura santa (...)

1227 Hace referencia aquí a la *quinta categoría* de su propuesto sistema categorial correspondiente al *ciclo simbólico* (primer ciclo detectado en su análisis de la historia de la Humanidad). En concreto, en este ciclo, la quinta categoría era denominada «Claves ideales de sentido».

1228 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 243.

1229 *Ibíd.*, p. 246-248.

1230 *Ibíd.*, p. 222.

1231 Véase *ibíd.*, p. 250. En este sentido, habíamos dicho que el *espíritu*, según lo contempla Trías en su obra, gusta de ocultarse, solo se manifiesta a través de sus efectos, dones o carismas.

Tal espíritu guía e ilumina a la comunidad hermenéutica, proporcionándole las pautas inteligibles (ideas, formas) que permitan abrir los cerrojos del sentido críptico del texto¹²³².

Por lo tanto, el proceso descrito por Trías –deducido de su análisis de la historia de la humanidad– sería el siguiente (basándonos en cómo lo describe en *La edad del espíritu*¹²³³): el símbolo es producto de una *revelación* a través de una *razón analógica* que opera en el cerco fronterizo (conjugando cerco del aparecer y cerco hermético); 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 idea se podría sintetizar aludiendo a aquello que nos decía Pérez-Borbujó en *La odisea del espíritu*: sólo le es lícito hablar del espíritu a aquel que se encuentra en él (aquel que se deja poseer, inspirar, por él)¹²³⁴. Recordemos en este punto que, para Trías, el *aeda* o el *rsi* testigos de la presencia sagrada –verdaderos *poetas videntes*– son *inspirados* por el núcleo de aliento de la palabra divina, o por la fuerza del espíritu de Dios. Trías lo expresa de otra manera también: el testigo privilegiado es *entusiasmado* por la Musa, poseído por la hija de Mnemosyne. En todo caso, lo que les ocurre a estos *testigos* de la presencia es que ascienden hasta el límite del mundo y son arrebatados hacia más allá de cuanto aquí comparece¹²³⁵. Creemos que toda esta reflexión triasiana refleja –en este plano o nivel de análisis *extendido*, que en el caso de su análisis concierne mayormente al ámbito simbólico-religioso– la esencia de este *círculo estético-hermenéutico* que estamos tratando de analizar.

- PLANO DE ANÁLISIS DISCRETO

En otro plano o nivel de análisis más discreto y temporo-espacialmente más reducido, creemos que algo tiene que ver el *espíritu* –tal y como lo contempla Trías– y el elemento clave que interviene en los dos momentos (hermenéutico y simbólico) en la dinámica del *círculo* y al que hemos denominado *disposición*

1232 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 241-242.

1233 Véase, por ejemplo, *ibíd.*, p. 400-401.

1234 Véase *supra*, Apdo. 7.1.2.

1235 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 174.

*afectiva*¹²³⁶. Sin embargo, creemos necesario aquí prevenir del hecho de llegar a confundir ambos términos, en otras palabras, consideramos importante manifestar la necesidad de no identificarlos¹²³⁷. ¿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*¹²³⁸.

Como apreciamos en este texto, se trata de una relación o conexión entre estas dos nociones que tampoco pasa desapercibida para Trías, puesto que, para nosotros, es precisamente en la *disposición afectiva* donde creemos que se encuentra ya el germen de ese despliegue –llamémosle con Trías– *espiritual* mencionado aquí; en otras palabras, en dicha *disposición* dicho «despliegue espiritual» se encuentra ya *in nuce*. 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 lo sitúa en la senda *hermenéutico-simbólica* o *simbólico-hermenéutica*. Una senda que probablemente Trías definiría como *espiritual*. Vemos cómo en estas últimas palabras Trías mantiene el estatus del *espíritu* independiente del propio de la condición del fronterizo: el *espíritu* como «espíritu plenamente realizado» se mantiene como modelo en el horizonte y el fronterizo se dirige

1236 Este concepto ha sido tomado de Heidegger, si bien difiere en algún matiz del sentido original que le otorgó este filósofo. 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*, op. cit., 2003, p. 171.

1237 Cfr. las siguientes palabras de Trías en *La edad del espíritu*, que, en un principio, parecen apuntar en una dirección distinta a lo que acabamos de señalar: «De hecho, el Espíritu refiere intrínsecamente, como ya se ha ido diciendo, lo sagrado a la *ipseidad* propia y específica del testigo y su comunidad. Es, siempre, espíritu subjetivo personalizado en el ser singular, individual y “monádico”, del testigo de la *comunidad espiritual*», en TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 623-624, nota al pie n° 433. Difiere el sentido de estas palabras, creemos, con el de esas otras suyas de *La razón fronteriza* que observamos en la siguiente cita de nuestro texto y que apuntan a ese «testigo» o «ser singular, individual y “monádico”» sólo como «espíritu en formación»; en estas últimas palabras el espíritu no se identifica con el testigo, sino que constituye su «doble ideal», «la referencia del fronterizo», es algo a lo que el testigo fronterizo aspira, tiende y tiene en el horizonte como modelo *inspirador* a seguir.

1238 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 143.

permanentemente hacia él, pero al fronterizo no le es dado llegar a alcanzarlo y confundirse con él –al menos, no en esta vida.

En cuanto a esta noción tan especial de *disposición afectiva* Trías refleja magníficamente en su obra esta misma acepción en el momento en el que habla 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* (...) Eso significa (...) el vaciado general de ese *ego* (...). Tal es la “pequeña muerte” [*rendición*, la consideramos nosotros] 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 *symbolica* del sí-mismo fronterizo con su *daímon*¹²³⁹.

Precisamente, para este filósofo, esta «experiencia» personal que es «experiencia de vacío propio», ese sentirnos originariamente existentes en exilio y éxodo, este «vaciado de la voluntad de ser sujeto», es 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 cierto sentimiento de vértigo. 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; y esto 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 ético¹²⁴⁰, se encuentra imbuida del carácter ético que exige todo alzado al límite. De la misma manera lo consideramos aquí: esta *disposición afectiva* concreta a la que nos referimos se enmarca, para nosotros, en el núcleo de la tarea ética de comprensión de nuestras capacidades corporales (tarea que habíamos considerado como necesaria e indispensable para todo ser humano, desde una perspectiva ética, a raíz del pensamiento de Merleau-Ponty) y en la posibilidad, planteada, de entender nuestro cuerpo como participando del límite triasiano, análogamente a como entiende Merleau-Ponty el cuerpo, en su caso, como participando de la noción de *carne*.

Y en este preciso contexto hemos considerado el *alzado ético a través del cuerpo humano* entendido como *alzado al límite a través del cuerpo humano*. En este sentido, tanto en el origen de este *alzado ético* (en su desencadenamiento) como en su

1239 *Ibíd.*, p. 151.

1240 Recordemos, una vez más, que para Trías el acceso al límite es un acto ético, es a través de la ética como el ser humano accede a la condición de sujeto fronterizo y es capaz de habitar el límite, como se ha insistido a lo largo de este trabajo.

desarrollo consecuente, el hecho de comprender nuestras capacidades corporales y de adquirir la capacidad de vivir los gestos del propio cuerpo creemos que demandaría y necesitaría de aquella concreta *disposición afectiva*. Dicho de otra manera, el *alzado ético* o *alzado al límite a través del cuerpo*¹²⁴¹ demandaría y necesitaría de aquella «despotenciación y el vaciado de la expresa voluntad de ser sujeto» y aquel «vaciado general de ese *ego*» que defiende Trías. Desde la perspectiva de Trías observamos la necesidad de que el verdadero arte se *experimente* (*poiesis-comprensión-recreación*) siempre desde ese espacio *fronterizo* o *límite*, de que sea necesario un *alzado* previo a ese *límite* en aras de la experimentación de la obra de arte o del *acontecimiento simbólico*. El hecho de que, para él, en el *límite* tiene lugar la «apertura de significación y sentido» (interpretación-comprensión) y la «recreación» creemos que ya ha quedado también suficientemente anticipado al hablar de la *identidad hermenéutica* y del *ser singular sensible en devenir* afinado en el límite.

En nuestro planteamiento de un posible *alzado ético* o *alzado al límite a través del cuerpo humano* seguiría existiendo ese entrecruzamiento existencial defendido por Trías en todo *alzado al límite* y que se materializaría en una dialéctica o tensión *necesaria*, un diálogo existencial entre los dos componentes integrantes de la recurrente dualidad que nos conforma como seres humanos. Diálogo existencial que, si es *constructivo*, daría como fruto la mencionada *disposición afectiva* específica y concreta. Por lo tanto, consideramos que esta dialéctica, esta *lucha*, es la que creemos que ha de estar dispuesto a encontrar afectivamente el *intérprete* o *hermeneuta* (y mantenerse en ella) en aras de comprender. E igualmente, ese diálogo, esa tensión es la que creemos que ha de llegar a encontrar el *artista creador* de una obra de arte y mantenerse en ella, en aras de crear, de producir sus obras. Un diálogo que, si enraíza de esta manera, afectivamente, anímicamente, puede trascender y desembocar en un diálogo *fructífero* con un texto, con otra persona, con la tradición, etcétera, parafraseando a Gadamer, diálogo con eso otro, con cualquier cosa que se nos muestre en su alteridad. En ambos casos este diálogo, esta tensión anclada afectiva y anímicamente que da pie a nuestra noción de *disposición afectiva*, creemos que se enmarca, en el caso del artista, polarizada hacia lo que comúnmente llamamos *inspiración* y en el caso del hermeneuta o intérprete,

1241 Este implicaría el comprender nuestras capacidades corporales y el adquirir la capacidad de vivir los gestos del propio cuerpo.

hacia una correcta *implicación*. Obviamente, ambas *–inspiración e implicación–* creemos que intervienen en ambos momentos del *círculo*.

Trías ha defendido que la verdadera obra de arte ha de mostrar desde sí misma esa lucha entre las potencias de *conjunción* y *disyunción*, ha de revelarla, ha de dejar patente y traslucir ese entrecruzamiento de caminos o encrucijada existencial (que a la postre es una coyuntura ética)¹²⁴². De hecho, ya hemos explicado que este autor insiste en que la auténtica obra artística ha de ser símbolo moral, símbolo de lo ético, por tanto, desde su perspectiva, entendemos que la verdadera obra de arte ha de *guiar* al que intenta comprenderla hasta esa encrucijada de su autor, hasta ese entrecruzamiento de caminos en el que tiene lugar aquella dialéctica anclada afectivamente que es la que puede desembocar en una auténtica comprensión. Además, con Gadamer, comprensión no sólo de la obra sino también de uno mismo: en último término todo comprender es un comprenderse¹²⁴³. Lo que se produce aquí, en este ámbito privilegiado de cruce, de dialéctica, de apertura de caminos, de comercio, de trasiego, y de manera más o menos transitoria dependiendo de la infinitud de la casuística artística, es lo que Trías ha denominado *habitar el límite* y lo que Gadamer ha denominado *fusión de horizontes*. Recordemos que para Gadamer la «fusión de horizontes» estaba en la raíz de toda comprensión. Según nos aclara González Valerio, «Gadamer entiende por horizonte “el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”»¹²⁴⁴ Es precisamente ésta, creemos, una característica que, optimizada, es atribuible al *límite* triasiano: desde este espacio o ámbito «fronterizo» se logra la máxima visibilidad gracias a su localización privilegiada como cópula y disyunción de todo lo que une y separa; se logra en definitiva una «apertura de sentido y significación». Es significativo en este punto que Trías haya denominado también a este *límite* suyo habitable o experimentable, *espacio-lógico* o *espacio-luz*.

1242 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 351.

1243 Véase, por ejemplo, GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, op. cit., 1993, p. 74.

1244 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 92.

7.2.3 SIMULTANEIDAD ENTRE INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL LÍMITE

Teniendo presente que en *Los límites del mundo* Trías considera metodológicamente indispensable distinguir el lugar y la posición del receptor y del creador de una obra de arte (del receptor-hermeneuta y del creador artístico) y pese a ello, su reflexión sobre esta cuestión –reflexión que ya había comenzado en su anterior obra, *Filosofía del futuro*– se encamina con mano firme hacia la idea de que el sujeto que juzga o que interpreta una obra de arte es el mismo sujeto estético que aparece como sujeto creador, sólo que en distinta posición: en el primer caso como receptor y en el segundo, como emisor¹²⁴⁵. En el análisis que lleva a cabo en *Filosofía del futuro* ya había aterrizado en la conexión entre estas dos posiciones, defendiendo que toda creación es siempre recreación, *mímesis* en sentido propio (y toda recreación, apuntamos, creemos que asume en sí una interpretación previa, por muy efímera en el tiempo que ésta sea). En definitiva, estamos poniendo de relieve la clara imbricación entre el hecho creativo y el hecho interpretativo dentro del pensamiento triasiano. Planteamiento que se refuerza con esa otra idea latente en varios momentos de su obra 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 poiética»¹²⁴⁶, nos dice Pérez-Borbujo, quien defiende, en este punto, que Trías es heredero del pensamiento de Vico. Si recordamos, en su célebre máxima «*Verum et factum cum verbo convertuntur*» que encontramos en su *Scienza nuova* –o bien *factum est certum*, como la refiere Pérez-Borbujo– Vico ya manifiesta de manera sintética la directa conexión entre la *verdad* y el *hacer* o producir, la idea de que sólo aquello que se realiza o se hace puede devenir en verdadera comprensión¹²⁴⁷. Pérez-Borbujo considera esta idea de gran importancia para entender la filosofía triasiana y es, de hecho, la que le lleva a calificarla como una «*metafísica artística*»: para Trías, «sólo en el arte resplandece la verdad en toda su plenitud y vigor; (...) La verdad

1245 Véase TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 143.

1246 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 302. Más adelante insiste también este autor en que para Trías, «sólo en la producción se produce la verdadera intelección». Véase *ibíd.*, p. 425.

1247 Véase *ibíd.*, p. 409-410. Sobre el pensamiento de Vico, véase *supra*, Apdo. 3.1.

(*verum*) queda de este modo encadenada al fenómeno artístico, pero entendido éste en toda su complejidad y riqueza»¹²⁴⁸, señala.

Nosotros hemos dotado figurativa y analíticamente de un carácter circular al proceso en el que intervienen las dos figuras –la del hermeneuta y la del creador de 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*. Pues bien, 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 esta idea se encuentra de alguna manera implícita en la propuesta de Eugenio Trías, como hemos podido apreciar al principio de este *epígrafe*. Y creemos, también, que este filósofo se refiere a ese *instante* que mencionamos cuando habla en su obra del «instante-eternidad de la creación genial»¹²⁴⁹. Parece ser éste, en cierta medida, un *instante* esquivo, escurridizo. Un *instante* en el que lo que se produce en realidad es el encuentro del sujeto alzado al límite con el *ser del límite* que se le propone en él y, por lo tanto, con la *verdad* que de ese encuentro puede derivar¹²⁵⁰. Es un *instante*, por otra parte, que proporciona *encarnación* a la experiencia temporal: en él se convocan las tres dimensiones temporales (el pasado inmemorial, el futuro escatológico y el presente que eternamente se reitera mientras dure la existencia) quedando convocadas también en él todas las categorías que en ese instante se condensan. «Sólo que ese instante no es un “instante” sin más, sino un instante que *puede* recrearse o variarse. Y esa recreación afecta, por supuesto, al sujeto y a la propuesta»¹²⁵¹.

Por otro lado, la importante consecuencia inmediata del cumplimiento de este *círculo* –tal y como ha sido descrito en el apartado anterior–, que sería la

1248 *Ibíd.*, p. 425.

1249 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, p. 624.

1250 Ya hemos visto que, para Trías, el ser humano está llamado a descifrar o desocultar la verdad que encierra el *ser del límite*, siendo el ser humano, en relación al ser mismo tomado en su máxima universalidad, «una versión o exégesis hermenéutica singular y personal» del *ser del límite* al que responde libremente con su acción. Véase TRÍAS, E., «Ética y condición humana», p. 914, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, *op. cit.*, 2009.

1251 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, *op. cit.*, 2004, p. 75. Véase, también, *ibíd.*, p. 74-77.

autenticidad de una obra de arte –así como la consecución de una *verdadera comprensión*–, la encontramos también asentada en el pensamiento triasiano cuando nos habla, desde el punto de vista de la propia obra de arte, del poder esencial de la misma, poder que encierra en sí un *poder-ser*, una *potencialidad*, una capacidad de *recreación*: la obra de arte verdadera llama, de por sí, a la *recreación*. Son reveladoras las siguientes palabras de Pérez-Borbujo a propósito del pensamiento triasiano:

El arte, el verdadero arte, es aquel que convierte el poder propio en incitación al poder, en poder creador (...) que suscita en la recepción 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”¹²⁵².

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

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

1252 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 302-303.

físico en la vida de los cuerpos celestes. Interpretar es recrear singularmente lo singular, lo ya recreado, abierto a nuevas recreaciones¹²⁵³.

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 produce» implicaría que más –y más veces– 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 la 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* del ser humano (como *intérprete*) –singularidad– es proporcional a la potencial apertura de significado de la obra *creada* (como *artista*) –universalidad–.

Es importante en este punto detenernos un momento para remarcar las conexiones que, desde la perspectiva que hemos adoptado en las anteriores líneas, creemos que se establece entre *autenticidad*, *verdad* y *singularidad* en la obra de arte. Bajo nuestro punto de vista una obra de arte es tanto más *auténtica* cuanto más asumidas y expuestas en ella quedan las que hemos llamado «coordenadas concretas» o «sistema de referencia concreto» (que, en rigor, tendrían asumida una pauta temporal, histórica), configuradoras de un «estilo propio» (Trías). Creemos que este «sistema de referencia» sería lo que Trías denomina, con Kant, la «pauta paradigmática y ejemplar», «pauta esencial» o «ley propia» que sólo legisla respecto a cada caso singular y es captada por el *juicio reflexionante*. Un «estilo propio», en definitiva, que es a su vez el que refleja o marca la *singularidad* de la obra. En este contexto, la *verdad* a la que conduce la obra de arte se nos muestra, con Trías, como una verdad siempre condicionada inexorablemente por el perspectivismo o la perspectiva que conlleva dicha obra:

De hecho en sus creaciones expresa el creador o desvela la *perspectiva propia*, la *interpretación propia*, el modo y manera cómo, desde una posición radicalmente singularizada y finita, temporal, histórica, se apropia del mundo y de lo “universal”, promoviendo una idea o visión propia: una perspectiva. (...) Esa parcialidad o finitud, si es asumida, permite que la visión (y la expresión, en palabra o forma, de esa visión) sea verdadera, lo cual no significa “verdadera sin

1253 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 57-58.

condiciones". Es verdadera bajo la inexorable condición de su perspectivismo, inherente a la condición finita y temporal-histórica, espacial-geográfica, étnica, desde la cual se formula o expresa¹²⁵⁴.

El hecho de *asumir* esa parcialidad o finitud de la posición propia que menciona Trías aquí, creemos que implica o que conlleva el ser conscientes y elevar hasta el primer plano de la reflexión esas «coordenadas» o «sistema de referencia» propio al que aludíamos. Siendo conscientes de ellas, podemos exponerlas y comunicarlas en comunión con la idea propia que queramos expresar. Dependiendo de los casos, estas «coordenadas» pueden estar compartidas por un determinado grupo social, es decir, el perspectivismo del que hablaba Trías puede ser compartido, en menor o mayor grado, por un grupo de personas pertenecientes a una comunidad. Ésta es la idea que parece defender Gadamer cuando habla de que lo que representa el artista en la obra de arte es una *verdad común y vinculante*, en palabras de González Valerio: «una determinada experiencia del mundo que no es válida exclusivamente para él, sino que es ya siempre compartida y sobre todo conformada en una comunidad, en una tradición que es capaz de entenderlo»¹²⁵⁵.

Volviendo al hilo central de este apartado, para Trías, el hecho de *interpretar* es ya de alguna manera *recrear*, en el sentido de que aquel que comprende una obra de arte auténtica adquiere en sí el potencial de la recreación de esa obra. Nos habla de que *en el límite* es posible dotar al símbolo o a la obra de arte, mediante una *interpretación recreadora*, la «primitiva apertura, correlativa al acto creador que la produjo»¹²⁵⁶. Notamos, por tanto, cómo Trías hace coincidir sin vacilación *en el límite* –totalmente de acuerdo, por lo demás, con la perspectiva de la *hermenéutica simbólica* mencionada más atrás¹²⁵⁷– el acto interpretativo y el acto creativo, tal y como sucedía a la hora de estrechar nuestro *círculo estético-hermenéutico* en torno al *límite*. Para nosotros, *en el límite*, el intérprete de una obra de arte –en el supuesto de una obra de arte *auténtica*– lo que comprende o interpreta de esa obra, en realidad, es la *evolución histórica* presente en ella, *el proceso temporal* que se encuentra sedimentado en ella, digamos, *el proceso histórico implícito* en esa obra (con Gadamer, toda obra de arte posee una historicidad propia), obviamente, en diálogo con su forma o materialización. Por lo tanto, el intérprete que así comprende se muestra capacitado para reproducir ese *proceso histórico* en un

1254 *Ibíd.*, p. 155-156.

1255 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 95.

1256 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 183.

1257 Véase *supra*, Cap. 6.

sistema de coordenadas propio que desembocará en otra obra en la que legislará una norma o pauta (fruto del *juicio estético*¹²⁵⁸ y a la postre, con Trías, pre o inconsciente) distinta a la que imperaba en la primera. Encontramos cierto eco de esta idea, de nuevo, en estas palabras de Gadamer: «es la verdad de su propio mundo [del espectador], del mundo religioso y moral en el que vive, la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo (...). Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser»¹²⁵⁹. Palabras, en concordancia con aquella aseveración triasiana de que el arte conduce a la verdad, no a la realidad, y confronta esa verdad con la realidad. Una verdad, como hemos visto, verdadera bajo el inexorable perspectivismo del autor de la obra, inherente a la condición finita y temporal –histórica– desde la cual se expresa esa obra de arte. En la misma línea, González Valerio afirma: «olvidando las preocupaciones y los objetivos de la existencia cotidiana, el jugador se entrega al juego del arte para encontrarse, re-encontrarse, re-conocerse ahí»¹²⁶⁰.

La fecundidad de la idea propuesta sobre la tendencia a hacer confluir la *interpretación* con la *creación* en el *límite* (o nuestro estrechamiento del aspecto espacio-temporal del *círculo estético-hermenéutico* hacia un valor mínimo) puede encontrar un lugar de arraigo –situarse, orientarse y re-crearse– desde el *espacio de juego* que la teoría estética-hermenéutica de Gadamer propone. En esta teoría 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. En ese espacio de juego (con Trías, en el *límite*) es donde tiene lugar la confluencia entre *interpretación* y *creación*. La dimensión espacio-temporal de ese *juego* es la que determinaría la amplitud o estrechez del *círculo*. Esto es válido igualmente si nos trasladamos al ámbito existencial, donde creemos que la «existencia propia» de la que habla Heidegger sucedería al habitar, de una manera más o menos permanente, mediante alzados y caídas al mismo, el *límite* triasiano. Esto sucede al tomar la decisión ética de orientar nuestra existencia, nuestra acción y nuestra *praxis*, hacia el *límite* que resplandece en el horizonte. En el contexto mencionado del pensamiento heideggeriano, creemos que «creativo» es también el hecho de

1258 Por lo tanto, desde la perspectiva de Kant, fruto de la libre armonización tanto del entendimiento y la imaginación como de las facultades de conocer y desear.

1259 GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 174. Recordemos que, en este mismo sentido, también para Trías la obra de arte siempre ha de ser símbolo de lo ético, símbolo de lo moral.

1260 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 93.

pro-yectar las posibilidades futuras tras el acto «comprensivo» de sí mismo por parte del Dasein o *ser-ahí*¹²⁶¹. Así lo refleja Trías en un texto de *La edad del espíritu*, que –si bien es pronunciado aquí en un tono simbólico-religioso– habla de que el sujeto debe hallar en el «fenómeno (*sym-bálico*) (...) la clave misma de su propia orientación, de su *ethos*, de su existencia»¹²⁶². Así como también estas otras de Pérez-Borbujo al hablar de que, al fin y al cabo, en el *estilo propio* de un artista –o del ser humano, en general– lo que se refleja, en realidad, es el *temple de su libertad*: «El ser humano sólo puede forjar su ser como proyecto de un modo libre, es decir, que sólo puede ser lo que ya es de una manera creativa, singular, personal e irrepetible»¹²⁶³. Tras esta danza *artística* de palabras que apreciamos en la expresión «el *temple de la libertad*» del ser humano, se esconde una profunda e intuitiva *verdad*, que es, en definitiva, la que hemos tratado de analizar y desarrollar en nuestra exposición.

7.2.4 EN EL LÍMITE: ¿HACER CONSCIENTE LO INCONSCIENTE?¹²⁶⁴

Habíamos llamado la atención al final del *Apartado 7.1*, al referirnos a la posibilidad de conjunción *sym-bálica* a través del propio cuerpo o del *alzado ético a través del cuerpo al límite*, sobre la posibilidad de que el almacenamiento en nuestro propio cuerpo de una historia personal (influida y mediatizada cultural y socialmente) que condensa un pasado y que tiene una orientación o una proyección de futuro tenga lugar en un nivel anterior o previo al nivel consciente. Creemos haber encontrado reflejada esta idea, principalmente, en el pensamiento de Merleau-Ponty, al hablar del *esquema corporal* como una condición de la

1261 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 texto de Vincenzo Vitiello, «Sobre el límite: En diálogo con Eugenio Trías», en el que confronta el pensamiento triasiano con el de Heidegger. Véase VITIELLO, V., «Sobre el límite...», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite*, op. cit., 2005.

1262 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 624, nota al pie nº 433.

1263 PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 243-244.

1264 Consideramos que es interesante en general, en relación, con este *Apartado 7.2.4*, la conversación que mantienen Jorge Alemán y Sergio Larriera con Eugenio Trías sobre el *límite* y el *inconsciente* y que recogen en su libro: ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente*, op. cit., 2004. Así como también, el siguiente texto de estos mismos autores: ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., «La topología del límite: una expansión transversal hacia el psicoanálisis», en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, op. cit., 2003, p. 59-70.

percepción en el ser humano previa al acto de la intelección, un conocimiento latente anterior a la experiencia y a la reflexión y que se realiza sin intervención consciente, pero que es necesaria y determinante en la construcción de un significado y en la orientación práctica en el mundo. Merleau-Ponty llamaba a esa competencia corporal *practognosia*, es decir, un saber instituido progresivamente en el *esquema corporal* que posibilita la dialéctica entre lo sedimentado (lo que aquí hemos denominado *historia impresa en el propio cuerpo*) y la creación del significado en cada momento y situación concreta en el mundo. Esta historia impresa, oculta en cierta medida, aquello sedimentado participa de lo que Merleau-Ponty ha denominado «lo invisible» o la otra cara de «lo visible». Para este filósofo, «lo invisible se define siempre en relación con lo visible, como su contrapunto o como el trasfondo difuminado del que lo visible surge»¹²⁶⁵. Por tanto, la construcción de significado en el ser humano que está inmerso en un mundo cambiante pasa, entre otras cosas, por un proceso de diálogo o dialéctica entre esos dos aspectos, lo visible y lo invisible, que incluye la dialéctica entre aquello sedimentado en el ser humano a través de –y en– su cuerpo y la situación concreta que se dé en cada momento. Podría ser algo similar, dicha dialéctica, a la tensión que Lukács propone entre lo *repertorial* (conjunto de saberes previos adquiridos y compartidos en mayor o menor medida por una sociedad y una cultura), que en este caso se correspondería con la historia sedimentada en nuestro cuerpo y lo *disposicional* (aquello que los seres humanos somos capaces de poner en juego de la *caja* de lo *repertorial* cuando existimos, las herramientas que somos capaces de utilizar en cada momento presente, hecho que exige cierto grado de *ingenio* por parte del ser humano para que lo *repertorial* sea actualizado en cada nueva situación). Para Lukács siempre existe un equilibrio entre ambas categorías modales, son dos modos que coexisten y no podemos tomar nunca de manera separada. De igual forma creemos que se da en el ser humano un equilibrio –modulado permanentemente por el *esquema corporal*– entre lo sedimentado en nuestro cuerpo y la construcción de significado en cada nueva situación.

Esa «vívida relación dialéctica» (Aguirre) entre lo sedimentado y cada nueva situación (o entre lo *repertorial* y lo *disposicional* diría Lukács) se da para Merleau-Ponty –como condición necesaria para cualquier experiencia– ya en el nivel de lo pre-consciente y en un modo no-dual (sin distinción epistemológica entre sujeto y objeto) constituyendo «la base constantemente presupuesta para los niveles

1265 FERNÁNDEZ, O., «Cuerpo vivido...», p. 39 en *Horizontes filosóficos*, op. cit., 2016.

superiores de experiencia» (Aguirre). Podemos argumentar, por tanto, que es necesaria cierta conexión entre ese *pre-consciente* que nos sitúa y orienta relativamente en el mundo a través del *esquema corporal* y el *consciente* en el que se desarrollan esos otros «niveles superiores de experiencia». Era finalmente el concepto de *carne* el que Merleau-Ponty proponía en su obra como noción que se abría a la alteridad trascendiendo la tentativa individualidad de las anteriores nociones de *cuerpo-sujeto* y *esquema corporal*, y que, en sintonía con ellas, fundamentaba tanto sujeto como objeto y los precedía lógicamente. Un concepto – el de *carne*– que, para nosotros, tiene mucho que ver con el concepto de *límite* en Trías, como hemos intentado argumentar más atrás¹²⁶⁶. Desde esta perspectiva apreciamos que es en la *carne* merleau-pontiana como ámbito medianero –«entre-deux» dirá este filósofo– donde puede tener lugar ese proceso de conjunción simbólica entre lo sedimentado (influido y condicionado social y culturalmente) y cada nueva situación (abierta al mundo), entre lo *repertorial* y lo *disposicional* (Lukács). En este sentido, la capacidad del ser humano de desplegar dicho proceso era lo que Merleau-Ponty denominaba *practognosia*.

Pese a que este aspecto del pensamiento triasiano no tiene una interpretación uniforme –y, por otra parte, puede estar sujeto a cierta controversia– en varias ocasiones a lo largo de su obra encontramos expuesta la idea de que el *límite* es el ámbito en el que aquello que afina en el inconsciente se eleva hasta el nivel consciente. En *La edad del espíritu*, habla Trías del *límite* como ese istmo entre lo visible y lo invisible o ese «lugar de composición y crisol entre lo sensible y lo inteligible». Habla también de la posibilidad que se le presenta al ser humano *en el límite* de experimentar la conjunción entre *símbolo* y *razón*, consideradas, en esta obra, como las dos partes constituyentes de su noción de *espíritu*¹²⁶⁷. De esta manera, dicho *espíritu* es presentado allí como medianero o mediador entre esas sus dos partes: *razón* y *núcleo simbólico* –siendo ésta, de hecho, la hipótesis que pretende validar en esta monumental obra. Como ya hemos descrito, Trías apuesta por que aquel *núcleo simbólico* del *espíritu* es un *núcleo inconsciente*, basándose en el análisis histórico llevado a cabo en esta obra. Por lo tanto, la posibilidad de conjunción «*en el ser del límite*» de razón y simbolismo pasa por una apertura de la vía que une consciencia e inconsciencia, o dicho con términos del propio filósofo, vía que une consciente racional e inconsciente simbólico. Como ha

1266 Véase *supra*, Apdo. 7.1.2, espec. p. 391-392.

1267 Véase, al respecto, el análisis realizado en este trabajo, *supra*, Apdo. 5.2.3.

sido señalado más atrás, creemos que existe cierta *reducción*, cierta simplificación, en esta idea triasiana, como intentaremos explicar al final de este apartado. El argumento con base histórica de Trías, al que ya hemos hecho referencia también, es que al final del periodo histórico ilustrado y crítico es cuando el ser humano empieza a intuir o vislumbrar que el espíritu tiene un fundamento inconsciente y ese hallazgo tiene lugar, precisamente, a través del análisis –en ese momento histórico– de la exposición simbólica propia de la obra de arte¹²⁶⁸: el terreno de la estética y del arte, dirá, sirve en este periodo como laboratorio para una auténtica comprensión del ser y del acontecer. Es sobre todo al final de *La edad del espíritu*, donde insiste Trías en una necesidad de diálogo o dialéctica entre consciente e inconsciente a todos los niveles: «Se postula un reintegro de esa inconsciencia en la luz autoconsciente como la realización misma del espíritu», señala. A pesar de que enmarca este postulado en el contexto de una teleología histórica –cuya finalidad a lo largo del proceso histórico, dialéctico y evolutivo es el restablecer una unidad que en el camino de la Historia se ha mostrado desgarrada en dualidades– concibe un acto a nivel personal en el que «puede presentirse en el *hic et nunc* esa Edad de Oro del Espíritu»¹²⁶⁹: es el acto de mediación del genio artístico:

En el instante-eternidad de la creación genial, a la vez consciente e inconsciente, los dualismos de la naturaleza y del ser libre, o de la libertad y la necesidad, quedan superados en un acto de creación que es, también, conocimiento clarividente (o intuición intelectual, como dirá Schelling)¹²⁷⁰.

Vemos cómo, para Trías, ese instante-eternidad al que ya habíamos hecho referencia en el apartado anterior, al hablar del estrechamiento espacio-temporal en torno al *límite* del *círculo estético-hermenéutico*, es «a la vez consciente e inconsciente».

Hemos remarcado también la semejanza que encontrábamos entre la noción triasiana de *espíritu* y la de Kant. Este último denomina *espíritu* al «principio vivificante del ánimo», principio animador del creador de obras de arte. Y el órgano o la facultad del creador de estas obras es la *imaginación creadora*. Esta imaginación del artista, para Kant, es *creadora* en sentido propio, creadora de verdaderos *símbolos*, frente a la *imaginación productiva*¹²⁷¹. No se conduce mediante

1268 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 607.

1269 *Ibíd.*, p. 624.

1270 *Ídem.*

1271 Este aspecto de la estética kantiana ha sido analizado más atrás en este trabajo. Véase Cap. 6.

una *exposición esquemática* (como esta última) sino a través de una *exposición simbólica* en la que se mantiene «en régimen de libre juego asociativo a las facultades de entender y de sentir, o de concebir e imaginar»¹²⁷². La *imaginación creadora* es la facultad o potencia del genio, dice Trías, que hace posible la conjunción en el *símbolo* entre el mundo suprasensible y el cerco del aparecer, afincando por lo tanto en ese cerco fronterizo o limítrofe. Y en este punto consideramos que Trías hace una apuesta cuando menos delicada, apoyándose, en gran medida, en los acontecimientos históricos que constituyen todo el movimiento romántico, al señalar que ese genio –en Kant, talento o don natural que da regla al arte– es *inconsciente*, no se determina ni por reglas que gobiernan su conciencia y su saber, ni por principios que le orientan moralmente, «se halla en régimen exento en relación al conocimiento y en relación a la moral»¹²⁷³. En Kant, defiende Trías, la creación de obras de arte bellas pasa por un diálogo entre el inconsciente y el consciente del artista creador, diálogo promovido por el órgano o facultad medianera y limítrofe que es la *imaginación creadora*.

Los límites del mundo de 1985 es otra de sus obras en la que Trías incide de manera notoria en esta intervención del *inconsciente* en la obra de arte. Destaca en este sentido el *capítulo* titulado «La creación inconsciente y la obra de arte. La exposición simbólica»¹²⁷⁴. En él expone Trías que todo *juicio estético* se deduce de una norma que nos ha sido sustraída y que, en último término, se instala en un nivel *pre-consciente*. Afirma con rotundidad que la obra de arte deriva de una ley que es *inconsciente*:

Entre la causa consciente [proyecto o propósito de lo que el artista quiere hacer y que puede forjar desde su conciencia] y la obra singular se produce un *hiato causal*: el efecto puede ser sobreabundante con respecto a la causa. (...) Éste [el artista], pues, produce, desde su proyecto consciente, una obra que, como resultado, y con relación a la premisa, es inconsciente. Del *inconsciente*, es decir, de lo que trasciende y desborda, procede el fundamento y la ley que rige la productividad del artista¹²⁷⁵.

Otro ejemplo de esta referencia al diálogo *consciencia-inconsciencia* en la creación (y recepción) de obras de arte lo encontramos en las palabras de Trías en esta

1272 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, op. cit., 1994, p. 595.

1273 *Ibid.*, p. 596.

1274 TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 143.

1275 *Ibid.*, p. 146.

misma obra citadas anteriormente¹²⁷⁶. Pese a que la idea que vemos reflejada en este texto –el referido diálogo *consciencia-incosciencia*– creemos que queda clara, consideramos que Trías realiza aquí una simplificación excesiva al identificar el concepto de lo «inconsciente» con el de lo «metafísico».

Por último, también en *Lo bello y lo siniestro* (1982) hace referencia Trías a que el arte es capaz de generar *catarsis* en el ser humano a través del desvelamiento paulatino de un conflicto íntimo vivido (que puede ser más o menos generalizado en el ser humano) «que subsiste inconsciente en nosotros y que en virtud del arte es elevado a la conciencia, produciendo en nosotros un conocimiento que es, en profundidad, reconocimiento»¹²⁷⁷.

Queda clara, por lo tanto, tras la exposición de este *apartado*, la postura de Trías. Queremos exponer, en lo que sigue, la nuestra propia que muestra algún punto crítico en relación a algún aspecto de la postura triasiana que, atendiendo a cómo aparece en determinados lugares de su obra, se muestra algo contradictoria. Desde el momento en el que el *círculo estético-hermenéutico* propuesto en torno al *límite* o, en otras palabras, la dinámica comprensivo-creativa en el ser humano exige una *disposición afectiva* específica –tal y como ha sido especificado más atrás–, el *alzado ético a través del cuerpo al límite* se nos muestra como *condición necesaria* para la fecundidad de dicho *círculo*. En otras palabras y en base a lo desarrollado anteriormente, aquella cierta conexión entre el *pre-consciente* que nos sitúa y orienta relativamente en el mundo a través del *esquema corporal* y el *consciente* en el que se desarrollan esos otros «niveles superiores de experiencia», como decía Aguirre, es *condición necesaria* para la fecundidad de la dinámica comprensivo-creativa en el *límite*. Ahora bien, si esta conexión *pre-consciente/consciente* que presupone el *alzado ético a través del cuerpo al límite* es *condición necesaria* para desencadenar la mencionada dinámica comprensivo-creativa, ¿es *condición suficiente* para garantizar su fecundidad, su despliegue en el límite? en otras palabras, ¿es la dialéctica *pre-consciente/consciente* la *condición suficiente* para constituir por sí sola el proceso de conjunción/disyunción simbólico? Creemos que no, desde el momento en el que –desde la propia *filosofía del límite*– el proceso simbólico *auténtico* es un proceso, que en su *singularidad* ha de estar abierto (al

1276 Véase *ibíd.*, p. 152. Dice aquí Trías: «En la experiencia simbólica (...) Se da palabra y verbo a lo inconsciente (lo metafísico) (...) mediante el procedimiento metafórico, se relatan y se narran, se escenifican o edifican los temas, los asuntos, las tareas propias de este mundo, de mi mundo». Véase, también, *supra*, Cap. 6.

1277 TRÍAS, E., «Lo bello y lo siniestro», p. 191, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, *op. cit.*, 2009.

mismo tiempo y en mismo sentido, esto es conjuntiva/disyuntivamente) a la *universalidad*. Por lo tanto, no podemos subsumir la fecundidad de la dinámica del *círculo estético-hermenéutico* a la de la dinámica *consciente-inconsciente*. Esta última puede intervenir en el desencadenamiento del primero como *condición necesaria*, pero creemos que no agota –no puede agotar, por inabarcables para el ser humano– el resto de condiciones que intervienen en su despliegue.

En suma, así como habíamos dicho que la noción de *disposición afectiva* (aquella que intervenía en la dinámica del *círculo estético-hermenéutico* a un nivel discreto) no podía confundirse con la de *espíritu* (que intervenía en la dinámica del *círculo* a un nivel extendido) sino que esta segunda (*espíritu*) se constituía como *horizonte* al que tendía la primera (*disposición*) de igual manera –en el contexto de la perseverancia del ser humano en la condición de *fronterizo*, esto es, en la perseverancia en su habitar el *límite*–, no por ello podemos inferir que esta noción triasiana de *espíritu* se deje reducir a esa dialéctica *pre-consciente/consciente* que requiere el *alzado ético* inicial y que nos abre las puertas del *límite*.

Como decíamos más atrás, lo que parece dejar claro la propuesta triasiana –y no encontramos contradicción en ello– es que el *espíritu*, la realidad *espiritual*, radica y tiene su ser en la *conjunción/disyunción* que se va dando, en su devenir, en el *ser del límite* entre *razón* y *simbolismo* de manera *libre y laxa*.

- PODER ACTUALIZADOR DE LA OBRA DE ARTE

Creemos, de acuerdo con Trías y con Heidegger principalmente, que toda *experiencia de la obra de arte* tiene un papel actualizador en la comprensión del ser humano, que precisamente por humano, finito, situado y orientado, una de sus cualidades o capacidades, en este caso negativas, es el *olvido*. Heidegger dedica buena parte de su reflexión a este aspecto determinante en la existencia humana. Creemos que análogamente a lo que ocurre con determinadas experiencias vivenciales o acontecimientos en nuestras vidas, a través de la experiencia de la obra de arte podemos rescatar episodios o momentos de nuestra existencia que se mantenían ocultos para nosotros mismos. También en este punto podemos decir que los seres humanos nos comportamos de idéntica manera que las obras de arte: tanto en ésta como en nosotros mismos se encuentra sedimentado aquello que contiene la posibilidad de ser rescatado y, en último término, llevarnos a comprender y comprender-nos. Ya habíamos señalado en el *Apartado 7.2.1* nuestra

consideración de que ambos –ser humano y obra de arte– participaban de un *carácter histórico* y de una *identidad hermenéutica*. Tras nuestra reflexión podemos ver que la posibilidad de comprender-nos, de rescatar páginas de nuestra biografía que fueron enterradas u olvidadas, pasa por el *alzado ético al límite a través del cuerpo humano*. Es mediante este *alzado* como conseguimos abrir y tener acceso a esa vía que permite poner en contacto experiencias vividas pasadas con otras presentes y con cierta proyección de futuro, en definitiva, como podemos tener acceso a la historia impresa en el cuerpo. Y esto significaba, para nosotros, desencadenar y experimentar el proceso de conjunción/disjunción *sym/dia-bálica* a través de nuestro propio cuerpo. Para Trías era la «palabra-acto» aquella que permitía «rellenar los párafos censurados de nuestra propia biografía». Una «palabra-acto» a la que dotamos aquí de dos posibles acepciones, en la línea de Gadamer, para quien el ser humano es palabra y en ella se reconoce¹²⁷⁸: por un lado, para referirnos a la obra de arte como acto de comunicación encarnado o consumado en una materia sensible; y por otro, para referirnos a la acción comunicativa encarnada genérica del ser humano.

Creemos que a las dos acepciones señaladas se refiere Trías en su obra. En este sentido, por un lado, habla de que la *palabra-acto*, la memoria activa, la que mueve además del pensamiento la carne, *remueve* nuestra biografía, una biografía encarnada, impresa en parte en el propio cuerpo humano. Señalaba Trías, en este sentido, la «"novela educativa" que encarnamos»¹²⁷⁹ los seres humanos, en línea con la perspectiva de Ricoeur. Por otro lado, habla de que «La obra artística verdadera regana las raíces mnémicas ocultas por el río del olvido de la vida de cada día. (...) El verdadero artista se especializa en rescatar páginas enteras de la vida común amontonadas en el trastero o en el desván de la historia de todos nosotros»¹²⁸⁰. En ambos casos, ese «rescate de las páginas olvidadas de nuestra vida» tiene lugar, a decir de Trías, merced a que el arte nos conduce –tanto en su producción como en su recepción– hasta ese espacio limítrofe de diálogo en el que se produce esa apertura de sentido y significación y ese posible diálogo conciencia-inconciencia que hemos analizado; hasta ese espacio simbólico por excelencia en el que nunca se agota la posibilidad de comprender/comprender-nos mejor o de otra manera. Planteamos la hipótesis en este trabajo, por tanto, de

1278 Véase GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 156.

1279 ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente*, op. cit., 2004, p. 54.

1280 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 145.

que el propuesto *alzado ético al límite al través del cuerpo humano* conduzca al ser humano hasta ese mismo lugar.

Todo ello, la posibilidad de rescatar episodios olvidados de nuestra biografía, se produce para Trías gracias al carácter disimétrico de este *límite* en el que los mundos que se separan y a la vez –sólo en él– se ponen en contacto, no son simétricos: el *cercos hermético* en el que se cierra siempre lo incógnito y al que tiende toda posibilidad última de significado es inconmensurable respecto al *cercos del aparecer* o del mundo físico en coordenadas de espacio-tiempo, en el que arraiga la parte sensible de toda obra artística. Notamos la correspondencia de estas palabras con estas otras de González Valerio al hablar de la estética de Hans-Georg Gadamer:

La obra de arte no acierta a decir nada preciso, pero no por carencia del aparato teórico-analítico, sino por sobreabundancia, porque es tanto y tan heterogéneo lo que aparece, lo que nos hace frente (...) que no podemos contenerlo y apresararlo en una sola palabra o en un sistema. Y es que es tanto lo que somos y lo que hemos sido y lo que todavía no somos, que no hemos de cesar de buscarnos allí donde hayamos acontecido, allí donde el pensar se haya manifestado con toda su potencia creadora y reveladora. El arte es ese «íntimo espejo», el «arte es siempre más»¹²⁸¹.

En este sentido, estábamos de acuerdo con Trías en que la obra de arte trasciende las intenciones *conscientes* de su autor: este produce una obra desde su proyecto *consciente* cuyo resultado con relación a la premisa es *inconsciente*¹²⁸². De hecho, podríamos decir que se inspira en fuentes *inconscientes* para crear su obra. Por lo tanto, ese resultado artístico se constituye como una especie de guía, de *maestro*, para el propio artista, desde el momento en el que puede revelar aspectos suyos que permanecían más o menos ocultos para él. La grandeza del arte en este sentido reside en que una obra de arte de un determinado autor puede provocar ese mismo efecto *catártico* en otra persona ajena que experimenta su obra¹²⁸³.

1281 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 161. Cita en este texto las palabras de Heidegger.

1282 Véase TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op. cit., 2000, p. 146. En este lugar, Trías refleja aquella postura *reduccionista* en relación con el *cercos hermético* y el *inconsciente* que mencionábamos en el *epígrafe* anterior.

1283 En este ejemplo queda claro, por lo demás, que en este último caso señalado en el texto la *conjunción simbólica* se produciría entre el *inconsciente* del autor y el *inconsciente* del receptor.

7.3 EL «EFECTO RESONANTE» EN LAS ARTES *IN ITINERE*

Siempre nos han llamado la atención estas palabras que Trías escribe en su obra *Lógica del límite*:

El lugar del narrador es, en las artes literarias [creemos que hace referencia aquí, sobre todo, a la *mousiké* griega], como ya se ha sugerido, el mismo límite del mundo. En esa zona medianera y hermenéutica puede comunicar ambigualmente con el cerco hermético y transmitir a los mortales los dones y los mensajes provenientes del otro mundo. Platón estipuló con toda claridad esa figura en su diálogo socrático *Íón*. En él, con ironía punzante, mostró la figura del rapsoda o del vate inspirado, poseído por la Musa, en estado de inconsciencia y entusiasmo. Y comparó el circuito creado entre ese dios inspirador, la palabra pronunciada y escenificada por el vate con acompañamiento de gesto y danza, y la recepción asombrada del espectador captado y embrujado por la escena, al circuito magnético de la piedra imán, capaz de ensamblar distintos arcos metálicos en un eslabonamiento en anillo en el cual se comunican el magnetismo unos a otros¹²⁸⁴.

Nos interesa centrarnos ahora en ese «eslabonamiento en anillo en el cual se comunicaban el magnetismo unos a otros» como metáfora del circuito creado entre la fuente de inspiración, la ejecución de un determinado arte (en este caso, *in itinere*) y el espectador «captado y embrujado por la escena». Por tanto, nos centramos en ese tipo de artes que aquí hemos denominado «artes *in itinere*» o «artes en movimiento»¹²⁸⁵ –es el caso de las artes escénicas, por ejemplo– y nos situamos en el contexto ya analizado de *alzado ético a través del cuerpo al límite*, que, como hemos señalado, se encuentra en estrecha relación con la *disposición afectiva* específica e idónea tanto de ese artista creador «inspirado» como del espectador receptor «implicado». En nuestro análisis, dicho *alzado ético* veíamos que desembocaba –a través de la adquisición de la capacidad de vivir los gestos del propio cuerpo y del entendimiento ontológico del mismo que nos planteábamos como tarea ética– en el *cuerpo vivido* del que hablaba Merleau-Ponty. Este *cuerpo vivido* se encontraba abierto al mundo (y anclado a él de manera «vertical» a través del *esquema corporal*), de hecho, considerábamos que el vivir nuestro cuerpo, el

1284 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 323-324, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

1285 Véase *supra*, Apdo. 2.4.4.

habitarlo, pasaba por un proceso que nos abría, en último término, a la alteridad, al reconocimiento de la verdad del otro¹²⁸⁶.

Para Ricœur, Lévinas, pero sobre todo para Merleau-Ponty la alteridad partía del propio cuerpo, percibido éste –merded al *esquema corporal*– como un *estilo* o una *actitud* de seres que se encuentran siempre anclados en situaciones de forma permanentemente activa, como unidad práctica solicitada permanentemente por el mundo y orientada hacia él. Y es que nuestra experiencia corporal y la «posibilidad de una ética encarnada (...) eminentemente relacional y contextual»¹²⁸⁷ tiene lugar en un mundo siempre compartido en el que nuestras expresiones corporales y nuestros significados se solapan. Además, el *cuerpo vivido* o *habitado*, al llevarnos a trascender las fronteras corporales del *ego* –en línea con aquel vaciado general del *ego* que nos proponía Trías y que radicaba en la base de nuestra *disposición afectiva* específica– nos abre a las relaciones intersubjetivas mediante una correcta *empatía*, aquella anclada en nosotros de manera «vertical». Esta posible ética encarnada y la perspectiva interrelacional que asume «se sigue de la convicción merleau-pontiana de que el cuerpo es nudo de relaciones, ser vertical, naturaleza y cultura, de modo que cualquier transformación en él, incide en nuestro ser global e intencionalmente aprehendido»¹²⁸⁸, afirma López Sáenz.

De la misma manera que las relaciones auténticas, éticas, entre los seres humanos –la ética interpersonal o social– presuponen ese *cuerpo vivido* o ese *alzado ético a través del cuerpo al límite*, Trías, creemos que en este sentido afirma en *La razón fronteriza* que la manera personal de encarnar el *límite* a través del *diálogo interior* es el «fundamento obvio de todo diálogo con otros modos y maneras de encarnar y personificar el límite»¹²⁸⁹. Trasladándonos ahora al ámbito artístico, en las artes *in itinere*, también la conexión entre artista y espectador, la *empatía* entre un artista en el escenario y el espectador que comprende esa obra de arte que aquel representa, creemos que presupone ese mismo *alzado ético a través del cuerpo al límite* en ambos. Esto es lo que queremos significar aquí con «efecto resonante en el arte».

1286 Véase *supra*, Apdo. 7.1.2, donde se ha llevado a cabo la argumentación que estamos sintetizando aquí.

1287 LÓPEZ SÁENZ, M. C., «El cuerpo vivido como nudo...», p. 148, en *Thémata*, *op. cit.*, 2004.

1288 *Ídem*.

1289 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, *op. cit.*, 1999, p. 379. Veremos más adelante que ese juego-diálogo interior al que se refiere Trías aquí se encuentra en la base de este *alzado ético a través del cuerpo al límite*.

En definitiva, y esto creemos que es paradigmático sobre todo en las artes *in-itinere* que utilizan el cuerpo como herramienta de expresión (por ejemplo, la danza, defendemos que existe una historia impresa en el cuerpo del artista que actúa en el escenario (en términos de Lukács podría tratarse de lo *repertorial*) y que, de alguna manera –mediante una *disposición afectiva* concreta mantenida en el tiempo– se refleja y actualiza en cada actuación (activando lo *disposicional*). Consideramos que en este sentido, Norbert Servos, en la obra mencionada señalaba que la artista de danza Pina Bausch, en relación a la actitud de sus bailarines, sostenía que la autenticidad de sus creaciones pasaba por un proceso interno en el bailarín en el que éste conectaba con sus experiencias personales –con una «historia interna» personal– de tal manera que el movimiento no procediera sólo de las piernas¹²⁹⁰. Explicaba Servos aquí que el objetivo no era hacer que esta particular historia interna fuese visible para el público, su objetivo era lograr una cierta calidad y precisión en la ejecución de la danza¹²⁹¹. Creemos ver, por tanto, en este proceso de conexión con la propia «historia interna» que cada bailarín experimenta en cada actuación una gran analogía con lo que aquí hemos denominado *alzado ético a través del cuerpo al límite*. En definitiva, es esa historia o historicidad propia que el artista procesa y *transmite* en el escenario la que probablemente *resuene* en el espectador que comprende dicha obra. En relación a esto último, recordemos a Thomas Shack, quien hablaba en el arte de la danza de una «fusión de la danza con el ambiente y las circunstancias» propiciada por una actitud concreta en el artista que baila¹²⁹². Como si esta actitud en el artista, propiciada por una determinada conexión o diálogo interior, se transmitiera al espectador a través de una especie de magnetismo, tal y como señalaba Platón.

Retomamos en este punto la idea que hemos anticipado de que *en el límite*, el intérprete de una obra de arte lo que comprende o interpreta de esa obra, a la postre, es el *proceso histórico* sedimentado en la misma. Y es que, al fin y al cabo, con Heidegger y con Gadamer fundamentalmente, lo que comprende aquel que comprende una obra de arte es una *historicidad* compartida, un *mundo histórico*. Así lo refleja González Valerio en estas palabras sobre Gadamer: «Por tanto, lo que se re-presenta en la obra de arte es el ser en tanto que mundo histórico»¹²⁹³. Y en estas

1290 Véase *supra*, Apdo. 6.1.3.

1291 SERVOS, N., «What the body remembers...», p. 188, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion*, op. cit., 2007.

1292 Véase *supra*, p. 346-347 (Apdo. 6.1.3).

1293 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, op. cit., 2005, p. 72.

otras: «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»¹²⁹⁴. Creemos que toda obra de arte, en definitiva, provoca en el espectador lo que Heidegger denominó una rica *apertura del Dasein* hacia sí mismo y lo que le lleva a una comprensión de sí mismo y de sus posibilidades, mostrándose activo en esa comprensión (re-creando)¹²⁹⁵. Ya hemos señalado que, en el ámbito existencial, para el *Dasein* heideggeriano, «creativo» puede ser también el hecho de proyectar sus posibilidades futuras tras el acto auto-comprensivo; se trata, en realidad, de un acto de re-creación de sí mismo. Trías sintetiza este punto genialmente en su máxima «crear es recrearse recreando»¹²⁹⁶.

En concreto en un arte *in-itinere* como es la danza, el concepto de *catarsis* creemos que recoge bien los principales matices de este «efecto resonante» al que nos hemos referido aquí. Gadamer analiza el estudio que de la tragedia griega realiza Aristóteles «para explicar el modo de ser estético incorporando el efecto sobre el espectador, un efecto que se traduce en un reconocimiento, en un regreso del espectador a sí mismo»¹²⁹⁷. Este «modo de ser estético» que defiende Gadamer creemos que se muestra acorde con el «efecto resonante» que intentamos analizar: el espectador que comprende la obra de arte sale de sí mismo hacia la obra pero al comprenderla, se comprende a sí mismo, se produce un re-conocimiento, la obra actúa a modo de espejo; el espectador regresa a sí mismo *renovado*, en el sentido de que ha ampliado su auto-conocimiento. En Trías, la *catarsis* es entendida también a la manera aristotélica como conocimiento o reconocimiento a través de un desvelamiento paulatino o elevación progresiva al nivel consciente de un conflicto

1294 *Ibíd.*, p. 93. En este sentido recordemos una vez más que, para Gadamer, aquel que comprende una obra de arte, en esencia, se comprende a sí mismo.

1295 En este punto, con Gadamer, todo saber es un saber actuante, siempre enfocado a la acción. También hemos visto que Trías comparte de lleno esta perspectiva y considera que sólo de lo que hacemos, de lo que llevamos a práctica, tenemos un conocimiento verdadero, así como que la verdadera comprensión se muestra siempre activa en la recepción, pero sólo se completa en la creación o re-creación. Pérez-Borbujo hacía derivar esta postura triasiana de la de Vico y consideraba que en ella radicaba su teoría estética, denominándola, *metafísica artística*. Véase *supra*, *Apdo.* 7.2.3.

1296 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, *op. cit.*, 2004, p. 82. Véase *Apdo.* 5.2. Decíamos en este sitio que esta máxima triasiana subrayaba el carácter limítrofe de la re-creación: lo que se re-crea no es sólo el fronterizo, sino también lo otro ajeno a él, aquello exterior a sí mismo que él re-crea, como es el caso de la obra de arte que tratamos en este *epígrafe*; en este sentido la apuesta triasiana es que lo que se re-crea es, en sí, el *ser del límite*.

1297 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, *op. cit.*, 2005, p. 95.

íntimo vivido que subsiste inconsciente en el espectador¹²⁹⁸. Recordemos que uno de los atributos posibles del *alzado ético a través del cuerpo al límite* era esa conexión y dialéctica entre consciencia e inconsciencia. Pues bien, es esta dialéctica consciente-inconsciente uno de los aspectos principales que, como vemos, se ponen en juego en el proceso de *catarsis* y el que proponemos que se transmite o se contagia desde el artista que danza o actúa en un escenario hasta el espectador que se encuentra viendo (y viviendo) esa actuación. Independientemente de la influencia que la posible historia o trama argumental contada por la obra escénica desde el inicio de la misma hasta su final tenga en el mencionado proceso catártico, nos hemos centrado aquí en la manera de actuar, en la *calidad artística o estética* de la obra, en la *fuerza expresiva* del artista, en su *estilo propio* como determinantes al fin y al cabo de la *autenticidad* de la obra artística *in itinere* a cada momento de la misma. Es decir, de alguna manera, estamos proponiendo que el proceso catártico interno *in itinere* o digamos *cuasi-catártico* del artista en el escenario se transmite y puede ser desencadenante del proceso catártico en el espectador que está viendo y comprende la obra. La autenticidad del baile o de la danza se podría medir, por tanto, también en la *potencia expresiva* del artista, en su capacidad para *transmitir* y *contagiar* al público, aspecto detrás del cual se encontraría ese *proceso catártico interno* –auspiciado por una rica apertura del artista a su propia historicidad– y cuya condición necesaria para ello sería, como hemos visto, una *actitud* o una *disposición afectiva* concreta en él.

Marcel Mauss al proponer un estudio etnográfico de una de estas artes *in itinere*, la danza, creemos que se refiere a este efecto resonante que abarca actores y espectadores, al hablar de que en la danza –en cuyo estudio se diferenciará el protagonista, el coro que baila y los espectadores animados por el ritmo– «todo» descansa en los estados de éxtasis en los que los individuos (tanto protagonistas como coro) salen de sí mismos. Para Sachs, esos estados de éxtasis son producto de la moción rítmica del cuerpo humano: «La moción rítmica ha sido así el creador y conductor de casi todo gesto extático de alguna significación para la vida humana»¹²⁹⁹, señala. En concreto, Mauss habla de las danzas llevadas a cabo por los pueblos malgaches (Africa) y malayos (Asia) y señala que «estos múltiples

1298 Véase TRÍAS, E., «Lo bello y lo siniestro», p. 191, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

1299 SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944, p. 37. Pese a que es una obra que está escrita a mitades del siglo pasado, todavía hoy, en nuestros días creemos que se trata de una de las referencias obligadas en este ámbito por ser una obra completa y exhaustiva.

éxtasis pueden extenderse a todos los espectadores, hombres y mujeres; los fenómenos de este orden son frecuentes en todo el mundo negro»¹³⁰⁰. Como podemos apreciar, Mauss denomina «múltiples éxtasis» que se extienden a algo parecido a lo que nosotros hemos denominado «efecto resonante» en el arte. Por su parte, el filósofo Gillo Dorfles, en cuanto a dicho «efecto resonante», opina que lo que ocurre en el arte de la danza es que se da una actitud simpatética del espectador en relación con el bailarín, actitud «evidente y siempre observada» por parte del artista, que permite a la danza una facultad de comunicación intersubjetiva superior a las de muchas otras formas artísticas. «El asistir a una sucesión rítmica de movimientos corpóreos, en especial si están acompañados de la música, es irremisiblemente contagioso»¹³⁰¹, nos explica.

En definitiva, el hecho de que *aquello* que le ocurre al artista en un escenario se transmita de esta manera al espectador creemos que redundaría en la idea que defendía M^a Carmen López Sáenz, hablando sobre la ética encarnada basada en la filosofía de Merleau-Ponty, de que cualquier transformación éticamente importante en nuestro propio cuerpo incide en nuestro *ser global*¹³⁰². Un ser global abierto al mundo e instalado en la interrelación con otros seres.

1300 MAUSS, M., *Manual de etnografía*, op. cit., 2006, p. 147.

1301 DORFLES, G., «La danza», p. 317, en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CENIDID, 2001, p. 307-320.

1302 Véase *supra*, Apdo. 7.1.2.

8. LA EXPERIENCIA DEL *LÍMITE* A TRAVÉS DE LAS ARTES *IN ITINERE*: EL CASO DE LA DANZA

Si en el *capítulo* anterior hemos lanzado alguna hipótesis sobre las condiciones de posibilidad de experimentación del *límite* a través del arte en general, en este nos vamos a centrar en analizar esas mismas condiciones de experimentación, pero a través de las que hemos denominado «artes *in itinere*». Creemos que hemos de comenzar hablando del *ritmo* al tratarse de una parte constituyente esencial en este tipo de artes. Y, en concreto, en ellas se hace evidente y necesario –en su conformación como tales artes– un *ritmo temporal* o *espacio-temporal* que se encuentra arraigado en la esencia de las mismas. Son artes, como decíamos, que se despliegan en el tiempo, artes en movimiento, que se van desarrollando en el acto, y por eso mismo son –en un principio– efímeras. En definitiva, son artes que cuentan con una conformación material inestable –ésta varía en el tiempo que dura la obra– siendo este hecho el que hace de ellas un tipo de artes especiales y distintas a las «artes con una conformación estable»: una pintura, una escultura, una fotografía, una obra arquitectónica, etcétera. Estas últimas también contienen en sí un «tiempo propio» (Gadamer) en el que demorarse, pero éste se encuentra, de alguna manera, encerrado en una conformación material más o menos estable. Por tanto, el *ritmo temporal* (o *espacio-temporal*) es consustancial a este tipo de artes *in itinere*, siendo este el hecho diferenciador que, en ellas, hace tender el intervalo espacio-temporal del *círculo estético-hermenéutico* analizado hacia un valor mínimo en torno al *límite*. En este tipo de artes, lo hemos visto, tienden a confluír en un mismo instante *interpretación* y *creación*.

Marcel Mauss, en su *Manual de etnografía* –aparecido como publicación por primera vez en el año 1947– se atreve a afirmar que el arte aparece en el momento en el que aparece la rítmica¹³⁰³. El ser humano es, para él, no sólo un animal simbólico sino además y específicamente un animal rítmico: «social e individualmente, el hombre es un animal rítmico»¹³⁰⁴, argumenta. Tal es su

1303 Según afirma el propio autor, esta obra es una «versión taquigráfica de las *Instrucciones de etnografía descriptiva*, dadas cada año en el Instituto de Etnología de la Universidad de París, desde 1926 hasta 1939», en MAUSS, M., *Manual de etnografía*, op. cit., 2006, p. 9.

1304 *Ibid.*, p. 117.

confianza en la noción de ritmo que la considera descansando en la base de la noción de trabajo: «el trabajo deriva del ritmo más que el ritmo del trabajo»¹³⁰⁵. A primera vista, apreciamos el papel central que este pensador otorga al ritmo en la existencia humana, existencia a la que dota de un marcado carácter rítmico. Y no es el único pensador que mantiene esta postura, ésta se alinea con la de muchos otros pensadores, algunos de los cuales ya han sido mencionados en este trabajo. Los seres humanos “somos ritmo”, defendía alguno de ellos. Nuestra vida se compone de lapsos de tiempo pautados, rítmicos, en los que desempeñamos distintas actividades, las cuales tienen una duración determinada con un principio y un fin establecidos y hemos de aprender a realizarlas desenvolviéndonos en esos intervalos temporales. Si nos detenemos a reflexionar, esto sucede en el ser humano a todos los niveles y en todos los campos. En realidad, consideramos que el verdadero arte se caracteriza por ser un reflejo, una emulación –en otra escala espacio-temporal distinta– de nuestra realidad rítmica cotidiana¹³⁰⁶. Es en este sentido, quizá, en el que pueden enfocarse las palabras de Mauss que relacionan tan estrechamente arte y ritmo. Este autor, asimismo, en un intento por definir la *estética* argumenta que el fenómeno estético se define por la presencia de lo *bello* y a su vez lo bello se deja definir a través de la noción de *placer* y *alegría*, buscados sin interés, «la alegría por la alegría misma». Finalmente, vuelve a manifestar la perspectiva que hemos mencionado al principio, concluyendo su aproximación a una definición de *estética*, como alternativa a la definición –llamémosla– *canónica*, asociándola y asemejándola directamente con el *ritmo*: «una definición alternativa [de *estética*] es la de ritmo, tal y como lo ha estudiado Wundt (...). Boas, en su *Primitive Art*, relaciona todo el arte con el ritmo: pues allí donde hay un ritmo generalmente hay estética; (...) Diferencias de tonos, de toques, de sensibilidades, todo eso es el ritmo, todo eso es el arte»¹³⁰⁷.

Es llamativo para nosotros que en esta obra habla Mauss también de las pautas para un estudio etnográfico de la *estética*, estableciendo entre los aspectos determinantes de este ámbito –aquellos que no se pueden eludir a la hora de hacer un estudio de campo o etnográfico del mismo– el estudio de «los contrastes, las armonías y desarmonías, los ritmos y las relaciones entre los diferentes ritmos y

1305 *Ibid.*, p. 146.

1306 Cfr. en cuanto a esta conexión entre arte y vida, Trías habla, por ejemplo, de que un arte como la música se inspira en los ritmos corporales: «En esa inspiración halla la música una de sus escasas raíces miméticas», afirma. Véase *supra*, Apdo. 6.1.3.

1307 MAUSS, M., *Manual de etnografía*, op. cit., 2006, p. 119.

representaciones». Habla también, por ejemplo y entre otros aspectos, de las sutilezas de las sensaciones entre los individuos de una sociedad, de todas las emociones (emoción del autor, del actor, del oyente, del espectador) y la mezcla de esas emociones con los principios generales de la psicofisiología y de las facultades creadoras (los misterios de la intuición, si una obra ha sido revelada o es recreada a partir de otra previa, etcétera)¹³⁰⁸. Como vemos, son aspectos –en su mayoría– que nosotros hemos contemplado ya en este trabajo, de una u otra manera, con relación al arte –y, en especial, con relación a las artes *in itinere*. Apreciamos también que se trata de una tarea complicada de investigación etnográfica la que aconseja realizar Mauss para el acontecimiento o fenómeno estético, dificultad que radica, entre otras cosas, en la variedad de disciplinas que integran este campo. Centrándonos, de todas ellas, en las artes *in itinere* y, en especial, en el arte de la danza, campos que enfocaremos más de cerca en el capítulo que nos ocupa, nos parece reseñable el hecho de que Mauss hable –¿intencionadamente?– no sólo de los ritmos, sino también de las relaciones entre ritmo y representación. ¿Realiza acaso Mauss la sugerencia de contemplar y tener en cuenta en un posible estudio de campo de la estética el *ritmo de las representaciones*? Así creemos verlo a través de sus palabras, lo cual estaría totalmente de acuerdo con uno de nuestros principales criterios a la hora de hacer una clasificación (parcial y provisional, como creemos que lo son todas las clasificaciones) de las artes, según hemos adelantado en este trabajo¹³⁰⁹. En nuestra clasificación, en función del ritmo de re-presentación de aquello que queremos comunicar –de aquello comprendido, de aquello que se nos ha *presentado* previamente– mediante una técnica artística concreta, establecíamos dos grandes conjuntos en el arte: por un lado, aquellas artes con una conformación estable y, por otro, las denominadas aquí «artes *in itinere*». Cada disciplina artística –decíamos– tiene su ritmo de expresión adecuado o, al menos, denota un ritmo de expresión determinado. Por su parte, Mauss considera este extremo como uno de los aspectos determinantes a la hora de hacer un estudio etnográfico en la estética. A pesar de que cree con firmeza que «todo arte es rítmico» y, por lo tanto, es el estudio del ritmo –en concreto la relación entre ritmo y representación– esencial en cualquier estudio sobre el arte, continúa diciendo «pero no hay sólo ritmos en el arte». En definitiva, considera que la existencia, considerada globalmente, en su

1308 *Ibíd.*, p. 120.

1309 Véase *supra*, Apdo. 2.4.4.

conjunto, posee un marcado carácter rítmico. Nos planteamos, por tanto, una cuestión estética como es la necesidad e idoneidad de una adecuación entre el ritmo propio de toda aquella realidad susceptible de ser expresada y comunicada a través del arte y el ritmo de expresión característico de una determinada técnica artística. En realidad, estamos poniendo en juego o en valor nuestro criterio clasificatorio de las artes. ¿Qué ventajas o beneficios aportaría esta adecuación? Sin entrar en más detalles por ahora, creemos que, a la postre, redundaría en el *efecto o mérito estético* de la obra (entendido positivamente, como aquello que toda obra de arte aspira a alcanzar).

Mauss realiza una clasificación de las artes cercana, aunque distinta a la nuestra: diferencia entre *artes plásticas* por un lado y *artes musicales* por otro¹³¹⁰. Para este autor, las *artes plásticas* están muy próximas a la *técnica*: «no todas las técnicas son artes, pero las artes plásticas son técnicas»¹³¹¹. Las *artes musicales*, por el contrario, se separan de la materia, comprenden cosas que ya no se tienen a la mano o no son visibles, pues en ellas se analizan sobre todo estados de conciencia. Y sin embargo, Mauss afirma que también hay objetos materiales en el arte musical, como el decorado del drama, por ejemplo. Las *artes musicales* comprenden en este autor la danza, la música, el canto, la poesía, el drama y la literatura y considera que existen relaciones e imbricaciones entre ellas. De este tipo de artes nos interesa destacar una característica específica: en ellas encuentra Mauss dos elementos, un *elemento sensorial* correspondiente a las nociones de ritmo, de equilibrio, de contrastes y de armonía –que parecen corresponder con lo que entendemos por aspecto técnico en estas artes– y un *elemento ideal*, un elemento de *theoria*, nos dice, que implica un elemento de imaginación y de creación¹³¹². Entendemos que el hecho de poner de relieve estos dos elementos sólo en las *artes musicales* –artes con un marcado carácter temporal y que, al igual que la música, se despliegan en el tiempo– y no hacerlo en las que previamente había denominado *plásticas*, se debe probablemente a que en las anteriores ambos elementos –el *sensorial* y el *ideal*– se van dando a la vez en el tiempo, coinciden, se van dando de manera sincrónica, simultánea o cuasi-simultánea conforme se va desplegando el arte en cuestión. En las *plásticas*, a nuestro juicio, también existen estos dos elementos, pero, debido a la naturaleza *estable, permanente*, de estas artes, lo

1310 Cfr. con la división realizada por Ferrer Fitó que ha sido mencionada en este trabajo, muy similar a ésta que realiza Mauss. Véase *supra*, Apdo. 6.1.2.

1311 MAUSS, M., *Manual de etnografía*, op. cit., 2006, p. 120.

1312 Véase *ibíd.*, p. 145.

sensorial y lo *ideal* se dan de manera diacrónica: por lo general, en la creación de estas últimas, el elemento de *theoria* o elemento *ideal* (imaginación, creación) es anterior para tomar forma estable y permanente posteriormente a través del elemento *sensorial*. Este último, mediante la técnica artística concreta que sea, plasma, materializa la idea primigenia (elemento de *theoria* o *ideal*) del autor. La simultaneidad en el tiempo de estos dos elementos –*sensorial* e *ideal*– o, lo que es lo mismo, de *creación* e *interpretación* es el rasgo que, con probabilidad, lleva a Mauss a llamar la atención sobre este aspecto, a querer desentrañar su unión, únicamente en las primeras, en las artes *musicales*. En definitiva, a nuestro juicio Mauss nos da a entender que en las artes *musicales* se produce, a cada momento de la representación, una simultaneidad o una *alquimia* entre técnica (ritmo, armonía, equilibrio, contrastes, etcétera) y creación –digamos– inspirada y que esto sucede a través de la imaginación.

Queda patente la analogía de esta última idea con el *círculo estético-hermenéutico* descrito –en el contexto de las artes *in itinere*– cuando el intervalo espacio-temporal del mismo tiende a un valor mínimo en torno al *límite* triasiano. Hemos defendido que es una *actitud* o *disposición afectiva* concreta la que habría de mantener el artista-creador de las obras de arte y, por ende, el intérprete-creador en un arte de este tipo (*in itinere*, *efímero*, *agonal*) para ejercerlo, desempeñarlo con eficacia y autenticidad, de manera singular, mediante su estilo propio (Trías). De acuerdo con la perspectiva de Merleau-Ponty y a través de su noción de «*habitus corporal*», defendíamos que esa *disposición afectiva* concreta, esa *actitud*, estaba estrechamente ligada al aspecto corporal en el ser humano. En este sentido, Mauss, unas líneas después de proponer esa imbricación entre el elemento *sensorial* y el *ideal* –o entre técnica y creación– en las artes *musicales*, afirma que no hay «nada más importante en el arte que la educación artística; nada es más obra de la educación y del hábito que un arte»¹³¹³ poniendo a los pies de toda producción artística, según lo interpretamos, la *actitud* que para nosotros implica todo hábito, todo proceso educativo. Mauss concluye la anterior sentencia haciendo referencia a las relaciones «de las artes musicales con las demás artes y con todas las demás actividades sociales». Coincidimos también con él en esta última apreciación desde el momento en el que consideramos que, al fin y al cabo, la *actitud implicada* en el hábito adquirido a través de una disciplina concreta es capaz de marcar

1313 *Ibid.*, p. 145. Cfr. con las palabras sobre la estrecha relación entre hábito y arte, del profesor José García López en este trabajo. Véase *supra*, Apdo. 6.1.2.

globalmente el carácter de una persona trascendiendo el marco estricto del arte, reflejándose dicho carácter, en último término, en cualquier acto de su vida cotidiana. De ahí la importancia formativa o educativa que desde la antigüedad se les ha otorgado a estas artes *interpretativas* o, con Mauss, *musicales*. No se le escapa este extremo a este autor al afirmar que se trata de artes que en determinadas sociedades exóticas adquieren una importancia a la vez social, artística, psicológica e incluso fisiológica.

Nos resulta también muy llamativo que, para establecer esta clasificación de las artes, Mauss procede explícitamente, según dice, «como lo hemos hecho para las técnicas, a partir del cuerpo»: es decir, su criterio de división de las artes se desarrolla tomando como referencia el cuerpo humano. Esto, a primera vista, tiene sentido si pensamos que incluye dentro del segundo tipo –las *artes musicales*– aquellas artes cuyo instrumento ejecutivo por excelencia es, precisamente, el cuerpo: danza, drama, música y canto (no obstante, Mauss incluye en este grupo también la poesía y la literatura). Pero, en cualquier caso, tomando en cuenta el amplio conjunto de todas las artes, consideramos que el cuerpo –como estamos argumentando– juega un papel clave en aquellos aspectos relacionados con cualquiera de ellas, también poesía y literatura, sin importar realmente de qué tipo de arte se trate. Final y sorprendentemente, Mauss apuesta por fundamentar cualquier clasificación de las artes en una de las artes musicales, en concreto, en la danza, pues afirma: «La danza está muy próxima a los juegos, la progresión sería imperceptible; y la danza es el origen de todas las artes»¹³¹⁴. Apreciamos, por tanto, la relevancia fundamental que adquieren *cuerpo* y *danza* para Mauss, al considerarlos en la base de cualquier sistema clasificatorio artístico.

También Gadamer ha prestado atención al elemento del *ritmo*, aspecto que fue estudiado con mayor profundidad por uno de sus maestros, Richard Höningwald (1875-1947). Basándose en los estudios de este último, Gadamer se refiere al ritmo como algo constitutivo en el ser humano, algo que se encuentra en la base misma de nuestra manera de percibir la realidad. En concreto, relaciona la experiencia del ritmo con el tiempo propio de una obra de arte, diciéndonos en *La actualidad de lo bello*: «El tema del tiempo propio de la obra puede ilustrarse especialmente bien en la experiencia del ritmo. ¿Qué es esa cosa tan curiosa, el ritmo? Hay investigaciones psicológicas que muestran que marcar el ritmo mismo es una

1314 *Ibid.*, p. 129.

forma nuestra de oír y entender»¹³¹⁵. En *Verdad y método II*, escribe citando a Hönigswald:

la esencia del ritmo está en un ámbito intermedio entre el ser y el alma. (...) ¿Y qué significa “el ritmo propio de los fenómenos”? ¿no son éstos justamente lo que son al ser percibidos en forma rítmica o ritmizada? Más originaria que esa secuencia acústica, por un lado, y que esa percepción ritmizante, por otro, es por tanto la correspondencia que hay entre ambas¹³¹⁶.

Es decir, desde la perspectiva de Hönigswald, el ser humano percibe y comprende el ritmo de los fenómenos o, mejor dicho, la *esencia rítmica de los fenómenos*, porque existe algo anterior a ambos que permite su encaje, su correspondencia. Esto quiere decir que el propio ser humano contiene en sí, *a priori*, la capacidad de captar y comprender el ritmo, por tanto, implica, de algún modo, que el ser humano es rítmico, que el ritmo lo constituye de alguna manera. El filósofo francés Henry Maldiney (1912-2013), quien ha dedicado buena parte de su obra al estudio del arte, ofrece un enfoque muy similar sobre la noción de ritmo. De hecho, opina que Hönigswald fue el único filósofo que tomó el ritmo como tema central de una reflexión esencial. Nos parece de gran importancia su artículo «La estética de los ritmos»¹³¹⁷ en el que –en la línea de Mauss cuando afirmaba que el ritmo descansaba en la base de toda manifestación artística– señala: «Es a través de él [el ritmo] que se opera el pasaje del caos al orden. “En el comienzo era el ritmo” dice Hans von Bülow (...) Y el ritmo es la verdad de esa comunicación primera con el mundo». En la siguiente transcripción de su artículo aporta Maldiney la definición de *ritmo* de Hönigswald y a la vez da su propia visión de dicho concepto en las artes plásticas:

Hönigswald define el ritmo como la articulación del tiempo por el tiempo, como una articulación temporal del tiempo, en la que el Vivir y lo Vivido son uno. No alcanza con que los momentos articulatorios constituyan un orden, es necesario que ese orden comporte una dimensión temporal. Como otros han tratado o tratarán del ritmo en la poesía y la música, me limitaré a las artes plásticas. Es por lo tanto ahí, donde el tiempo es menos aparente, en la escultura

1315 GADAMER, G., *La actualidad de lo bello*, op. cit., 1991, p. 109.

1316 GADAMER, H.-G., *Verdad y método II*, op. cit., 2004, p. 78-79. Se basa en las investigaciones de la noción de *ritmo* llevadas a cabo por Richard Hönigswald, reflejadas, sobre todo, en HÖNIGSWALD, R., *Vom Problem des Rhythmus*, Leipzig, 1926.

1317 MALDINEY, H., «L'Esthétique des rythmes», 1967 cit. en *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2013, p. 201-230. Disponible on-line.

y la pintura, donde quiero definir el ritmo. Lo hago en estos términos: *El ritmo de una forma es la articulación de su tiempo implicado*. La noción de tiempo implicado fue introducida en la lingüística por Gustave Guillaume. “El verbo es un semantema que implica y explica el tiempo” (Guillaume, 1964a: 47). El tiempo implicado es el tiempo que un verbo carga consigo junto con su sentido lexical, un tiempo inherente al proceso indicado por ese verbo. El tiempo implicado constituye lo que los gramáticos llaman el aspecto. Nosotros lo entendemos en un sentido amplio. El tiempo implicado no es una simple extensión temporal ni tampoco una duración; comporta eso que Bergson llamó “tensiones de duración” y presenta analogías con los antiguos tonos de la música. El proceso implicado por una noción verbal y por la acción que connota, puede ser de incidencia o de decadencia, en aceleración o en detención, en diástole o sístole, o ser en incidencia sobre el fondo de su propia decadencia. Al tiempo implicado se opone el tiempo explicado: es el tiempo divisible en épocas, pasado, presente, futuro, que el discurso atribuye a la acción y que sitúa la acción respecto del momento de la enunciación, como contemporánea, anterior o posterior al acto que la enuncia¹³¹⁸.

Esta distinción entre *tiempo implicado* y *tiempo explicado* nos devuelve inmediatamente a la distinción koselleckiana entre *tiempo histórico* y *tiempo biológico, universal* (o tiempo del reloj). El tiempo histórico era para Koselleck el tiempo vivido, el experimentado por los hombres, un *tiempo lleno* donde pasado, presente y futuro se entremezclan y se sedimentan en diferentes proporciones. El tiempo biológico era el contabilizado por el reloj, el sucesivo, el lineal. De esta forma, si Maldiney define *el ritmo de una forma* (forma u obra artística) como *la articulación de su tiempo implicado*, podríamos aventurarnos a establecer con Koselleck y en base al paralelismo que encontrábamos entre el ser humano y la obra de arte –tal y como lo hemos descrito¹³¹⁹– la siguiente analogía: *el ritmo de una vida es la articulación de su tiempo histórico*, del tiempo vivido, del experimentado por un ser humano. De este modo, cobra mayor sentido también, si cabe, nuestra idea de que en toda obra de arte lo que se expone y se transmite realmente es el ritmo de la realidad vivida; el arte, decíamos, es una emulación a escala espacio-temporal reducida de nuestra vida, de nuestra realidad cotidiana¹³²⁰.

1318 MALDINEY, H., «L'Esthétique des rythmes», *op. cit.*, p. 47.

1319 Véase *supra*, Apdo. 7.2.1.

1320 Véase *supra*, Cap. 6.

Maldiney, al final de su artículo, concluye con una visión de ritmo muy acorde a la que habíamos mencionado en Hönigswald, al otorgar al ritmo una posición ontológica anterior a la división entre esencia y existencia: «el ritmo es la esencia del arte y es su existencia, siendo el acto del estilo. En él, ambos son uno, antes de toda división». Desde esta perspectiva, el *estilo propio* (Trías) de toda obra de arte y/o de todo artista es susceptible de desplegarse, de realizarse *en acto*, precisamente a través del ritmo. Lo cual, equivale a decir –con Trías– que la *realidad* del arte (recordemos que para Trías la realidad era la suma de esencia y existencia) se materializa *en acto* a través del ritmo. Continúa Maldiney: «Por otra parte, el ritmo está acoplado a esta vida y no tiene otros elementos fundadores más que los acontecimientos-encuentros que constituyen la fenomenalidad universal. No hay situación que no pueda dar *lugar* a una posibilidad rítmica»¹³²¹.

Este *tiempo implicado* en Maldiney y su correlato, el *tiempo histórico* en Koselleck, resuenan en el *tiempo propio* de la obra de arte en Gadamer: toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que se nos impone, nos dice en *La actualidad de lo bello*. Desde la perspectiva de todos estos autores, Hönigswald, Mauss, Maldiney y desde la nuestra, al ser el hombre rítmico en su esencia, por ser «un animal rítmico», el *tiempo implicado* en la obra de arte bien podría ser, precisamente, la cristalización, la re-presentación, un símbolo del *tiempo histórico* del artista creador y/o del potencial espectador-receptor en el que resuena esa obra y/o ese ritmo –tomado como la articulación del *tiempo histórico* de su autor. Si esto es así, el *tiempo propio* de la obra de arte procedería de un *tiempo histórico* vivido, experimentado y, en definitiva, comprendido por el ser humano autor de la misma. Tal *tiempo propio* sería, a su vez, susceptible de reconocimiento y comprensión por parte de otro ser humano que *se demora* en la recepción de esa obra de arte. Llegados a este punto, en el caso de las artes *in itinere* y, en concreto, en aquellas que utilizan el cuerpo como herramienta, asistimos a una potencial confluencia en el espacio-tiempo entre el *tiempo implicado* en esas obras artísticas y el *tiempo histórico* del artista en acto (*actor*). Esta creemos que es la característica definitoria de este tipo de artes. Esta potencial confluencia, si llega a producirse, se materializa en el hecho –descrito al hablar del «efecto resonante» en estas artes– de que la historia o historicidad propia que el artista *procesa* y articula internamente se refleja, en definitiva, en una *manera* de hacer, de actuar, la cual es *transmitida* en el escenario

1321 MALDINEY, H., «L'Esthétique des rythmes», *op. cit.*, p. 55-56.

y es la que probablemente *resuena* en el espectador que *comprende* dicha obra. Dicha comprensión radicaría entonces en el acoplamiento entre la articulación del *tiempo implicado* de esta manera en la obra (su *ritmo*) y la articulación del *tiempo histórico* del espectador (su *ritmo*). Esto es lo que hemos denominado en el capítulo anterior la *resonancia* en las artes *in itinere*¹³²². Bajo nuestro punto de vista, el alto potencial de una confluencia de este tipo en un arte *in itinere* es el que lo consitituye en forma *simbólica* (de acuerdo con la acepción triasiana de símbolo), ahondando en la *autenticidad* de las mismas¹³²³.

8.1 PECULIARIDADES DE LAS ARTES IN ITINERE Y DE LA DANZA.

Las artes que aquí hemos denominado «*in itinere*» abarcan un amplio abanico de áreas escénicas: teatro, cine, danza, música, recital de poesía, etcétera, y son las artes interpretativas por excelencia. De todas ellas, hemos prestado en este trabajo una especial atención al arte de la interpretación corporal y, en concreto, al baile o la danza. ¿Cuál es el criterio guía que permite delimitar la lógica interna de un arte de este tipo, de la danza?, ¿cuáles son las mínimas constantes que se repiten en este arte? se plantea Hilda Islas –y con ella, nosotros aquí– en aras de desarrollar una epistemología *[¿fenomenología?]* adecuada que delimite el campo de este arte efímero, transitorio y *esquivo*. Para esta filósofa, «por encima de las funciones sociales (...), por encima de las formas de percepción históricamente posibles de esta actividad, la danza ha estado ligada, siempre, al manejo de cierta materialidad que de entrada se identifica con el cuerpo en movimiento»¹³²⁴. El sustrato físico, material, de la danza y en el que se apoya la técnica de este arte es, no hay duda, el cuerpo humano y específicamente, el cuerpo humano en movimiento.

En la parcela de la filosofía que se centra en la reflexión sobre el arte –la *estética*– y en concreto desde una óptica epistemológica u ontológica, la danza o baile han sido tratados en general, desde la Modernidad hasta el siglo XX, de manera tangencial. No abundan los filósofos que hayan dedicado sus esfuerzos a tratar de

1322 Véase *supra*, Apdo. 7.3.

1323 Cfr. para Trías este tipo de artes y, en concreto se refiere aquí a la danza, lo que sucede es que el habitante del límite «se alza hasta la forma simbólica a través del movimiento acompasado, ritmado y cultivado de su cuerpo», en TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 288, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

1324 ISLAS, H., *Tecnologías corporales, op. cit.*, 1995, p. 54-55.

manera sistemática este tema, posible y precisamente, por su carácter escurridizo, efímero y esquivo. O bien, por el hecho de que la danza –según analiza Inma Álvarez en su tesis doctoral– en su forma teatral independiente es un hecho reciente, no ha sido hasta la llegada del siglo XX «cuando se ha consolidado su categoría artística y se han presentado las primeras propuestas filosóficas tratando de definir su naturaleza»¹³²⁵. No obstante, y según esta autora, las causas de que la danza haya quedado orillada en el discurso filosófico todavía, a día de hoy y pese al esfuerzo realizado por algunos autores al respecto, no están del todo claras¹³²⁶. En el periodo mencionado, Gadamer es, con probabilidad, uno de los filósofos que han centrado su reflexión estética de manera más sistemática y desde un enfoque fenomenológico-existencial, si no en la danza en sí, en las artes escénicas y representativas en general. Así lo apreciamos en su obra *Verdad y método*. En las implicaciones que conlleva su consideración de la obra de arte como un juego y en su aportación del carácter de *conformación* de toda obra nos hemos apoyado aquí para establecer nuestra clasificación de las obras de arte descrita al principio de este trabajo¹³²⁷. Como hemos anticipado, distinguimos entre obras de arte *con una conformación estable* por un lado y por otro, obras de arte *in itinere*, con una *conformación* que, lejos de ser *estable*, es *variable en el tiempo*. Hemos explicado que uno de los principales criterios de discernimiento para establecer esta distinción era la velocidad o el ritmo propio específico de comunicación inherente a cada técnica artística. Marcábamos el énfasis, por lo tanto, en el carácter comunicativo de todo arte, sin detrimento de otros aspectos constitutivos del mismo.

El filósofo Nelson Goodman (1906-1998) en su obra *Los lenguajes del arte* de 1968 realiza una diferenciación de base entre las artes muy acorde a la que nosotros hemos propuesto aquí. En dicha obra inicia un estudio sistemático de los más importantes tipos de símbolos y sistemas simbólicos y de su manera de funcionar en la creación y comprensión de los mundos de significación de los seres humanos. En un momento de su obra, Goodman reflexiona sobre arte y autenticidad y sobre la falsificación en el arte. También llega a distinguir entre

1325 ÁLVAREZ, I., *El cuerpo en el espacio*, op. cit., 1994, p. 29. Inma Álvarez es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente pertenece a *The Open University*. Lleva más de treinta años impartiendo cursos de Lenguas Modernas y Danza en instituciones de educación superior en EE.UU., el Reino Unido y España.

1326 Para un análisis de las posibles razones de esta ausencia histórica de la danza en la reflexión filosófica, véase *ibíd.*, p. 30-53. Señala esta autora a F. E. Sparshott, G. Lippincott, M. Sheet-Johnstone y D. M. Levin como autores que se han dedicado a analizar este tema, estos dos últimos desde una perspectiva fenomenológica.

1327 Véase *supra*, Apdo. 2.4.4.

artes autográficas por un lado y *artes alográficas* por otro, pero advierte sobre la provisionalidad de esta clasificación y de su elaboración sólo por motivos de «comodidad» en la argumentación que en ese momento está llevando a cabo. En dicha clasificación, una obra de arte es *autográfica* si y sólo si la distinción entre el original y la falsificación es importante (es decir, ni siquiera la duplicación más exacta del original podría considerarse genuina). Por reducción, un arte es *alográfico* cuando no hay diferencias entre el original y sus duplicados: todo duplicado es tan genuino como el original. Un ejemplo de arte *autográfico* sería la pintura: un duplicado de un cuadro de Rembrandt nunca puede ser el original, sería una falsificación. Un ejemplo de obra de arte *alográfica* sería una pieza musical, por ejemplo, en el sentido de que cualquier copia de una partitura de Haydn sería un desencadenante válido para la obra de arte final que implica esa partitura y, asimismo, cualquier interpretación correcta de esa partitura constituiría un ejemplo genuino de obra de arte –también *alográfica*.

Este autor, en una primera aproximación a la hora de profundizar en este criterio de diferenciación artística, tantea que el arte *alográfico* lo es sólo en la medida en que es compatible con la notación. Encuentra el motivo de que algunas artes sean propicias para la notación, a diferencia de otras, en el hecho de que aquellas, para ejecutarse o constituirse como obras, necesitan comunicarse y transferirse entre varias personas o bien a través del tiempo. Apreciamos enseguida que esta característica es compartida con las artes que en nuestra clasificación provisional hemos denominado «obras de arte *in itinere*», aquellas con una *conformación no estable*. Nos dice Goodman:

¿Por qué resulta apropiado utilizar notación en algunas artes pero no en otras? La respuesta podría encontrarse en lo siguiente: quizás en un principio todas las artes fueran autográficas. Cuando las obras son transitorias, como cantar o recitar, o requieren muchas personas para su ejecución, como la arquitectura y la música sinfónica, se tiene que diseñar un sistema de notación para poder trascender las limitaciones del tiempo y del individuo¹³²⁸.

En definitiva y parafraseando a Goodman, las obras de arte transitorias y que requieren más de una persona para su ejecución, por definición son capaces de trascender las limitaciones del tiempo y del individuo siempre que consigamos hacerlas transferibles, comunicables, y esto es posible a través de un determinado sistema de notación. Sin embargo –y aquí radica gran parte de nuestro interés en

1328 GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010, p. 117.

su trabajo– Goodman se ve obligado a matizar este extremo al topar con un arte *in itinere* como es la danza, un arte que a priori es *alográfico*: «Nos hallamos ante un arte sin notación tradicional y donde el desarrollo de una notación adecuada, e incluso la posibilidad de hacerlo, sigue siendo objeto de controversia», afirma. En verdad, es un hecho ciertamente llamativo, la realidad histórica nos muestra que la danza, como obra de arte, consigue trascender las limitaciones del tiempo y del individuo sin que la notación sea un requisito indispensable. ¿Cómo una danza determinada consigue hacerse transferible, comunicable a través del tiempo y de los individuos?, ¿qué es exactamente lo que se transmite y se comunica en una danza? ¿se trata solamente de los pasos de baile o, por el contrario, junto a ellos, existe algo más, un trasfondo, que también necesita ser transferido, comunicado? Inma Álvarez señala al respecto que cualquier intento notacional en la danza precisa de un análisis profundo del movimiento del cuerpo humano «que exponga todos los elementos que intervienen en el proceso y que explique cómo se interrelacionan entre ellos», es decir, un análisis del movimiento humano «que comprenda tanto sus posibilidades anatómicas como sus cualidades expresivas»¹³²⁹. Es cierto que la *coreografía* en el arte de la danza es, precisamente, el *intento de abstracción del conjunto de movimientos corporales que, realizados y unidos de una determinada manera, conforman esa danza*. Pero, la historia de este arte ha puesto de manifiesto, por un lado, la dificultad de anotar y transferir esta abstracción y por otro, ha puesto en evidencia el interrogante sobre si la notación y transferencia de dicha abstracción es realmente necesaria –por eficaz. Pasa aquí, en este aspecto de la danza, un poco como en la poesía. Establecíamos, en otro trabajo, la analogía entre ambas artes, en el sentido de que, si consideramos la poesía como una *danza parlante*, podemos entender la danza como *poesía corporal*:

en la poesía o *danza parlante* crear un baile con las palabras implica combinarlas y jugar con ellas de modo que el significado final elaborado sea distinto al de la mera unión de esas palabras; y en la danza o *poesía corporal* defendemos que pasa lo mismo, elaboramos con la suma de movimientos

1329 ÁLVAREZ, I., *El cuerpo en el espacio, op. cit.*, 1994, p. 51. Según señala esta autora, Rudolf von Laban (1879-1958) –bailarín de origen húngaro, coreógrafo, teórico y maestro de danza moderna– fue uno de los autores que descubrió la importancia de tener en cuenta, a la hora de analizar y anotar el movimiento en la danza, la interrelación entre la estructura y composición del cuerpo humano, su capacidad motora y direccional y el entramado psicológico que encierra la conexión entre ambos.

corporales un mensaje que, *in extremis*, es distinto del que sugiere la suma de esos movimientos analizados por separado¹³³⁰.

Por eso nos planteamos: ¿es necesario o, incluso, posible anotar el *contenido* (con toda su riqueza y matices expresivos) de lo que se quiere transmitir en una poesía? Posible, en efecto, sería, pero esa anotación creemos que consistiría ya, de suyo, en una obra artística. Por lo tanto, ¿es –o ha sido históricamente– necesario ese paso intermedio? No. Lo que hemos anotado y transmitido históricamente es, directamente, la poesía. Quizá ciertas anotaciones en forma de *borrador*, esquemáticas, puedan tener cierto *valor* para transmitir el *contenido* poético, pero ese valor tiene más peso, creemos, para el propio autor que para su transmisión. Lo mismo pasa en la danza: ¿es necesario o, incluso, posible anotar el contenido de lo que se quiere transmitir en ella?, ¿es –o ha sido históricamente– necesario ese paso intermedio? Igual que en el caso anterior, creemos que dicha anotación coreográfica en forma de *croquis*, por ejemplo, tiene más valor para el propio artista que para ser transmitido. No obstante, existe un elemento interviniente en la danza y no en la poesía y es su disposición y tendencia a abrirse a la autoría colectiva. Es, quizás, por este único elemento –en suma, por estar obligada a trascender además del elemento temporal (como la poesía) el individual– por el que existe algún incipiente método de anotación coreográfico (como más adelante se verá). Si bien dudamos de que este –al menos, a día de hoy, en la actualidad– pueda llegar a agotar la compleja y rica expresividad que una danza puede desplegar en su hacer.

Goodman, en una segunda aproximación en la profundización de su criterio clasificatorio y complementando la primera –basada en el argumento de la posible necesidad de un sistema de notación en las artes– concluye su investigación deduciendo una posible respuesta general al problema de la autenticidad en el arte. En su reflexión se topa, por tanto, este filósofo con un asunto arduo, complicado y para nada baladí: ¿qué es lo que hace que una obra de arte sea auténtica? ¿cuál es el criterio estético que hace que una obra de arte sea válida y otra no? Goodman, como decimos, ensaya una respuesta mediante el siguiente axioma: la falsificación de una obra de arte es un objeto que finge poseer la historia de producción requerida para ser la obra de arte. Con esta aseveración nos viene a indicar, por lo tanto, que toda obra de arte auténtica se compone de la propia obra unida inseparablemente a su historia de producción. No obstante, «En las

1330 PAGOLA, H., «La danza...», p. 291 en *Brocar*, *op. cit.*, 2016.

ocasiones en que existe una prueba teórica decisiva que permite determinar si un objeto tiene todas las propiedades constitutivas de la obra en cuestión, sin determinar cómo o por quién fue producido el objeto, no se requiere ninguna historia de producción específica y, por tanto, no se ha producido una falsificación»¹³³¹, aclara. Como apreciamos, en esta salvedad hace referencia a las obras de arte basadas en la interpretación (*alográficas* según su razonamiento) de una partitura, de una obra literaria, de un guión, etcétera, constituyendo estos últimos las «pruebas teóricas» a las que alude. De nuevo, una vez más, obtenemos el hallazgo de las resonancias del viejo Kant en esta perspectiva de Goodman. Al considerar la *historia de producción requerida* como criterio discernidor de la autenticidad de una obra de arte, se vuelve a poner encima de la mesa el peso del proceso de construcción implícito en la misma, aquel defendido por Kant como necesario en su noción de exposición simbólica. Podemos copiar una obra de arte original, auténtica, pero el proceso constructivo (la historia de producción) que ha llevado al autor de la obra original a realizarla, es algo que no podemos copiar. Quizá, en algún momento, las historias de producción de dos obras (original y copia) pueden llegar a parecerse, pero en ningún caso ese proceso será idéntico, será *el mismo*. En este punto radica una de las condiciones triasianas para la *autenticidad* en el arte: el diálogo efectivo entre *singularidad* y *universalidad* en toda auténtica obra, un aspecto que enseguida trataremos. Por ahora, podemos resumirlo aludiendo al diálogo o síntesis permanente pero flexible entre la *universalidad* que implica una historia concreta (en este caso, la historia de producción de una obra) en tanto en cuanto es comprensible y abierta para otro desde el momento de su exposición y la *singularidad* –o estilo propio– con la que es expuesta por su creador.

Por tanto, ¿qué ocurre con esas obras transitorias, *in itinere*, efímeras, como la interpretación (en cualquiera de sus variantes: musical, teatral, dancística), los recitales, etcétera? La postura de Goodman es que son artes *alográficas* que no requieren de «ninguna historia de producción específica» porque existen *pruebas teóricas decisivas* que permiten determinar que una *copia* o *interpretación* tiene todas las *propiedades constitutivas* de la obra original. Una obra original, que ha sido realizada precisamente para eso: para que sea copiada –en cierto modo– para que sea reproducida, interpretada. Esas pruebas son las *notaciones* a las que la *copia* o *interpretación* ha de ceñirse y subordinarse si quiere cumplir con los mínimos

1331 GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*, op. cit., 2010, p. 118.

requisitos para constituirse como una obra de arte válida: son los casos de la interpretación musical, teatral, un recital de poesía o literario, etcétera. Incluso una interpretación dancística de una obra determinada. Sin embargo, tal y como hemos apuntado, el caso de la danza en este autor requiere de un análisis específico y singular.

En primer lugar, hemos aludido a que no todas las danzas necesitan y/o son susceptibles de notación, por tanto, de *prueba teórica* que legitime –a decir de Goodman– su autenticidad como obra de arte. En efecto, observa que la danza tiene unas características especiales y paradójicas desde el momento en que es visual como la pintura (que no tiene sistema de notación) y sin embargo es transitoria y temporal como la música, que tiene una notación estándar muy desarrollada. Ciertamente, creemos que la danza participa de ambos estatus: el visual de la pintura y el temporal de la música. Pero, ¿por qué la música ha desarrollado un sistema muy evolucionado de notación y no así la danza, que cuenta con muy pocos sistemas de notación y ninguno llega a alcanzar ese grado de evolución?¹³³². Inma Álvarez, quien ha estudiado en profundidad este hecho, opina que la falta de notación dancística y la falta de aparato crítico teórico –y por ende, de reflexión filosófica– sobre la danza se han venido retroalimentando históricamente en Occidente dando como resultado un tardío interés teórico-crítico y filosófico sobre este arte. La realidad y la investigación histórica nos muestran que la música gracias, precisamente, al apoyo teórico que gozó desde el principio «logró consolidar y afirmar su propio vocabulario de signos con una cierta rapidez. Pero la danza ha trabajado lenta e intermitentemente en un proyecto que sigue sin estar unificado hoy en día»¹³³³. El motivo primero de esta falta de apoyo teórico en la danza (tanto notacional, como crítico) lo encuentra, esta autora, en el hecho de su dependencia, a lo largo de la historia, de otras artes rítmicas como son la música y la poesía. Esto ha provocado, entre otros aspectos,

1332 Un ejemplo de sistema de notación en la danza, el más conocido y evolucionado, es la *Labanotación*, *notación* o *cinetografía Laban*, método de enseñanza creado por R. von Laban hacia 1928, basado en anotar y describir cada movimiento posible del cuerpo humano en su máxima expresión. Para algunos autores, la pedagogía que creó Laban delimitó el campo de lo que después se denominó *expresión corporal*. Véase GONZÁLEZ, J., *La aplicación del método Dalcroze en las enseñanzas elementales del Conservatorio Profesional de Música «Tomás de Torrejón y Velasco» de Albacete*, Tesis Doctoral realizada en la UNED bajo la dirección de Pilar Lago Castro, 2013, p. 236.

1333 Véase ÁLVAREZ, I., *El cuerpo en el espacio*, *op. cit.*, 1994, p. 50. Eugenio Trías sostiene al respecto que, en Europa Occidental, esta «invención extraordinaria» que es la escritura musical se origina en los monasterios después del Renacimiento carolingio, determinando y decidiendo el rumbo de la música en Occidente. Véase TRÍAS, E., *La imaginación sonora*, *op. cit.*, 2010, p. 21.

la consideración histórica de la danza más como una colaboración artística que como un arte en sí mismo¹³³⁴. Para nosotros, sin dejar de tener en cuenta esta última aportación y ahondando en la razón que ya hemos expuesto con anterioridad, otra posible respuesta a la pregunta que formulábamos se esconde detrás de la diferencia de base que existe entre la composición y la interpretación, tanto en música como en danza. Podemos anotar o notar una canción en el acto de creación de la misma, pero no podemos anotar todos los múltiples matices que intervienen en el acto de interpretar esa canción. De hecho, si pudiéramos anotarlos todos, la interpretación dejaría de ser tal, sería otra cosa distinta, probablemente mucho menos atractiva, perdería la frescura y la actualidad que le caracteriza. En el caso de la danza –donde en comparación con la música el hecho interpretativo cobra todavía más peso en el resultado final respecto del hecho compositivo coreográfico– ocurre lo mismo, pero de manera acentuada. Es decir, en la danza tiene mayor peso específico, si cabe, que en la música el hecho interpretativo sobre el hecho compositivo. Y algo muy similar ocurre también en el teatro, en el cine, etcétera, en definitiva, en las artes escénicas en general. Son artes cuya esencia es esa, el ser re-presentadas, interpretadas en un posible escenario (en el sentido de ser re-presentadas *para* un hipotético espectador). Queremos tantear con esto, la hipótesis de que los sistemas de notación en un arte –sobre todo en las artes *alográficas*– se han desarrollado y han evolucionado a lo largo de la historia de manera inversamente proporcional al grado de *libertad* que la esencia de ese arte ha venido permitiendo, históricamente, en su interpretación. O, dicho de otra manera, cuanto más peso tiene el hecho interpretativo respecto del compositivo en un arte determinado, menos lugar deja ese arte a la notación. En ese caso, el criterio de *autenticidad* que emplea Goodman para las artes *alográficas* flaquea, de alguna manera, cuando se trata de artes marcadamente interpretativas como es el caso de las artes *in itinere* y la danza.

Sin embargo, todavía creemos que existe otro motivo para explicar por qué la notación no ha sido históricamente empleada en la danza. Y es el simple, pero contundente, hecho de que lo que el cuerpo aprende no necesita notación externa, al menos en el corto y medio plazo. Mientras la notación escrita puede ser necesaria en muchos ámbitos humanos –como puede ser en el aprendizaje y la comunicación de contenidos teóricos de todo tipo– es probable que no sea imprescindible el exteriorizar mediante la escritura aquello que el cuerpo

1334 Véase *ibíd.*, p. 48.

memoriza. En este sentido, señalaremos, de modo anecdótico, el relato de Trías sobre Platón, quien en el *Fedro* compara la escritura con los «jardines de Adonis», en los que los campesinos plantaban las primeras semillas –a modo de prueba– durante ocho días como presagio de los ocho meses que necesitan en el campo para fructificar. De esta manera, la metáfora de plantar semillas en el alma por vía oral es comparable a plantarlas en el campo, mientras que plantarlas mediante la escritura es semejante a plantarlas en los «jardines de Adonis» por la efímera brevedad de su efecto¹³³⁵. Hemos de enmarcar este relato en el contexto de la *mousiké* griega, en la que ese «plantar semillas en el alma» se producía a la vez mediante poesía, música y danza, empleando para ello, por lo tanto, la vía oral y sonora en su conjunción con la vía corporal. Por lo tanto, y volviendo a nuestra hipótesis, la necesidad de notación parece ser, de nuevo, inversamente proporcional al grado de intervención y de implicación de la parte corporal del ser humano en la memorización y aprendizaje de los contenidos de que se trate en cada caso. Volveremos sobre este asunto.

De este modo, echamos en falta que Goodman no se detenga en un aspecto, para nosotros esencial, en cuanto a la *autenticidad* en estas obras de arte *in itinere* como es la *calidad artística* o *estética*. No obstante, él hace referencia a esto llamándolo el *mérito estético*. Llega a mencionar la idea de «una “autenticidad” de tipo más esotérico», que creemos que alude a la idea que aquí tratamos de aprehender. En este sentido, establece una clara distinción entre sus nociones de *autenticidad* y de *mérito estético*. Una pintura original, pese a ser auténtica, puede tener menos mérito estético, ser menos rica, que una copia inspirada. Así mismo, un original que esté dañado, pese a su autenticidad, puede haber perdido parte de su mérito. «Varias interpretaciones correctas de un mérito más o menos parecido podrán exhibir cualidades estéticas muy diferentes –poder, delicadeza, tensión, pesadez, incoherencia, etc»¹³³⁶, afirma. Estamos muy de acuerdo con el autor. Ahora bien, en las obras de arte *in itinere* creemos que ese *mérito estético* está ya directamente relacionado, denota de por sí, una cierta *autenticidad*, por el hecho de que la cualidad de ser una *copia* –en el sentido de ser interpretación– se encuentra en su esencia, es su modo de ser. Quizá estemos hablando en estos casos de esa *autenticidad de tipo más esotérico* a la que alude Goodman. Por lo tanto, desde esta lógica he aquí la pregunta que se impone plantearnos si queremos afinar las

1335 Véase TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, op. cit., 2007, p. 842.

1336 GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*, op. cit., 2010, p. 116.

opciones que otorga la perspectiva de este filósofo: ¿es posible *anotar* el mérito estético o la calidad artística en estas artes?, ¿es posible obtener esa *prueba teórica* que sería el aval de la autenticidad –desde el punto de vista de Goodman– en ellas? Efectivamente y como ya hemos anticipado, creemos que esto es una labor muy complicada de realizar y, además, incluso no recomendable: por la naturaleza de estas artes dicha notación carece parcialmente de sentido, ya que el mérito estético o la calidad artística es algo que depende en su mayor parte de cada intérprete, de cada *ser singular sensible*, como diría Trías. Podemos establecer y anotar pautas, criterios a seguir, recomendaciones para obtener ciertos resultados, ciertas líneas de actuación, etcétera, pero creemos que es muy complicado –si no directamente imposible– agotar en una notación los matices interpretativos que puede llegar a adquirir en su re-presentación una obra de arte *in itinere*. Para lograrlo en un arte como la danza, posiblemente deberíamos emplearnos en crear auténticas *obras de arte notacionales* –como, por otra parte, ha ocurrido desde hace siglos en la música, donde existen partituras que tienen, de por sí, un gran mérito artístico– que de manera *indirecta y analógica* (Kant, Trías) sean capaces de transmitir en la manera correcta al mayor número posible de intérpretes –esto es, aunando *singularidad y universalidad*– el mensaje dancístico deseado.

Y es que, en efecto, es *en el modo de la orden formal vacía* de la ética triasiana (inspirada en este aspecto en la kantiana) que induce a obrar en cada caso, en cada ser humano –en cada *singular sensible en devenir*– de acuerdo con su singularidad y contingencia, mediante criterios morales o éticos consensuados y universales, como podría efectuarse una posible notación en estas artes interpretativas por excelencia. Una posible anotación, por tanto, que –al igual que cualquier máxima ética– habría de reunir los caracteres de *libertad y universalidad*. No en vano creemos que el *modus operandi* de estas artes *in itinere* –en el sentido de la interpretación consecuente, re-creativa, de esas notaciones– se basa en un alzado ético –también– del artista-intérprete al *límite* triasiano en el sentido que hemos explicado en el *apartado* anterior: un *alzado ético a través del cuerpo al límite* o lo que es lo mismo, una *constitución del ser humano como símbolo a través de su cuerpo*. Se produciría, de esta manera, una *auténtica* re-presentación o interpretación de una *auténtica* notación. Por lo tanto, aquel mérito estético o calidad artística en este tipo de artes *in-itinere* pasaría por contemplar el ya analizado concepto de *estilo propio* como garante de la autenticidad de todo *ser singular sensible en devenir*, en este caso

–y confluendo aquí, en estas artes, irremediabilmente, el ámbito artístico con el existencial– el *estilo propio* inherente a cada intérprete. Como decía Pérez-Borbujo, al fin y al cabo en el *estilo propio* de un artista –pensamos que del ser humano en general– lo que se refleja, en realidad, es el *temple de su libertad*: aquel (el estilo propio) es una forma artística de ésta (su libertad)¹³³⁷. Este *temple* creemos que tiene mucho que ver con la *actitud* o *disposición afectiva* concreta del intérprete o creador de las obras de arte, a la que ya nos hemos referido.

Inma Álvarez refleja el mismo punto de vista que el aquí planteado hablando de la recreación y de la autenticidad en las artes performativas. Defiende que una representación auténtica de una obra teatral concreta será aquella que se ajuste al diálogo y a la escenificación según fueron especificados por su autor. Sin embargo, «con respecto a la autenticidad en estas artes, se ha enfatizado que las instrucciones que describe la obra dejan un margen de libertad interpretativa a sus múltiples representaciones, las cuales no tienen necesariamente como referencia un único ideal común»¹³³⁸. De esta manera, hasta la fecha, se han venido siguiendo varios criterios a la hora de especificar la autenticidad en estas artes, siendo dos los más comunes: por un lado la defensa de una *autenticidad histórica* que aspira a recrear no sólo la obra de arte en sí sino también otros aspectos de la pieza tal y como podían aparecer en el contexto original; y por otro, la búsqueda de la autenticidad en el efecto estético o *autenticidad estética*, que puede estar conectada a parámetros menos tangibles que la historicidad mencionada, como, por ejemplo, la especificidad estilística de los bailarines, «lo que se ha llamado un estilo personal»¹³³⁹. Apreciamos con agrado que este «estilo personal» es asimilable a lo que nos hemos referido hace un momento aquí con la expresión triasiana de *estilo propio*.

El crítico de danza del *New York Times*, Alastair Macaulay, parece también estar de acuerdo con esta última perspectiva, en el ámbito de la danza, al sugerir que, en general, en el conjunto de las artes, la autenticidad –entendida como fidelidad

1337 Véase PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza*, op. cit., 2005, p. 243-244. Véase *supra*, p. 251, nota al pie n° 729.

1338 ÁLVAREZ, I., «El arte de recrear: el concepto de autenticidad en la danza», p. 244, en GIMÉNEZ, C., *La investigación en danza en España 2012*, Valencia, Mahali, 2012, p. 243-253.

1339 En suma, para Álvarez, en la danza se puede alcanzar una *autenticidad crítica* en las obras – que refleja un efecto estético– siempre que se conozcan las propiedades constitutivas de las mismas. Dichas propiedades avalarían unos mínimos de autenticidad histórica, desde el momento en el que la falta de documentación coreográfica precisa, que nos detalle las características formales y el origen de las piezas, hace prácticamente imposible realizar una recreación histórica exacta. Véase *ibíd.*, p. 251.

al original— no es en absoluto el aspecto más importante en la danza y que a veces el resultado de una versión inauténtica del original es estéticamente preferible¹³⁴⁰. Haciendo un breve inciso en nuestro discurso, quizá sea interesante en este punto poner de relieve la apreciación de que la disyuntiva acerca de la autenticidad en el campo de las artes escénicas, en los últimos términos expuestos, no es otra que la que se esconde en la raíz del clásico debate entre el *historicismo* y las diversas corrientes de pensamiento que se le oponen. En otras palabras, la respuesta a la clásica pregunta en Historia sobre si la tarea del historiador es la de reproducir los hechos históricos siendo lo más fiel posible a los hechos originales y al contexto histórico en el que sucedieron o si, por el contrario, lo es la de realizar una labor histórico-hermenéutica desde su situación, momento y coyuntura histórica (desde su *presente histórico*) que pudiera alumbrar las sombras que se ciernen sobre qué criterio es el que debería prevalecer al preguntarnos sobre la autenticidad —en el anterior sentido— en las artes escénicas. Aróstegui hablaba al respecto de la «historia vivida» (tal y como reza el título de uno de sus libros¹³⁴¹) para referirse a la idea —explicada aquí a grandes rasgos— de que la historia, para ser recordada y actualizada correctamente, no sólo ha de vivirse en su momento y dejar constancia de ello de manera adecuada, sino que también, a la hora de ser actualizada, historiada, ha de re-vivirse. Análogamente, en las artes escénicas o artes representativas podríamos decir —desde la perspectiva de los últimos autores y críticos de arte mencionados— que el hecho de que la trama o el propio significado de una obra sean re-vividos en cada puesta en escena, es un factor determinante, de gran peso específico, en la calidad final de cada una de las re-presentaciones. Re-presentaciones en las que se lleva a cabo la actualización *correcta, auténtica*, de la obra. Por tanto, el término *re-presentar* cobra para nosotros un significado análogo al de *re-vivir* cuando hablamos de estas artes que constituyen auténticas re-presentaciones en las que al re-vivir una trama, un relato, una historia, una idea, etcétera, volvemos a traer al presente una vivencia pasada. Como podemos apreciar, a lo largo de este trabajo vamos poniendo de manifiesto que, bajo nuestro criterio, el ámbito existencial y el artístico se entrelazan y se mezclan constantemente, a diversos niveles, en el ser humano.

La filósofa Hilda Islas ofrece una perspectiva también muy acorde con la nuestra sobre este asunto de la autenticidad. Enlazamos aquí con la idea

1340 Véase *ibíd.*, p. 245.

1341 ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, op. cit., 2004.

anticipada de que la necesidad histórica de notación en el arte parece ser inversamente proporcional al grado de memorización *activa* –o de intervención corporal en dicha memorización– que requiera un arte determinado. Islas coloca el énfasis de su argumentación en las características de toda transmisión cultural y de conocimientos, en concreto, en las importantes consecuencias que supuso en la transmisión de la cultura el paso de proceder de una manera oral-corporal (como en la antigüedad clásica griega) a proceder de una manera escrita. Afirma que dicho cambio supone un proceso de racionalización cuya consecuencia no primaria, derivada –pero no por ello poco importante– es que transforma la relación de las personas con el propio cuerpo y modifica el uso que se hace del cuerpo en dichas manifestaciones culturales. Es lo que sucedió en un momento determinado, por ejemplo, en el caso del arte musical, el cual pasó de transmitirse oral y corporalmente –es lo que sucedía en la *mousiké* griega– a transmitirse mediante la escritura o notación, dando lugar a la música escrita¹³⁴². Islas parte de la idea del filósofo y sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) de que lo aprendido con el cuerpo no es algo que uno sabe sino algo que uno es: «El cuerpo cree sólo en lo que hace, no memoriza el pasado, él *actúa* el pasado, anulado así como tal, y lo revive»¹³⁴³, nos dice Bourdieu. Trías hablaba, en este sentido, de que «la memoria es siempre (...) *memoria carnal*»¹³⁴⁴ y mencionaba la «novela educativa que encarnamos» los seres humanos. Trasladando esta perspectiva al ámbito artístico, lo que defiende Islas es que el arte de la danza siempre será un resabio de las culturas orales, sin escritura, donde el saber heredado sólo puede sobrevivir a través de una mimesis práctica. Esta es una de las razones –para esta autora– de por qué la danza históricamente no ha empleado el registro escrito (notación) para producirse:

Bourdieu evoca a Eric Havelock cuando afirma que el cuerpo se mezcla con todos los conocimientos que reproduce, que no son «objetivos» en el sentido de la escritura y del desprendimiento consecuente del cuerpo que la escritura propicia. (...) podemos deducir que la danza, por su relación estrecha con el cuerpo, no ha producido una tradición escrita que la hubiera alejado de su materialidad, del

1342 Véase ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 48-49.

1343 BOURDIEU, P., *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991, p. 123 cit. en ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 48.

1344 ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente*, op. cit., 2004, p. 118.

cuerpo mismo. Así, escribir, notar y registrar danza con el alejamiento del cuerpo –incluidas la vivencia fugaz del tiempo y el espacio correspondientes¹³⁴⁵.

Tal y como refleja este texto, para esta autora el hecho de que la danza no posea una tradición de notación y escritura tiene que ver con el carácter del material propio de este arte, aquello a través de lo cual se materializa: «la forma en que uno vive y hace actuar el cuerpo», dirá aunando ella también aquí el ámbito existencial y el artístico. Para nosotros, a la hora de valorar la autenticidad de un arte escénico como la danza, adquiere una mayor relevancia esa «forma», esa manera «en que uno vive y hace actuar el cuerpo» frente a la existencia o no de un sistema de notación –como *prueba teórica* (Goodman)– que avale la adecuación de la obra a un original anterior. Queda de manifiesto, por tanto, la coincidencia de nuestra perspectiva con la de Islas en el sentido de que *eso* que el cuerpo sabe, ese conocimiento no objetivo que sólo es transferible a través de una mimesis práctica (en el sentido gadameriano y triasiano de *mimesis* visto, el de «hacer *ser-ahí* a algo»), todos esos matices que uno ha de experimentar en sí mismo al danzar en aras de mantener cierta calidad estética, se hacen prácticamente imposibles de anotar o escribir.

Es importante señalar, siquiera tangencialmente, que el debate sobre la autenticidad en las artes escénicas –en un sentido concreto, polarizado hacia la adecuación a su fuente histórica– cobró auge sobre todo en las últimas décadas del siglo pasado a través de autores como Bruce Baugh, Peter Hill, el citado Nelson Goodman, Valerie Preston-Dunlop y Lesley-Anne Sayers entre otros. Según Hill en 1986, gran parte de ese debate –surgido de la propia naturaleza de estas artes– se ha centrado en tres preguntas esenciales: si se puede alcanzar en ellas la autenticidad, si es deseable alcanzarla y, por último, si realmente existe¹³⁴⁶. En cualquier caso lo que a nosotros nos interesa en este trabajo es la autenticidad entendida como criterio –en el sentido de *mérito*– estético o calidad artística, es decir, como manera o modo de hacer o, en el caso de las artes escénicas, como manera o modo de actuar. Quizá esa «"autenticidad" de tipo más esotérico» que señalaba Goodman.

1345 ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 48-49.

1346 Véase ÁLVAREZ, I., «El arte de recrear...», p. 243, en GIMÉNEZ, C., *La investigación en danza en España*, op. cit., 2012.

8.1.1 EL CRITERIO ESTÉTICO EN LAS ARTES *IN ITINERE* Y LA DANZA

Trías también dedica una pequeña parte de su obra a profundizar en el que podría denominarse el *criterio estético*¹³⁴⁷, como ya hemos adelantado. Se trata de una complicada cuestión, de difícil solución, pero crucial en toda reflexión artística. Para Trías el propio *criterio estético* es un problema en sí mismo: «¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o a cosas por el estilo el distintivo de obra de arte?»¹³⁴⁸, se pregunta. Observa que, si bien esta cuestión puede brotar con espontaneidad dentro del ámbito estético e incluso fuera de él, el propio proceso de intento de respuesta a la misma se convierte en una de las más difíciles cuestiones que debe abordar la teoría del arte y, en general, la filosofía. El problema del criterio estético surge siempre, de esta manera, intercalado entre la pregunta por la artisticidad y la eventual respuesta –sí, esto es arte o, bien, no, esto no es arte– con que se quiere satisfacer dicha pregunta. Lo paradójico de este asunto radica en que la respuesta, con bastante probabilidad, puede imponerse de manera intuitiva en cada caso concreto, pero cualquier intento de explicación racional, por lo general, está condenado al fracaso. Siendo así, en el ámbito de la estética nos encontramos ante una clara paradoja, en lo referente al carácter artístico de un objeto, desde el momento en el que la comprensión cuasi inmediata, intuitiva, de dicho carácter, tal y como señala Trías, parece colocar en situación de constante retirada a cualquier intento explicativo del mismo. El arte parece estar condenado, de esta manera, en virtud de dicha paradoja, a desenvolverse constantemente dentro de una especie de nebulosa en lo que a la delimitación de su campo se refiere. Trías lo expresa así:

[Respecto a la comprensión del carácter artístico de un objeto] O la explicamos y entonces no la comprendemos; o la comprendemos de forma inmediata, pero entonces la mediación que introduce siempre el razonamiento explicativo se halla en situación de retirada. Puedo llamar a esta paradoja el “principio de indeterminación” propio y específico de la teoría del arte y de la estética¹³⁴⁹.

1347 En concreto, Trías habla sobre este delicado asunto en dos *capítulos* homónimos con el título de «El criterio estético» pertenecientes a sendos libros: *A qué llamamos arte. El criterio estético*, editado por Jose Luis Molinuevo en 2001 y *Vértigo y pasión*, ensayo escrito por el propio Eugenio Trías en 1997.

1348 TRÍAS, E., «El criterio estético», p. 347, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

1349 TRÍAS, E., «El criterio estético», p. 16, en MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, op. cit., 2001.

Trías hace alusión aquí al *principio de indeterminación de Heisenberg* –aquel que, en física cuántica, revela para el ser humano la antinomia entre fijar la posición de una partícula subatómica y determinar su velocidad, es decir, aquel que pone de manifiesto la imposibilidad de ejecutar ambas operaciones a la vez– comparándolo con esa otra antinomia, en el arte, entre comprender el carácter artístico –o de artisticidad– de un hecho y explicarlo: en el ámbito de la estética todo parece apuntar a que tampoco podemos desempeñar con éxito las dos tareas a la vez.

Uno de los posibles motivos de esta paradoja para Trías es que en realidad existe algo, una barrera, un muro que se interpone entre la comprensión inmediata y la explicación del carácter artístico de un objeto: «Un límite limitante, que no puede ser rebasado, y que debe ser tematizado desde el comienzo de todo intento por gestar una teoría estética. (...) Ésta, antes que nada, debe hacerse cargo de esa dificultad; lo que voy a llamar la *aporía estética*»¹³⁵⁰. De hecho, piensa que esta aporía es realmente el objeto propio y específico de la estética. Si bien el *principio de indeterminación* de Heisenberg postula que a las velocidades del mundo subatómico es la *probabilidad estadística* la que nos arroja luz sobre la posición de una partícula en concreto, en el arte sucede algo parecido en cuanto a la artisticidad o carácter artístico de un objeto (o de un *ser singular sensible*). En el arte es la recepción posterior, por parte de la *audiencia*, de un objeto u obra de arte la que terminará avalando dicha artisticidad. Por tanto, el *estudio estadístico* de objetos u obras de arte similares nos puede ayudar a hacer una estimación *a priori* de la *probabilidad* de dicho carácter o, al menos, una estimación de la posible respuesta o recepción del público, siendo dicha estimación lo más cercano a una certeza en lo referente a la artisticidad o criterio estético. Un problema añadido en este estudio sobreviene debido a la dificultad con la que nos podemos encontrar a la hora de establecer los criterios comparativos entre obras, es decir, considerar exactamente qué objetos u obras son comparables entre sí, similares a la que queremos analizar, puesto que nos hallaríamos ante la complicada tarea de valorar, en cada disciplina, qué aspectos y qué aristas de las múltiples que presenta un objeto artístico son equiparables entre sí. Y resulta que ésta sería, de nuevo, un área donde la intuición podría llegar a ser más fiable y eficaz que cualquier intento explicativo razonado, con lo que nos encontraríamos metódicamente, de nuevo, como al principio. Obviamente es *a posteriori* cuando se

1350 *Ídem.*

hace considerablemente más fácil adquirir la certeza del carácter artístico de un objeto u obra de arte: cuando la recepción posterior del mismo lo ha avalado como tal. Sin embargo, Trías no agota su interés y su esfuerzo en intentar acercarse y analizar los mecanismos del criterio *a priori* del hecho artístico y, en concreto, en entrar y analizar desde dentro ese muro limitante que se presenta entre la pregunta y la posible respuesta de todo criterio estético, adoptando una actitud incansable tanto en el cuestionamiento de la primera como en el ánimo de anticiparse todo lo posible a la segunda.

Trías detecta, con agudeza, que la comprensión intuitiva, inmediata, que hacemos en el arte lo hacemos de una obra artística que es «radicalmente singular; (...) La explicación que pueda darse, por tanto, es siempre *a posteriori* (...); actúa siempre “después”, rezagada por necesidad en relación al acto artístico singular»¹³⁵¹. Es, por tanto, comprensión de una única obra, concreta, sensible, singular y, más concretamente, comprensión de la *ley, norma o pauta interna* que la determina desde dentro. Cualquier explicación razonada que pretenda hacerse sobre una obra de arte singular debe desvelar y desarrollar esa *ley interna*, de tal manera que «de no llevarse a cabo la postulación de dicha ley la posibilidad misma de un criterio *estético* se derrumbaría»¹³⁵². La paradoja del arte, para este filósofo, estriba en el insólito hecho de que la ley que gobierna una obra desde dentro –y que en sí le concede ese carácter de obra de arte– siendo universal, es decir, constituyendo una verdad universal y vinculante, válida para su extrapolación a otros casos, es, a la vez, radicalmente singular, sólo legisla en un único caso, en una única obra artística, la cual se convierte en *caso ejemplar*, en un *ejemplo*. En la verdadera obra de arte la ley interna que la rige no ha sido destilada consuetudinariamente del sentir de un colectivo: la verdad a la que hace referencia es universal y vinculante pero anterior *lógicamente* a un consenso humano *real* y hace referencia, generalmente, a realidades primarias, propias y específicas de nuestra especie como seres humanos. Es por ello que dicha ley sólo podemos conocerla, precariamente, a partir del hecho consumado que supone la implantación de una obra artística, es decir, *a posteriori*. De esta manera vemos claro que en toda *verdadera obra de arte* se produce la síntesis inmediata entre lo singular y lo universal: una singularidad que proviene de la naturaleza sensible y

1351 *Ibíd.*, p. 17-18.

1352 *Ibíd.*, p. 20.

concreta de la propia obra artística y una universalidad que necesariamente pertenece a la esencia de su ley interna.

En esta conjunción inédita entre lo singular y lo universal en toda obra de arte se esconde además otra, igualmente, insólita unión: la unión entre lo sensible y lo inteligible. Y esto sucede, además, en un doble plano: en la propia *obra de arte* en la que asistimos a la síntesis entre materia sensible e idea (idea o ley interna que la determina) y, además, en el *receptor o espectador* de la misma. En este último, como ya hemos analizado anteriormente en este trabajo, sucede algo muy particular y es que, al experimentar una obra de arte, el espectador experimenta un tipo de goce o placer específico, lo que Kant denominó «placer sin interés». Se trata de un goce que siendo intelectual (comprendemos precariamente una idea estética, la ley que rige la obra) afecta a nuestros sentidos. Como afirma Trías: «En estética las pretensiones explicativas son transcendidas; pero la comprensión de la obra artística queda colmada a través de la inmanencia del goce estético»¹³⁵³. Desde esta perspectiva, para terminar de comprender una obra de arte, por lo tanto, nuestros sentidos han de verse siempre implicados en el juicio que hagamos de ella.

Hemos visto que Trías, de la mano de Kant, defiende férreamente que el recurso mediante el que se produce esta sorprendente unión entre lo sensible y lo inteligible es lo que conocemos como *símbolo*. En él, como hemos analizado, se produce una correlación entre la materia sensible de la obra artística y la idea estética que quiere transmitir, correlación que, lejos de ser biunívoca, es *indirecta y analógica*. En este sentido, la obra de arte,

A través de la singularidad de su presencia revela o muestra, en su propia exposición sensible, una *idea* de carácter “universal” que, sin embargo, no puede unívocamente reconocerse; o que obliga a la recepción, con sus apremiantes deseos de explicación, a efectuar rodeos, por vía indirecta y analógica, para ese reconocimiento. Y es que la obra misma, en ella misma, presenta y expone esa *idea* mediante recursos que, como señala Kant, son “indirectos y analógicos”. De lo contrario, de estar demasiado presente y patente la idea en dicha obra, perdería su condición artística (o se convertiría en una obra más “alegórica” que propiamente “simbólica”)¹³⁵⁴.

Por tanto, esa correlación *indirecta y analógica* ha de estar presente también en el acto creativo del artista de la obra. El giro copernicano que, a nuestro juicio, realiza

1353 *Ibíd.*, p. 22.

1354 *Ibíd.*, p. 29.

Trías en este punto de la reflexión estética –distanciándose de tomar como punto de referencia tanto al artista creador como al espectador o receptor de una obra– es el intento decidido y perseverante de tomar como punto de referencia único y estable ese *lugar*, ese ámbito, desde el que –solamente desde aquí– podemos experimentar, como creadores y/o receptores o bien como creadores-receptores, ese punto ambiguo y escurridizo de unión *indirecta y analógica* entre lo singular y lo universal, entre lo sensible y lo inteligible. Como sabemos, para Trías, el *símbolo* afinca de suyo en el *límite*. Y, en efecto, defiende que es un *límite*, un ámbito intermedio, conjuntivo y disyuntivo, el que acoge perfectamente los caracteres que hemos ido enunciando de toda *verdadera obra de arte*. «En este sentido puede y debe afirmarse que toda estética es siempre y por necesidad *estética del límite*»¹³⁵⁵, llega a decir. El *límite* es capaz de acoger, por un lado, el punto de unión, el término medio de la escisión entre el conocimiento intuitivo y el conocimiento explicativo: ese lugar desde el que se vislumbra la imposibilidad de aportar una explicación racional al conocimiento intuitivo e inmediato aunque también la posibilidad de dar múltiples y variadas, si bien precarias, explicaciones del mismo. Es capaz de acoger, también, el punto de sutura entre la singularidad empírica de la obra y la universalidad necesaria de la ley interna que la determina; y, por último, el ámbito donde puede producirse perfectamente la fusión entre la comprensión intelectual de la obra y el deseo, goce o placer sensorial que nos produce su recepción.

Esta última característica del *límite* es la que nos interesa resaltar de manera especial a la hora de hablar de las artes *in itinere* y, en concreto, de las artes que emplean el cuerpo como material sensible en su desarrollo. Tras el análisis anterior, podemos intuir que si existe un *lugar* privilegiado desde el que un artista *in itinere* que utiliza su cuerpo como herramienta (en una danza o, más genéricamente, en cualquier otro arte basado en la expresión corporal) puede desarrollar su obra, de manera auténtica y verdadera, ese es el *límite*. Según acabamos de ver, desde la perspectiva triasiana, es éste un ámbito que pone en contacto el mundo de las ideas –llamémosle el mundo intelectual– con el mundo sensorial; por lo tanto, se convierte en el *lugar* idóneo para crear y desarrollar un arte de este tipo, en el que el artista ha de estar constantemente conectado con su cuerpo, pero sin dejar de estarlo, a la vez, con su mente y con la *idea* que desea transmitir. Dicha *idea*, por otra parte y haciendo alusión a la última frase del texto

1355 *Ibíd.*, p. 22.

citado de Trías, conviene que no esté «demasiado presente y patente» en la obra – en este caso, *in itinere*– y para ello la conexión entre cuerpo en movimiento e *idea* que se quiere transmitir ha de ser *indirecta y analógica*. Ello, en favor de la autenticidad de la obra dancística y en contra de que el resultado sea «más “alegórico” que propiamente “simbólico”».

Volvemos así a recalar en algo que ya habíamos adelantado en este trabajo al hablar de que la autenticidad en las obras de arte en general y en la exposición simbólica pasa por que el ser humano autor de las mismas sea aquel que se ha alzado al *límite*. Si recordamos, este hecho garantizaba que la obra de arte creada por el sujeto fronterizo era símbolo de un obrar ético¹³⁵⁶ y que, por lo tanto, se trasladaba a la obra esa tensión existencial –en Trías, *lucha* entre la *potencia conjuntiva* y *disyuntiva*– con aquello que trasciende el *límite*. Como ya sabemos, Trías considera que su propuesta conflictividad originaria de carácter ontológico entre las dos potencias *conjuntiva* y *disyuntiva*, esa lucha, esa tensión, ese diálogo, se encuentra en la esencia de toda realidad. Pues bien, otra de las propuestas triasianas de un posible *criterio estético* discernidor de la *auténtica* obra artística es que «en toda verdadera obra de arte se da exposición sensible a esta lucha. Y se hace a través de la forma en la cual tal exposición se produce. Ha de mostrarse el combate por el predominio, en la obra, de estas dos grandes potencias (...) potencias conjuntivas y disyuntivas»¹³⁵⁷. En este punto, percibimos en su propuesta estética una clara proximidad con el pensamiento estético de Heidegger –quien, recordemos, piensa que toda obra de arte lleva implícita una tensión a la que denomina «lucha entre mundo y tierra»– y, a su vez, con el pensamiento estético de Gadamer –quien habla del «juego de ocultación y mostración del *ser*» que tiene lugar en toda obra de arte, así como de la ya mencionada «identidad hermenéutica» de la misma (tensión entre su conformación y su apertura de significados). Vemos cómo también para estos dos filósofos y para Trías la realidad y el arte comparten la misma esencia y ésta es expresada en términos de *lucha, tensión, juego* o *dialéctica*.

Hemos de inferir, por tanto, que para Trías el verdadero papel del arte es expresar sensible y simbólicamente la proyección del mundo que se divisa desde el *límite*. Recordemos una vez más que el alzado al *límite*, para Trías, era la

1356 En este sentido, también en las artes *in itinere* auténticas, el hacer que despliegan cremos que es símbolo de un *obrar ético*, en este caso, del *alzado ético* del artista al *límite*.

1357 TRÍAS, E., «El criterio estético», p. 357-358, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

garantía de un *conocimiento verdadero*. Sólo en virtud del alzado al *límite*, dice, puede producirse –auténtico– arte¹³⁵⁸. Las siguientes palabras de Trías hablan de la distinción entre el verdadero arte y el que no lo es y, a su vez, reflejan una clara deuda con la idea estética heideggeriana de que toda auténtica obra de arte descubre la verdad en nuestro mundo, nos muestra su realidad profunda:

Toda obra de arte es un mundo. Y ese carácter va desvelándose en la recepción y en las sucesivas interpretaciones que desencadena, a través de las cuales va descubriendo o reconociendo, la pauta interna que constituye tal obra en un *piccolo mondo*. Es más: toda obra de arte refleja el mundo en el cual se implanta. Lo descubre, lo pone al descubierto. Eso no sucede en la obra que mimetiza a la obra artística, o que pretende ser tal sin serlo, o que parece serlo pero no lo es. En ella no hay tal descubrimiento del mundo, ni puede ser determinada como microcosmos. No se ensancha genéricamente nuestro conocimiento (de nosotros mismos, de nuestra condición mundana) a través de ella, aunque en la coyuntura de su surgimiento puede quizá parecerlo. (...) Las obras que parecen ser artísticas sin serlo suelen producir ese efecto, esa ilusión (...) Son obras coyunturales que saben, por lo general, responder de un modo inmediato a un determinado espíritu del tiempo (de una época, de un determinado presente histórico). Pero no pueden resistir la erosión y la gran prueba del tiempo¹³⁵⁹.

En la naturaleza de la verdadera obra artística está inscrito tanto el pasado «que en ella cuaja» como el futuro «que trasciende su propia presentación». Es en la «recepción activa» posterior de toda auténtica obra –por parte de la audiencia– donde ésta llega a resucitar y a perpetuarse en el tiempo. No pasa lo mismo en el sucedáneo de obra, el cual vive y se consume en la coyuntura tempororo-espacial en la que surge¹³⁶⁰.

Siendo así, se hace pertinente, por último, traer a colación esa otra condición ya mencionada que para Trías posee todo verdadero arte: se trata de aquel arte creado de tal manera que su recepción (lectura, interpretación, etcétera) *mueve*, empuja a crear¹³⁶¹. Recordemos, en este sentido, que la *capacidad de recreación* de una obra de arte –de acuerdo con el postulado *principio de variación* triasiano– es uno de los criterios estéticos que avalan la *autenticidad* de la misma. Y es que dicha

1358 Véase TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 310, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

1359 TRÍAS, E., «El criterio estético», p. 349-350, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

1360 TRÍAS, E., «El criterio estético», p. 355, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I, op. cit.*, 2009.

1361 Véase *supra*, Apdo. 7.2.3.

capacidad recreativa deja traslucir una *dialéctica efectiva* entre *singularidad* y *universalidad* (algo concreto y singular es capaz de abrirse y universalizarse a través de re-creaciones), dialéctica que se traduce, a su vez, en la cumplida –en la obra– correlación *indirecta y analógica* entre la idea estética que se quiere transmitir y su exposición sensible y simbólica. Por lo tanto, en las artes *in itinere* y en la danza un posible criterio estético, desde esta perspectiva, sería el observar en qué medida, en su despliegue o exposición, *mueven* estas artes al espectador: un movimiento interno que, en ocasiones, puede traducirse en un movimiento externo, y que, en ambos casos, se orienta hacia la re-creación: *existencial* en el primer caso y *artística* en el segundo.

La pregunta obligada que nos planteamos ahora aquí, por tanto, es la siguiente: ¿cuál es el criterio estético en el caso concreto de un arte *in itinere* como la danza? No es, ni mucho menos, una pregunta fácil de responder. Hemos ido dando algunas pinceladas sobre los puntos clave en los que creemos que arraiga la *autenticidad* en este tipo de artes. Una posible respuesta es que la *autenticidad* en las obras de arte «*in itinere*» y en concreto en el arte de la danza, queda avalada por una *actitud* mantenida en el tiempo, por una *disposición afectiva*¹³⁶² concreta del agente ejecutor de la obra. La compleja interacción entre el cuerpo y la mente del artista a un nivel muy alto, como señalaba Puttke en el caso de la danza, la interrelación tan complicada entre la persona del artista y su cuerpo, que mencionaba¹³⁶³, es el diálogo o la dialéctica interior del artista a la que nos habíamos referido y la que proponemos que se ha de saber transmitir y comunicar al espectador en el caso de las obras de arte *in itinere*. Por ello, hemos denominado a este hecho particular en estas obras *metacomunicación*. En este sentido, creemos que si hay algún arte en el que se cumple la idea gadameriana de que el modo de ser del juego es la auto-re-presentación, ese es el arte de la danza. La danza, como el juego, es auto-re-presentación y en ella se da una doble representación: el artista se representa danzando (aparece como danzante) y, por otra parte, ese artista representa la danza, bailando. Parafraseando a Gadamer, creemos que en la danza o en el baile, al igual que en el juego, *todo bailar es un ser bailado*. A la postre, en una

1362 Como hemos mencionado más atrás, el término está tomado de Martin Heidegger (1889-1976). Nos parece interesante en este punto recordar que para Heidegger la *disposición afectiva* y la *comprensión* abren el estar-en-el-mundo del ser humano (ser-ahí, ser-situado o *dasein*) es decir, constituyen su apertura originaria al y en el mundo. Véase, por ejemplo, HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, op. cit., 2003, p. 171. Véase, también, *supra*, Apdo. 7.2.2.

1363 PUTTKE, M., «Learning to dance...», p. 104, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010.

danza auténtica, es el propio baile, la propia danza la que accede a su representación a través del danzante y esto ocurre siempre que éste mantiene una relación *libre y laxa* con los distintos elementos que intervienen en ella, entre ellos su propio cuerpo y la idea que se quiere transmitir. Es entonces cuando el artista se convierte en el medio para que aquello suceda, configurándose como *arte y parte* de esa re-presentación *simbólica*.

8.1.2 MOTIVACIONES INTRÍNSECAS DE LAS ARTES *IN ITINERE* Y LA DANZA

Además del criterio estético en un arte *in itinere* tan universal y generalizado como ha sido y es la danza, existe para nosotros otra cuestión esencial a tener en cuenta en él, se trata de un aspecto antropológico: las motivaciones que han llevado a los seres humanos a bailar a lo largo de la historia. ¿Por qué ha bailado el ser humano desde antiguo?, ¿qué es lo que ha llevado a los seres humanos desde su origen a mover el cuerpo intencionadamente a un ritmo determinado? Artemis Markessinis en 1995, en su obra *Historia de la danza desde sus orígenes*, llega a decir que «la danza es la primera de las artes»¹³⁶⁴. Denis Diderot (1713-1784) en la *Gran Enciclopedia del Periodo de la Ilustración* defiende que la danza, junto con el canto, son tan naturales para la humanidad como los gestos y la voz: desde que ha habido seres humanos en la Tierra, ha habido canto y danza. Ya hemos mencionado también al etnógrafo Marcel Mauss, para quien la danza era la primera de las artes, arte de la cual derivaban todas las demás. Para Havelock Ellis (1859-1939) la danza y la construcción son las dos artes primarias y esenciales: «no existe arte primario fuera de estas dos artes, pues su origen es tan temprano como el hombre mismo, y la danza vino primero»¹³⁶⁵. Para este autor el motivo de la primacía de la danza sobre la mayor parte del resto de manifestaciones culturales humanas se encuentra en el hecho de que la danza es un símbolo concreto íntimo de un ritmo general que marca no sólo la vida sino todo el universo: todo sigue las mismas leyes del ritmo. En este sentido, la danza sería entonces un símbolo universal, símbolo de la dinámica misma del universo. No se aleja mucho de esta línea el filósofo italiano Gillo Dorfles quien, hablando del peculiar ritmo espacio-

1364 MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, L. D. Esteban Sanz Martier, 1995, p. 15.

1365 ELLIS, H., *The dance of life*, Boston, Houghton Mifflin, 1923, p. 36-37, cit. en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, op. cit., 2001, p. 166.

temporal de la danza, observa que este arte es capaz mejor que ningún otro de darnos la medida de nuestro propio espacio interior y exterior. Elevando nuestro cuerpo al rango de una construcción artística, nos sumergimos en un proceso por el que nos hacemos conscientes de la íntima constitución de nuestro organismo o lo que es lo mismo, desarrollamos el «conocimiento pleno o al menos una instintiva sensibilidad acerca de ese “esquema corpóreo” tan estudiado hoy y tan desmenuzado por la neurofisiología moderna»¹³⁶⁶. Dorfles considera, precisamente, que en esta necesidad de expresar y hacer extrínseca la propia constitución humana es donde reside una de las principales razones que impulsan y han impulsado desde siempre a los seres humanos a la danza. Nosotros aquí compartimos de lleno el enfoque de este filósofo en cuanto a la necesidad humana de expresar *eso*, ese *algo intangible* y *escurridizo* que lo constituye como ser humano¹³⁶⁷. En base a nuestro análisis previo defendíamos que existía una línea muy delgada que separaba el *límite* triasiano de la *carne* merleau-pontiana y encontrábamos muchos puntos de unión entre las dos nociones. Desde esta perspectiva y de acuerdo con Dorfles, sería la danza un arte que nos ayudaría de manera privilegiada a experimentar –si bien, más o menos transitoriamente– nuestra propia *carne del cuerpo* (a través del *esquema corpóreo*), imbricada con la *carne del mundo*, ámbito intersticial entre el exterior y el interior de la persona, que, según lo entendemos aquí, tanto tiene que ver con la noción de *límite* entendido al modo triasiano.

Por su parte, la filósofa estadounidense Susanne Langer (1895-1985) llega a afirmar que «la primera objetivación de la naturaleza humana, el primer arte legítimo, es la Danza»¹³⁶⁸. Para ella las artes en general, incluida la danza, consisten en una exhibición exterior de la naturaleza interior, una representación objetiva de una realidad subjetiva. Define la danza como una apariencia, una aparición de los distintos poderes activos que subyacen a los bailarines, los cuales crean con su movimiento una *imagen dinámica* de dichos poderes. Esta *imagen* es creada para nuestro deleite y el motivo por el cual danzar o contemplar una danza nos deleita es porque la imagen dinámica creada en ella es algo más que una entidad perceptible (como puede ser una imagen en el espejo), nos da la impresión de ser

1366 DORFLES, G., «La danza», p. 311, en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, op. cit., 2001, p. 307-320.

1367 Así lo hemos hecho notar en otros trabajos. Véase PAGOLA, H., «La danza...», p. 270-271 y 291 en *Brocar*, op. cit., 2016.

1368 LANGER, S., «La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza», p. 291, en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, op. cit., 2001, p. 283-291.

algo cargado de sentimiento. Y, sin embargo, este sentimiento no se refiere a lo que cada uno de los bailarines sienten, es algo que «pertenece a la danza misma. Una danza, como cualquier otra obra de arte es (...) una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, los ritmos y conexiones, las crisis y las rupturas, la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamado “vida interior” del ser humano»¹³⁶⁹. Defiende que lo que se expresa en el baile es el modo en el que sentimientos, emociones y todas las demás experiencias subjetivas vienen y se van; su intrincada síntesis da unidad e identidad personal a nuestra vida interior: «Lo que llamamos “vida interior” de una persona es el relato interno de su propia historia; el modo en que se siente vivir en el mundo»¹³⁷⁰, afirma. El arte (y dentro del arte, la danza) expresa simbólicamente la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional, puesto que el discurso, la comunicación mediante el lenguaje verbal la mayoría de las veces no sirve para expresar lo que sabemos de la vida del sentimiento. Una danza expone directamente cómo es el sentimiento.

Si con Dorflies en la danza nos hacemos conscientes de la íntima constitución de nuestro organismo, se trata de una manera privilegiada de alcanzar plena e instintivamente el plano de nuestro *esquema corpóreo*, con Langer la danza expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, la intrincada síntesis de la vida interior, la cual, es el relato interno de la propia historia. Creemos que, a la postre, no andan alejadas las posturas de estos dos filósofos, a pesar de que Islas incida en la perspectiva contraria inicial de ambos: mientras que a priori Dorflies incide en el carácter constructivo de la danza, Langer recalca su carácter simbólico¹³⁷¹. Pero la razón de que consideremos compatibles las dos posturas la exponemos a continuación. Hemos visto que el *esquema corpóreo* se concebía en Merleau-Ponty como condición de la situación, como consciencia global de la posición en el mundo y como una vía permitía poner en contacto experiencias vividas pasadas con otras presentes y con cierta proyección de futuro. Para Dorflies, es precisamente esto –el *esquema corpóreo*– lo que llegamos a conocer plenamente a través de un arte como la danza. Podemos establecer la analogía con lo defendido por Langer, en concreto el hecho de que con este arte expresamos la vida interior propia entendida como el relato o la articulación interna de la propia historia, la

1369 *Ibíd.*, p. 287.

1370 *Ibíd.*, p. 288.

1371 Véase esta disertación ampliada en el *epígrafe* «El hacer de la danza: virtualidad versus constructividad» en ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, p. 56-60.

naturaleza de lo que somos, la propia constitución del ser humano. Es cierto que, si el primero –Dorfles– incide en el carácter constructivo, en el sentido de experimentación en uno mismo durante la ejecución de la danza, la segunda –Langer– lo hace en el carácter expresivo, comunicativo de esa experimentación propia. Pero creemos apreciar que tanto lo que se experimenta en uno mismo (en el primer caso) como lo que se expresa o comunica (en el segundo) es lo mismo en ambos casos: la vida interior, la propia historia vivida sedimentada en ese *esquema corporal* que –con Merleau-Ponty– constituye y orienta permanentemente a las personas. De nuevo, nuestra argumentación nos sitúa ante una clara imbricación entre el ámbito existencial y el artístico en el ser humano –como si ambas facetas tendiesen constantemente a confluir en la existencia humana– y en ella interviene, sin duda, aquel *temple* (Pérez-Borbujo), *disposición afectiva* o *actitud* de este ser humano-artista.

Curt Sachs (1881-1959) sostiene que desde los pueblos más primitivos de la antigüedad hasta mediados del siglo pasado, periodo en el que escribe su *Historia Universal de la Danza*, son dos las motivaciones principales que se han mantenido constantes para mover a la Humanidad a bailar: por un lado, la búsqueda obligada de expresión motor-rítmica ante cualquier circunstancia inusitada: nacimientos, fallecimientos, celebraciones de todo tipo, etcétera; y por otro, el logro de un estado extático a través de la danza¹³⁷². La definición de danza realizada por Stéphane Mallarmé (1842-1898) parece estar en sintonía con lo que Sachs defiende: «La danza es un armonioso deslizarse subordinado a la música y al éxtasis»¹³⁷³. Para Sachs, como vemos, la expresión corporal motor-rítmica ha sido una necesidad en el ser humano desde los orígenes como vehículo de salida o desahogo ante determinadas circunstancias «inusitadas» y desde muy temprano las personas han buscado alcanzar un estado de *éxtasis*¹³⁷⁴ a través de la danza. Además, según apreciamos a través de sus palabras, este estado de éxtasis ha sido alcanzado primitivamente a través de dos maneras: una involuntaria originada en el frenesí y otra forzada originada en el desorden neuropático llevado al extremo¹³⁷⁵. En cuanto a la segunda manera, la forzada, al menos en lo que a estos pueblos primitivos respecta, el método esencial para alcanzar este estado extático

1372 SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, op. cit., 1944, p. 27.

1373 MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, op. cit., 1995, p. 15.

1374 La primera acepción de la palabra *éxtasis* en el DLE hace referencia a un estado del alma caracterizado por una gran admiración y alegría.

1375 Véase SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, op. cit., 1944, p. 34.

se ha basado en el golpe rítmico impreso a cada movimiento o secuencia de movimientos de la danza: «La moción rítmica ha sido así el creador y conductor de casi todo gesto extático de alguna significación para la vida humana» afirma Sachs. Si nos trasladamos al momento actual, en la danza o en el baile modernos podemos asumir que se llega a alcanzar ese estado extático y que en algunos momentos se puede llegar a producir esa supuesta pérdida de consciencia del yo, como menciona Sachs. Sin embargo, sabemos que el artista que baila hoy sigue siendo de alguna manera consciente de su cuerpo y de su entorno (de la música, por ejemplo) para llevar a cabo con éxito su baile¹³⁷⁶. Ya hemos explicado, en nuestro análisis previo sobre el arte de la danza como *arte cuasi-fronterizo*, el estatus paradójico del artista que baila: todo apunta a que este, en el marco de las artes *in itinere* y en el contexto descrito de constitución como símbolo a través de su cuerpo (o alzado ético a través del cuerpo al *límite*), entre otros factores, deja abierta esa vía que enlaza el consciente con el inconsciente. Ello implica que se sitúa en ese ámbito intermedio –en el modo de experimentar su propio *esquema corporal*– desde el que se mantiene cognitivamente en contacto con su cuerpo, con su historia interna y por supuesto con el entorno (con la música, con los espectadores, con otros artistas, etcétera) siendo capaz de orientarse permanentemente hacia él y de *jugar* con estos factores de manera fluida. Al mismo tiempo, desde ahí es capaz de controlar tanto las percepciones conscientes de –y a través de– su cuerpo como las habilidades senso-motoras inconscientes que han sido incorporadas, automatizadas previamente a través del ensayo. Bettina Bläsing, Martin Puttke y Thomas Shack, profesionales del mundo de la danza e investigadores en el área de las ciencias cognitivas, hablando de las habilidades necesarias en los bailarines señalan que «mientras danzan [los bailarines] tienen que realizar una vigilancia constante de su entorno, del espacio y de los objetos, de sus compañeros y co-danzantes, de las cualidades dinámicas de la música y de su audiencia»¹³⁷⁷. Alva Noë, profesor de filosofía dedicado a estudiar el movimiento, la percepción humana y la conciencia perceptual, afirma en el mismo sentido que «Para participar en el juego [habla de un juego de danza determinado] debes ser danzante y debes ser a la vez observador del resto de

1376 Este aspecto ha sido señalado en, PAGOLA, H., «La danza...», p. 271 en *Brocar, op. cit.*, 2016.

1377 BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., «Towards a neurocognitive science of dance – two worlds approaching or two approaches to the same world of movement?», p. 3, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance, op. cit.*, 2010, p. 1-8.

danzantes. Debes ser actor y miembro de la audiencia. Debes jugar y observar. Y debes comprender»¹³⁷⁸.

Diríamos que en la actualidad y desde hace muchos siglos, desde que se conoce la existencia de la música y su poder de inspiración y de persuasión, podemos confirmar que este arte es capaz de provocar y desencadenar en el ser humano un estado privilegiado de éxtasis. Esto redundaría en el primero de los métodos mencionados por Sachs, pero queremos incidir aquí en el segundo método citado, el «desorden neuropático llevado al extremo» del que también participaría la música y en concreto un aspecto muy específico de la misma: el ritmo. En este caso, Sachs habla de la «moción rítmica» como creadora y conductora de casi todo gesto extático de alguna significación para la vida humana. Como se ha podido apreciar, es el *ritmo* un aspecto que ha ocupado gran parte de nuestra reflexión en este trabajo. En efecto, creemos que es uno de los factores musicales que inciden de manera importante en provocar ese estado de éxtasis. Tanto es así, que consideramos que, si se redujera a un mínimo o incluso faltara la melodía en una composición musical, ésta seguiría teniendo un alto poder persuasivo y provocador de estados extáticos. Un claro ejemplo de ello es la llamada *música étnica* en la que prima el sonido rítmico y seco de los tambores, los cuales a menudo, suenan en solitario. El ritmo, en suma, creemos que es un factor que por sí solo es capaz de provocar esos estados privilegiados, máxime cuando se experimentan en el propio cuerpo, lo cual, implica una consecuencia importante. Hemos citado a muchos autores que consideran que el ritmo se encuentra en la esencia de la naturaleza y de las personas. Hemos visto que para los hombres y mujeres primitivos la esencia de todas las cosas se encontraba en sus ritmos característicos. Con todos ellos, creemos que cualquier cosa en el mundo que sea capaz de transmitir y comunicar un ritmo determinado es susceptible de provocar un estado extático en el ser humano. ¿Podríamos decir que en estos estados de éxtasis, de alguna manera, el propio ritmo del ser humano *entra en resonancia* con ciertos ritmos percibidos?

Para Trías, según vemos reflejado en *El canto de las sirenas*, la música refleja el ritmo ontológico y nos da muestras del principio fundamental en toda vida humana, el carácter variacional, recreativo de la misma¹³⁷⁹. Para el filósofo Gillo

1378 NOË, A., «Making worlds available», p. 122, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion, op. cit.*, 2007, p. 121-128.

1379 Véase TRÍAS, E., *El canto de las sirenas, op. cit.*, p. 803-804.

Dorfiles el ritmo de la danza también está estrechamente ligado al ritmo de nuestro organismo, más incluso que el ritmo de la música. En este sentido, una personalidad destacada del mundo de la música como es Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) trató de desarrollar la conciencia generalizada del ritmo en los seres humanos con su método revolucionario de enseñanza musical a través del movimiento corporal, entendiendo el ritmo como una de las facultades específicas del temperamento humano. Su método de rítmica *Méthode Jaques-Dalcroze*, escrito en torno a la primera década del siglo XX, es reconocido oficialmente hoy en día en numerosos países de todo el mundo. Entre su obra destaca *Le rythme, la musique et l'éducation* publicado en 1920 donde se resumen sus ideas y se refleja la influencia del ritmo en la educación musical¹³⁸⁰. Dalcroze se refiere a la estrecha conexión entre ritmo y ser humano cuando afirma que «el ritmo es, al mismo tiempo, el orden, la medida en el movimiento y la manera personal de ejecutar ese movimiento»¹³⁸¹. A su vez define el ritmo como «el sentido justo de las relaciones existentes entre los movimientos en el tiempo y los movimientos en el espacio»¹³⁸². Es evidente que los seres humanos experimentamos primeramente y con mayor intensidad el tiempo y el espacio en primera persona, a través del propio cuerpo. De hecho, en palabras de Marie-Laure Bachmann, para Dalcroze la conciencia de la *rítmica* se forma precisamente con ayuda de experiencias repetidas de contracciones y relajaciones musculares «a todos los niveles de energía y de rapidez»¹³⁸³, es decir, es el cuerpo en su conjunto el que en la educación musical y rítmica se debe poner en movimiento puesto que –en el pensamiento de Dalcroze– dicha conciencia rítmica exige la plena colaboración de todos los músculos, tanto los voluntarios como los involuntarios. Julia González, investigadora de su obra, incide en la importancia que tiene para Dalcroze el cuerpo como instrumento principal de toda educación rítmica. Habla de que en el *método Dalcroze*, para llegar a representar mediante la notación musical el ritmo, primero hay que vivir y experimentar los ritmos en nuestro propio cuerpo, comprenderlos e interiorizarlos¹³⁸⁴.

1380 Véase GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, 2013, p. 79. Véase, también, JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1920. Disponible on-line en: <https://archive.org/details/lerythmelamusiqu00jaqu/page/2/mode/2up>.

1381 BACHMANN, M.-L., *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*, Madrid, Pirámide, 1998, p. 24, *cit.* en, GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, 2013, p. 108.

1382 *Ibid.*, p. 141, *cit.* en GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, 2013, p. 98.

1383 *Ibid.*, p. 23, *cit.* en GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, 2013, p. 106.

1384 Véase GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, 2013, p. 104. Véase, también, *ibid.*, p. 109.

Uno de los descubrimientos de Dalcroze, a través de la observación y análisis del aprendizaje de sus alumnos, es que las sensaciones musicales de naturaleza rítmica provocan la respuesta muscular y nerviosa de todo el organismo. Escribe el propio autor:

Observé que la falta de ritmo musical era el resultado de una general «arritmia» cuya cura parecía depender de un especial entrenamiento diseñado para regular las reacciones nerviosas y conseguir una coordinación de músculos y nervios; en resumen, armonizar cuerpo y mente. Y así llegué a considerar la percepción musical que es únicamente auditiva como incompleta, y a buscar la conexión entre instintos de tono y movimiento, armonías de tono y tiempos, tiempos y energía, dinámica y espacio, música y carácter, y finalmente el arte de la música y el arte de la danza¹³⁸⁵.

Dalcroze se dedicó a estudiar el ritmo en todas sus manifestaciones y su intención fue precisamente la de educar el cuerpo por medio del ritmo musical y, a su vez, el educar la sensibilidad musical a través del ritmo corpóreo. En cuanto a la relación entre el ritmo musical y el ritmo corporal sostiene que «el organismo humano es susceptible de estar eficazmente educado conforme a las órdenes e impulsos de la música, pues los ritmos musicales, al igual que los corporales, son el resultado de movimientos sucesivos ordenados, matizados y estilizados de forma que constituyen una entidad»¹³⁸⁶. En realidad, Dalcroze pone de manifiesto en numerosas ocasiones su interés en la estrecha relación entre música, ritmo y expresión corporal, como, por ejemplo, cuando en su obra se centra en analizar la «plástica animada». En el *capítulo* titulado «La rythmique et la plastique animée (1919)» («La rítmica y la plástica animada (1919)») de su libro *Le rythme, la musique et l'éducation* realiza una comparativa entre la danza, el ballet contemporáneo y la *plástica animada*, estableciendo las diferencias y similitudes entre estos campos. Según Julia González, el objetivo de la *plástica animada* es el llegar a desarrollar la máxima expresión musical a través del movimiento corporal. Obviamente, este campo está relacionado con la danza, el teatro, etcétera, con las artes escénicas en general en las cuales interviene en mayor o menor grado la música y el ritmo, pero no deberíamos confundirlo con ellas. De esta manera, Dalcroze señala que los elementos comunes a la *música* y al *ballet* son únicamente «la mesure» (la medida o

1385 *Ibid.*, p. 81. Lo encontramos en el original, en francés, en, JACQUES-DALCROZE, E., *op. cit.*, 1920, p. 6.

1386 DUTOIT-CARLIER, C.-L., *Emile Jaques Dalcroze. Créateur de la Rythmique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965, p. 379, *cit.* en GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, 2013, p. 104.

tiempo) e incidental y aproximadamente «le rythme» (el *ritmo*) mientras que entre la *música* y la *plástica animada* se dan las relaciones que se recogen en el siguiente cuadro¹³⁸⁷:

MÚSICA	«PLÁSTICA ANIMADA» (o <i>mov. plástico</i>)
Elevación de sonidos (tono)	Situación y orientación de gestos en el espacio
Intensidad de sonidos	Dinámica muscular
Timbre *	Diversidad de las formas corporales
Duración	Duración
Medida (Tiempo)	Medida (Tiempo)
Ritmo	Ritmo
Silencio (Pausa)	Silencio (Pautas)
Melodía	Sucesión continua de movimientos aislados
Contrapunto	Oposición de movimientos
Acordes	Fijación/interrupción de gestos asociados o de gestos en grupo
Sucesión de armonías	Sucesión de movimientos asociados o de gestos en grupos
Frase (Expresión)	Frase (Expresión)
Construcción (Forma)	Distribución de movimientos en el espacio y el tiempo
Orquestación *(ver Timbre)	Oposiciones y combinaciones de formas corporales variadas

Según Julia González, Dalcroze concibe la *plástica*, ante todo, como aquella experiencia personal que interpreta los sentimientos provocados en uno mismo por un elemento inspirador o motivante concreto. En su caso, Dalcroze se centra en la *música* como elemento inspirador. En suma, después de analizar la imbricación entre música y movimiento corporal este pensador no concibe un adecuado y auténtico trabajo de danza, por ejemplo, sin una doble educación del artista que baila, tanto musical como corporal. Y el *ritmo*, como hemos dicho, es para él el elemento idóneo en este sentido puesto que une ambos ámbitos, se encuentra en la esencia de los dos.

¹³⁸⁷ El cuadro original lo encontramos en francés en, JACQUES-DALCROZE, E., *op. cit.*, 1920, p. 163.

En la misma línea defendida por Dalcroze hallamos la afirmación de Dorfles de que la asociación entre los ritmos de nuestro organismo y el de una composición musical no está privada de misteriosos lazos: «como observa Friedrich Struwe en su tratado, quizás en la imposibilidad de medir matemáticamente de modo exacto tanto el ritmo musical como el fisiológico, es en donde reside su particular afinidad»¹³⁸⁸, señala. Recordemos también, en este sentido, el «carácter contagioso» que tiene para Dorfles el hecho de ver y asistir a una sucesión rítmica de movimientos corpóreos, especialmente si están acompañados de música. Enlazamos e incidimos, por tanto, aquí en aquella idea anticipada como posible criterio estético en la danza desde la perspectiva de la *filosofía del límite*. Para Trías el verdadero arte mueve a crear y la verdadera danza cabe que sea, según señalábamos más atrás, aquella que *mueve* al espectador creativamente por dentro y en ocasiones por fuera. Encontramos en el *ritmo* y en el estudio que de él han hecho grandes pensadores (Dalcroze, entre otros) un asidero fuerte para explicar por qué mueve una danza al espectador que la observa. Quizá sea el estudio del *ritmo* el punto fuerte para analizar y dirimir la autenticidad del arte de la danza. El potencial, de una danza o baile, de conectar con el ritmo interno de los seres humanos que la observan puede ser indicativo de su calidad y/o mérito artístico. Si pretendemos que una danza o baile sean universales, es decir, que conecten con el mayor número posible de potenciales espectadores, tal y como supo anticipar Trías, han de re-presentar el ritmo de los acontecimientos más primarios, genéricos y universales que afectan al conjunto de los seres humanos desde su origen; y ello a través de diseños, «dibujos en el aire» que «evocan expresiones de alegría y de dolor, conectan con los misterios de la vida y de la muerte, del cortejo y del duelo, de la guerra y del amor»¹³⁸⁹. Precisamente, creemos que es al *ritmo* a lo que se refiere Trías cuando, en *Lógica del límite*, habla del carácter *matemático* y *sensorial* de la danza: en ella cuenta sobre todo el *número* que da trazado a las formas corporales dibujadas en el aire conectando de manera libre y laxa con el *número* que nos ofrece la música. Es esta *conjunción rítmica*, defiende, la que produce la mediación simbólica sugiriendo –ambigua e indirectamente– «cuasi-significados de naturaleza simbólica: los que refieren esos diseños de la danza a

1388 DORFLES, G., «La danza», p. 317, en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, op. cit., 2001.

1389 Véase TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 288, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

los misterios del ser»¹³⁹⁰. Con Dorfler, defendemos aquí que estos «misterios del ser» mencionados por Trías se encuentran de alguna manera incorporados en el ser humano, la articulación interna de los mismos configura e influye finalmente en el ritmo propio y personal de cada uno de nosotros y son los que pueden resonar en nuestro interior al percibir y presenciar una obra musical y/o un espectáculo de danza auténtico.

8.2 LAS ARTES IN ITINERE Y LA DANZA COMO METACOMUNICACIÓN: COMUNICACIÓN DE LA DIALÉCTICA «LO FÍSICO-LO NO FÍSICO» DEL ARTISTA

Hemos hablado en los primeros *capítulos* de este trabajo del análisis que Gadamer realiza en su obra sobre el *juego*. Los atributos que este filósofo otorga al *juego* en los años sesenta del siglo pasado –principalmente en *Verdad y método*– son los de *movimiento, vaivén, repetición*, el juego es algo que se realiza *sin objetivo y sin esfuerzo*. Defiende que, en realidad, en primer lugar es la *naturaleza* la que juega y derivadamente también el ser humano –como integrante de esa naturaleza– juega. Propone que cuando en el juego de la naturaleza (similar en sus atributos al juego del niño) se introduce el elemento de la *alteridad* (jugar-con) y de la *racionalidad*, es cuando de él se deriva el *juego humano*. Será en su obra *La actualidad de lo bello* de 1977, donde hablará del *orden, las reglas y los fines* que son inherentes a dicho juego humano. Su exhaustivo análisis desemboca en la consideración de la obra de arte como un juego: el *juego* es para Gadamer el *modo de ser* de la *obra de arte*¹³⁹¹. Para este filósofo, cuando el juego humano alcanza su perfección y su identidad se transforma en arte, «puesto que se muestra completamente independiente de los jugadores, aparece como una conformación, como algo permanente, se erige como *obra*, como algo formado, conformado y ya no sólo como el puro movimiento de vaivén»¹³⁹².

En este sentido, nos parece destacable que Marcel Mauss se anticipaba y ofrecía una perspectiva muy acorde con la de Gadamer acerca del arte como juego algo antes, entre 1926 y 1939:

1390 *Ibíd.*, p. 290.

1391 Véase GADAMER, H. G., *Verdad y método*, *op. cit.*, 1984, p. 143-144.

1392 GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado*, *op. cit.*, 2005, p. 51.

todos los fenómenos estéticos son fenómenos de juego, pero no todos los juegos son fenómenos estéticos. En el fenómeno artístico, a la noción de divertimento, de placer relativamente desinteresado, se agrega la sensación de lo bello. También podemos distinguir bastante bien a las artes del juego por el carácter de seriedad de las primeras. Los juegos forman parte de lo estético, son el medio de crear una alegría desinteresada, son actos tradicionales, generalmente realizados en colectividad¹³⁹³.

Parece ser que Mauss ya veía claro en los años treinta, antes de que Gadamer escribiera su primer volumen de *Verdad y método*, la correspondencia entre las nociones de arte y juego así como la idea de que todo arte es un «fenómeno de juego». Para Mauss, la característica definitoria del arte respecto del juego es que el primero ha de ser un juego *bello* y que revista cierto carácter de *seriedad*. «De todos modos, la distinción entre juego y artes propiamente dichas no debe considerarse absolutamente rígida», matiza este autor. Según nos dice, es el juego –como modo de ser de la obra de arte– el que es capaz de crear esa «alegría desinteresada» que, con Kant, proporciona toda obra artística, ese «placer sin interés».

Gadamer sostiene además que el juego es ante todo auto-representación: «El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la autorrepresentación. (...) El juego es en un sentido muy característico autorrepresentación»¹³⁹⁴. Recordemos que en el juego humano, para Gadamer, hay una doble representación. Por una parte, el jugador se representa jugando (se trata de un ser humano que actúa como jugador) y, por otra, el jugador representa el juego jugándolo. Para Gadamer, el juego mismo era el conjunto de actores y espectadores¹³⁹⁵. En este sentido la diferencia principal entre el juego infantil (y/o de la naturaleza) como puro vaivén por un lado y el juego humano (cultural y artístico) por otro, es que este último se caracteriza por ser una re-presentación *para* alguien. Esto supone, a nuestro juicio, que el juego reviste un carácter claramente comunicativo, un ímpetu de conexión entre jugadores y espectadores, en la manera de integrar los primeros en el juego la mirada de los segundos. Como decimos, integrarla, pero no dejarse alienar por ella, ya que, en ese caso, hablaríamos de un juego o un arte –podríamos llamarlo– alienado, no auténtico, fallido en su autorrepresentación. La evidencia de esta última, de la

1393 MAUSS, M., *Manual de etnografía*, op. cit., 2006, p. 123.

1394 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 151.

1395 Véase *supra*, Apdo. 3.2.2.

autorrepresentación en el juego o en la obra de arte, es tal, que esta realidad es aplicada en otros ámbitos –como puede ser el de la psicología o el de algunas disciplinas terapéuticas– de manera paralela, para, a partir de su dinámica, lograr el autoconocimiento y el desarrollo personal de aquel que la practica. Hablando del caso de la improvisación, Jacques Dropsy explica este desarrollo paralelo que experimenta el ser humano que la practica, a través de una vía que él ha llamado «el camino de la extraversión» o «realización de sí a través de la obra realizada»:

[En] las improvisaciones, toda la atención se concentra en la obra y no en la persona (...) Las personalidades se manifiestan y se delinear a través de su proyección en la obra realizada. Al modificar, armonizar y desarrollar su obra van evolucionando indirectamente, pero de manera por completo inconsciente. La mayor parte de los hombres de acción y los artistas utilizan en forma espontánea sus actividades de esta manera para lograr una toma de conciencia y un desarrollo indirecto de su personalidad¹³⁹⁶.

Hemos de llamar la atención, por otra parte, en que esta vía o camino aquí señalado (el de la improvisación) pone de manifiesto nítidamente esa unión *eficaz y fructífera* –para Trías, unión sintética e inmediata– que se da en toda obra de arte, entre lo *singular* y lo *universal*: al interpretar una obra de arte *universal*, de una determinada *manera*, esta conecta directa y fructíferamente con la parte más *singular* de la persona que interpreta, con su personalidad, con su carácter, que resuena a través de su *estilo propio*, el cual va surgiendo en el proceso de la interpretación.

Hemos mencionado también varias definiciones de *juego* realizadas por otros autores que han trabajado sobre esta noción, como son las de Huizinga, Csikszentmihalyi y Bateson. En la línea que acabamos de ver, queremos remarcar la definición de Gregory Bateson en 1972 quien afirmaba (ciñéndose al ámbito del juego de los primates y de los seres humanos) que en el juego considerado como un mensaje se da «metacomunicación», en el sentido de que se produce una comunicación de la comunicación (o del mensaje, que es en sí el juego). Pese a que al colocar el prefijo *meta-* a la palabra comunicación y, en general, a cualquier palabra corremos el riesgo, en efecto, de entrar en una espiral reflexiva y de profundización sin fin en el significado de un término, hemos preferido mantener su uso en el mismo sentido en el que lo emplea Bateson –*metacomunicación*, en el

1396 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 170.

sentido reflexivo de *auto-*, no en el sentido de *más allá*¹³⁹⁷– ya que recoge bien lo que Gadamer expone en su obra en cuanto a la naturaleza del *juego*. En una de sus principales obras, *Pasos hacia una ecología de la mente* de 1972, nos dice este autor: «Ahora bien; este fenómeno, el juego, sólo podía producirse si los organismos participantes eran capaces de cierto grado de metacomunicación, es decir, de intercambiar señales que transmitieran el mensaje: “Esto es juego”»¹³⁹⁸. Basa esta afirmación en su experiencia de observación de dos primates que estaban jugando en el zoo, los cuales eran capaces de generar y transmitir señales *metacomunicativas* sobre la naturaleza de la actividad que estaban realizando (en este caso la actividad del juego, distinta de la lucha, por ejemplo). Esas señales eran *metacomunicativas* porque eran señales emitidas fuera de la comunicación estricta que suponía la actividad del juego y comprensibles tanto para ellos mismos como para el propio Bateson que los observaba desde fuera. Habíamos detectado –tal y como señalábamos en el *Capítulo 2*– que el enfoque que presenta Bateson del juego como metacomunicación estaba en sintonía con la reflexión gadameriana acerca del juego como autorrepresentación y del juego humano como doble representación. Puede ser interesante, en este punto, dar indicios de por qué. Sobre la *metacomunicación* afirma Bateson:

La comunicación verbal humana puede operar, y siempre opera, en muchos niveles contrastantes de abstracción. Estos forman una gama en dos direcciones, desde el aparentemente simple nivel denotativo (“El gato está en el felpudo” [“*The cat is on the mat*”]) Una gama o conjunto de estos niveles más abstractos incluye los mensajes explícitos o implícitos en que el tema del discurso es el lenguaje. Los llamaremos metalingüísticos (por ejemplo, “El sonido verbal ‘cat’ representa cualquier miembro de una clase tal y cual de objetos”, o “La palabra ‘gato’ no tiene pelos y no puede arañar”). Al otro conjunto de niveles de abstracción lo llamaremos metacomunicativo (por ejemplo, “El hecho de decirle

1397 En un estudio comparativo de las redes semánticas de los prefijos en español, Antonio Rifón señala que «el prefijo meta- ha sido clasificado principalmente como un *locativo: más allá o posición sobrepasada*; sin embargo, si bien este significado puede ser aplicado históricamente a un término como *metafísica*, no parece que pueda ser aplicado en la actualidad a derivados como *metamatemática* o *metalenguaje* en los que, el significado de *meta-* parece más cercano al de *auto-*, reflexivo, que al espacial de *ultra-* o *pos-*». Véase RIFÓN, A., «Las redes semánticas de los prefijos en español», p. 777 en *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*, Vigo, 2018, p. 775-782. En este sentido, indica este autor a lo largo de su exposición que el prefijo de procedencia griega *meta-* es de los pocos que le crea una cierta disyuntiva en su clasificación de prefijos, puesto que crea derivados semánticos tanto *espaciales* (metafísica) como *reflexivos* (metalenguaje).

1398 BATESON, G., *Pasos hacia una ecología de la mente*, *op. cit.*, 1998, p. 133.

yo dónde estaba el gato fue amistoso”, o “Esto es juego”). En estos casos, el tema del discurso es la relación entre los hablantes¹³⁹⁹.

A nosotros, obviamente, nos interesan en este trabajo ese último conjunto de niveles de abstracción metacomunicativos, los cuales, como leemos, implican, entre otras, la relación entre los hablantes. En la comunicación humana, por ejemplo, gran parte del registro de comunicación no verbal que acompaña a la comunicación verbal entendemos que formaría parte de estos niveles de abstracción. Es lo que algunos han denominado la *metacomunicación implícita* de un mensaje, es decir, el *modo* de comunicar ese mensaje, que nos habla acerca de la relación existente entre *emisor* y *receptor* y marca, modula, las pautas en la interacción entre ellos. Podríamos decir que nos habla –entre otros– sobre el *ritmo* de articulación de las cláusulas de acuerdo entre emisor y receptor. Por lo tanto, trasladándonos al caso que nos ocupa, en el *juego* considerado como mensaje son los jugadores los que ostentan el papel de emisores y los espectadores el de receptores. El nivel metacomunicativo implícito –siguiendo a Bateson– radicaría en la forma, en la manera en la que los jugadores son capaces de transmitir ese mensaje al espectador. Desde el momento en el que las artes –con Gadamer– participan de la forma de ser del juego, creemos que este nivel metacomunicativo implícito existe también en ellas y, en concreto, en las artes *in itinere*, en las que consideramos que precisamente la manera *como* se consigue transmitir el mensaje que supone y conlleva un arte de este tipo es crucial en su constitución, se encuentra en la esencia de las mismas.

Centrándonos en la figura del emisor hemos de distinguir, por un lado, aquellos mensajes que son elaborados y emitidos de manera unipersonal de aquellos que son ejecutados por varias personas. Defendemos que en el primer caso la *manera*, o el *modo* en el que se transmite el mensaje al espectador depende, en gran medida, de la comunicación o diálogo interno del emisor. Por su parte, en el segundo caso se transmite o comunica, además de ese diálogo interno de cada uno, la comunicación que existe entre los jugadores/actores intervinientes. Podríamos decir, por tanto, que todavía existe otro nivel metacomunicativo adicional en estos últimos casos, en los que también la comunicación eficaz entre los jugadores/actores depende, en parte, del anterior nivel comunicativo: el diálogo interno de cada jugador.

1399 *Ibíd.*, p. 132.

Por otro lado, creemos que es importante también distinguir aquellos casos en los que emisor y receptor comparten el tiempo de ejecución del deporte o la obra de arte *in itinere* en cuestión, de aquellos en los que el espectador receptiona dichos espectáculos en un tiempo distinto al de su ejecución. Esto último es lo que ocurre tan a menudo en la época contemporánea –desde que disponemos de medios de grabación audiovisuales– en el caso de deportes, juegos u obras de arte *in itinere* que son grabados y permanecen a disposición del espectador para su disfrute en diferido.

Creemos que el *deporte* es un *laboratorio de ensayo* apropiado para analizar esta dinámica metacomunicativa. Es un tema en el que no nos detendremos demasiado aquí pero que trataremos brevemente a continuación, puesto que la dinámica deportiva nos puede revelar pistas importantes sobre la artística. Y, en especial, sobre la dinámica de las artes *in itinere*. En este sentido, encontramos en el análisis que Gadamer realiza sobre el *juego* –y, en concreto, sobre el juego humano– un marco más que adecuado en el que reflexionar sobre el deporte considerado como juego.

8.2.1 UN CASO ANÁLOGO AL ARTE: EL DEPORTE

Dentro de todo el abanico de lo que podemos designar como *juego humano* encontramos autores que inciden en el juego que se da en el *deporte*, es decir, en la consideración del *deporte* como juego. Desde los comienzos del tiempo cultural el juego es un rasgo universal de la vida de los mamíferos y, por lo tanto, los antropólogos lo consideran anterior al deporte. Es el caso de Kendall Blanchard y Alice T. Cheska quienes en su obra *Antropología del deporte* (1986) defienden que el deporte, al igual que el juego, es un acto comunicativo, pero su mensaje no es mera paradoja (Bateson) como ocurre en el juego¹⁴⁰⁰, sino que se produce una especie de actualización de dicha paradoja –debido a que la competición deportiva exige un consenso previo, un acuerdo en cuanto a las reglas, los objetivos y la manera de desenvolverse el juego– que hace real (aunque sea en un marco

1400 Habíamos dicho que para Bateson en el juego se produce una paradoja: «en el juego perviven a la vez la complejidad responsable con la especificidad y la indefinición». Para Bateson las señales que se comunican en el juego (nos transmiten información acerca de ese juego) son del tipo «esto no es lo que parece que es». Véase BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte, op. cit.*, 1986, p. 28. Véase, también, *supra*, Apdo. 3.2.2.

específico y determinado) lo irreal¹⁴⁰¹. Por lo tanto, el deporte es un metajuego e implica ir un paso más allá, en el sentido explicado, que el juego.

La cualidad competitiva en el deporte es una de las claves que nos revelan ese carácter de meta-juego y ello en virtud de que la competición deportiva exige una reflexión comunitaria y un acuerdo normativo sobre el juego¹⁴⁰². Por tanto, el deporte, de alguna manera, trasciende el juego. Hemos de tener en cuenta que sólo los humanos juegan competitivamente, que el deporte es una forma de comportamiento exclusivamente humana. Esto sucede, en parte, por el aumento del volumen y la especialización del cerebro, lo cual ha permitido el desarrollo del habla y el poder comunicarnos simbólicamente y conceptualizar: es decir, hablar y pensar sobre el pensamiento, reflexionando y especulando sobre nuestro propio comportamiento, incluido el juego. Gracias al metalenguaje (en el sentido del lenguaje que habla sobre el *lenguaje* o la *comunicación* que supone el juego) al verbalizar sobre el juego, los humanos seleccionaron y regularizaron formas específicas de juego que acabarían transformándose en algo distinto del juego: el deporte¹⁴⁰³. De esta perspectiva antropológica del deporte, destacamos el hecho histórico de esa necesidad de comunicación simbólica, necesidad previa de consenso, de convención entre los seres humanos para determinadas empresas importantes, en este caso, que el juego se transforme y derive finalmente en algo distinto, el deporte. Es decir, lo que lleva a un deporte a constituirlo como tal deporte es el metalenguaje o la metacomunicación sobre el juego original en el que consistía ese deporte en sus orígenes. Para estos autores el deporte es un metajuego: Juego + Metalenguaje = Deporte, entendiendo el término metalenguaje en el sentido señalado, como una comunicación sobre la comunicación¹⁴⁰⁴. Creemos que en este mismo sentido el filósofo Gustavo Bueno (1924-2016) ha sostenido que la reflexión sobre el propio cuerpo que obliga a llevar a cabo la práctica deportiva, nos lleva a conocer nuestras limitaciones, sometiéndonos al veredicto de lo que la realidad externa (el cronómetro, la distancia, etcétera) marca

1401 Diríamos aquí que el deporte hace o consiste en ser, una metáfora de la realidad. Para nosotros el deporte consiste en ser una representación y emulación (generalmente a una escala reducida en el espacio y en el tiempo) de las distintas relaciones (respeto, competitividad, desafío, ayuda, agresividad, solidaridad, etcétera) que se dan en la realidad (ámbito no deportivo) entre los seres humanos.

1402 Véase, por ejemplo, BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte*, op. cit., 1986, p. 83.

1403 Véase *ibíd.*, p. 84.

1404 Véase, por ejemplo, *ídem*.

en cada momento¹⁴⁰⁵. Para Bueno, ese veredicto que la realidad externa ofrece a la propia reflexión –a través del cronómetro, de la distancia, de otro jugador-deportista con el que nos medimos, etcétera– fue determinante en la evolución de lo que hoy entendemos como deporte.

Podríamos resumir esta perspectiva diciendo que el deporte es un juego institucionalizado. Consideramos interesante confrontar el hecho deportivo con la teoría gadameriana sobre el juego, sin detenernos demasiado en ello. El siguiente fragmento de Gadamer en *Verdad y método* es de los pocos que encontramos en los que habla del juego en su vertiente competitiva (deportiva):

Para la conciencia del competidor éste no está jugando. Sin embargo en la competición se produce ese tenso movimiento de vaivén que permite que surja el vencedor y que se cumpla el conjunto del juego. El vaivén pertenece tan esencialmente al juego que en último extremo no existe el juego en solitario. Para que haya juego no es necesario que haya otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún “otro” que juegue con el jugador y que responda a la iniciativa del jugador con sus propias contrainiciativas¹⁴⁰⁶.

Para Gadamer, como vemos, siempre tiene que haber algún «otro» para jugar, algo que se nos muestre en su *alteridad*. Puede ser otro jugador, pero también el desnivel del terreno, el rozamiento del aire, el tiempo que marca el cronómetro, etcétera (en el caso del deporte); o bien el ritmo que marca una música, las inercias del propio cuerpo, la forma del espacio (en el caso de la danza, por ejemplo). En el marco del *diálogo* interior con arraigo existencial que nos constituye como seres humanos, en este trabajo nos planteamos la posibilidad de que *eso que se nos muestra en su alteridad para jugar* en determinados casos sea la propia historia personal impresa en el propio cuerpo, la tradición que nos constituye (en el sentido que ha quedado reflejado en el anterior *capítulo*). En el caso de los deportes/artes colectivos, la *alteridad* propuesta por Gadamer como propia del juego humano, se refleja sobre todo en un *jugar-con otro*. Pero no deja de manifestarse también en un *jugar-con otra cosa y/o consigo mismo*, aspectos, estos últimos, que pasan a un primer plano, se nos muestran relevantes, en los deportes/artes que se llevan a cabo de manera individual. Proponemos este

1405 BUENO MARTÍNEZ, G., *Acta de clausura de las XI Jornadas de Filosofía de Santo Domingo de La Calzada sobre «Filosofía del deporte: el deporte en las sociedades del tercer milenio»*, celebrado en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) del 14 al 18 de julio de 2014. Puede consultarse on-line en el canal de youtube: <https://www.youtube.com/user/fgbuenotv>

1406 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, *op. cit.*, 1984, p. 148-149.

último *juego consigo mismo* en el marco que Gadamer ofrece al hablar del «diálogo que cada uno, individualmente, conduce al pensar consigo mismo»¹⁴⁰⁷, si bien, en esta expresión en concreto Gadamer no acierta del todo a matizar que no se trata de un diálogo cognitivo, sino que arraiga existencialmente, esto es, solicita al ser humano íntegro, en su integridad física-no física. Diálogo que, al fin y al cabo, se realiza con la tradición y con la propia historia (parte de la cual se halla impresa en el propio cuerpo). Encontramos ecos de nuestra noción de *juego consigo mismo* en la perspectiva mostrada por Jesús Chaparro en el interesante estudio de la idea de *juego* en Gadamer realizado en su tesis doctoral¹⁴⁰⁸. En él encontramos un exhaustivo análisis de la noción de *juego* en la filosofía gadameriana confrontada con las ideas de libertad, de ética hermenéutica, de arte, comprensión, historia, lenguaje, humanismo y por último de los límites del juego. Al hablar de los límites del juego hermenéutico y de la reducción lingüística del juego, escribe este autor: «En todo juego se pueden establecer dos direcciones distintas: se puede jugar con uno mismo o se puede jugar con otros»¹⁴⁰⁹. El juego con uno mismo puede a su vez seguir dos direcciones: una, la de un juego estéril, ensimismado y egoísta en el que el jugador se hace dueño del juego y se convierte en una especie de autista; y dos, la de un juego en el que el jugador se reconoce como no protagonista, «un jugarse a sí mismo en interioridad que lleva a una mayor autocomprensión del jugador en el juego». De alguna manera, en el modo en el que hemos visto que Dropsy incidía en los efectos terapéuticos del juego como autorrepresentación. De esta forma, podemos establecer un paralelismo entre el jugar y el diálogo: «se puede dialogar con uno mismo o con los demás. Se puede dialogar dentro de la propia tradición cultural. Se puede dialogar en esta dirección y hacerlo fecundamente o anquilosando la propia identidad». En este autor encontramos la defensa de que la verdadera dialéctica interna conduce a una reflexividad superadora de los falsos prejuicios que se interponen en el crecimiento de los seres humanos pertenecientes a una tradición. Además, este *verdadero diálogo interno* se muestra abierto al diálogo

1407 GADAMER, H.-G., *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Alfa Argentina, 1981, p. 24, cit. en AGUIRRE, J. M., *¿Conoces a estos filósofos?*, op. cit., 2015, p. 253.

1408 CHAPARRO, J., *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer*, Valencia, Universitat de Valencia, 2010. Disponible on-line.

1409 *Ibíd.*, p. 389.

con el otro, con el diferente¹⁴¹⁰. Obviamente es este tipo de diálogo o juego con uno mismo descrito por Chaparro como fecundo, reflexivo, abierto a la autocomprensión, a la comprensión y al juego/diálogo con los demás, al que nos referíamos al hablar del *juego consigo mismo*. Hemos visto que, de una u otra manera, el ser humano juega siempre, en todas las situaciones que se le presentan en el día a día: en el trabajo, en el deporte, en el arte, etcétera. Consideramos que este *juego consigo mismo*, con las características señaladas, se trata en esencia del mismo juego interno, por ejemplo, que el artista de un arte *in-itinere* ha de mantener *dentro de sí*, en su *manera de proceder* en la ejecución de este tipo de artes. Esto, en el caso de la danza se manifestaba en la conexión «libre y laxa» que debía establecerse en el dominio del interior de la persona que baila en aras de su propia constitución, a través de su cuerpo, como símbolo¹⁴¹¹.

Tanto en el juego del *arte in itinere* como en el del *deporte* realizados de manera colectiva creemos que lo que se produce es –siguiendo a Gadamer– una doble representación: por un lado, el ser humano se representa jugando, representa su papel de jugador y, por otro, el juego se representa él mismo como conformación. Por supuesto, el jugador contribuye a esta última representación, precisamente, jugando y más concretamente, jugando-*con* los otros jugadores y *con* las diversas resistencias que se le presentan (el balón, la temperatura, el sonido ambiente; el ritmo musical, la resistencia corporal, etcétera). Pero el carácter, el «modo de ser» de esta última –la representación del juego como totalidad, como algo conformado– es para Gadamer, esencialmente, autorrepresentación. Nos dice: «El juego se limita realmente a representarse. (...) la entrega de sí mismo [del jugador] a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo. La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo»¹⁴¹². Es, por tanto, la autorrepresentación, la propia dinámica del juego en el *reducido* marco espacio-temporal que le corresponda en cada caso concreto (arte, deporte, etcétera), la que arrastra en último término al jugador a representar su papel de una u otra manera, la que condiciona la propia representación del jugador como tal, en función del

1410 Señalar, que este diálogo, caracterizado de esta manera, creemos que fundamenta lógicamente la idea de *hermenéutica crítica emancipadora* defendida por José M^a Aguirre Oraá. Esta, además, según señala el propio filósofo, añade a la hermenéutica un aspecto crítico con intención emancipadora, en lugar de aceptar lo dado y existente de manera acrítica. Véase, por ejemplo, sus libros referenciados en *supra*, p. 406, nota al pie n^o 1189.

1411 Véase *supra*, Apdo. 6.1.3.

1412 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 151.

curso y de los derroteros que tome el propio juego. En definitiva, el juego colectivo en estos casos siempre *es más* que la suma de los juegos individuales de cada uno de sus jugadores. En este sentido, la pertenencia de los jugadores al juego

tiene la forma concreta de la participación en un proceso que posee, respecto a sus protagonistas, supremacía explícita en cuanto ninguno de ellos (...) “puede realmente determinar a su placer su marcha o puede actuar y dirigir sus propios actos independientemente de la marcha del juego mismo, sino que todos se encuentran implicados en un proceso que los trasciende en su singularidad”¹⁴¹³.

Podríamos decir, con Bateson, que en este tipo de juegos colectivos (tanto deportivos como artísticos) se da *metacomunicación* a varios niveles, en el sentido de que, por una parte, se produce una comunicación, digamos, *final* (la que transmite el juego en sí en su autorrepresentación) de la propia comunicación que se genera entre los jugadores. Por otra parte, en el marco de esta autorrepresentación, durante el transcurso del juego/deporte, tiene lugar también una comunicación *cuasi-paradójica* acerca del juego en sí, desde el momento en el que los jugadores, durante su actividad, pueden emitir señales que nos informan sobre determinados aspectos complementarios del juego (arte o deporte) en cuestión. Hemos empleado el término *cuasi-paradójico* porque así como en el juego, para Bateson, se da la paradoja de que el jugador comunica señales del tipo «esto no es lo que parece», en el juego del arte o del deporte no hace falta emitir dichas señales: el arte y el deporte son lo que son y son lo que parece que son, desde que existe un consenso previo que hace que exista dichos juegos en su individualidad y especificidad, pactada, conocida y aceptada de antemano ¹⁴¹⁴. Una vez mencionados estos dos niveles metacomunicativos, nos interesa centrarnos todavía en otro nivel de *metacomunicación* que también detectamos y que, en realidad, es un hecho extensivo a la práctica totalidad de la actividad humana. Se trata de la comunicación (emitida hacia un potencial espectador, pero también hacia otro co-jugador) de esa comunicación interior que se presupone en el jugador, con Gadamer, en aquel que se representa como jugador. «El jugador se representa jugando» nos dice Gadamer, representando su papel de jugador. Aunque sutil, creemos que ahí existe ciertamente un ámbito de juego, llamémosle,

1413 ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía, op. cit.*, 1996, p. 572. Citan aquí las palabras de Valerio Verra (1928-2001) en su *Introducción* a la traducción italiana de *El problema de la conciencia histórica* de Gadamer.

1414 Para el caso concreto del deporte y en este sentido, véase, por ejemplo, BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte, op. cit.*, 1986, p. 83.

interno, que denota un proceso comunicativo interior en cada jugador. Un proceso que, en parte, le lleva a realizar ese cambio de registro: el ser humano no aparece en medio del juego (sólo) como tal ser humano, sino que (también) aparece como jugador. Somos conscientes de que en este punto nos acercamos y vamos rodeando el terreno de la psicología y, sin embargo, no es nuestra intención (por falta de conocimientos y de espacio en este trabajo) adentrarnos en él. Pretendemos mantenernos en las fronteras de esta disciplina manteniendo la tensión que implica el perseverar en la perspectiva filosófica. A pesar de que el ser humano entra en el juego, se representa en él de una determinada manera (la suya propia, a través de esa comunicación interna), con Gadamer el sujeto del juego no es el propio jugador, sino que éste es el medio a través del cual el juego accede a su representación: «Pues éste [el juego] posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan»¹⁴¹⁵. Y esto, creemos que es válido también, precisamente, en el juego del deporte y/o del arte, incluido aquellos que se llevan a cabo de manera individual. En definitiva, aquí estamos abogando por el hecho de que en todo juego humano interviene de manera fundamental ese otro juego o diálogo interior de las personas. Es más, creemos que cualquier juego humano accede a su cumplida representación en la medida en que cada jugador que interviene culmina satisfactoria y fructíferamente su propio proceso interno de juego/diálogo.

Pese a que el diálogo interior de las personas es una realidad que se da en la práctica totalidad de las actividades del ser humano, es un hecho relevante que se acentúa en el deporte y en diversas actividades artísticas escénicas (como es el caso de la danza, teatro, improvisación, etcétera). De hecho, consideramos estos ámbitos como propicios para el estudio y análisis de este fenómeno metacomunicativo. El motivo de esta acentuación lo encontramos en el hecho de que el deporte es una emulación a escala reducida y condensada (en el espacio y en el tiempo) de las distintas relaciones que pueden darse entre los seres humanos pertenecientes a una sociedad. Con satisfacción encontramos que varios autores que nos anteceden parecen mantener la misma perspectiva: el deporte puede ser, de alguna manera, el *laboratorio de ensayo* que nos indique tendencias o fenómenos

1415 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 145.

en una sociedad¹⁴¹⁶. Para nosotros, relaciones como respeto, competitividad, desafío, cooperación, agresividad, solidaridad y tantas otras se condensan y se llevan al límite en las situaciones que plantea el deporte y, por lo tanto, exigen respuestas inmediatas por parte de los participantes, denotando de manera acentuada el estatus, el estado de desarrollo de esta comunicación interna personal a la que nos referimos, pero también la clase y el tipo de comunicación e interrelación externa entre los jugadores. Veremos más adelante cómo un arte *in itinere* como la danza participa también, en gran medida, de estas mismas características del deporte.

En el caso del juego del *arte in itinere* y/o del *deporte* realizados de manera individual ¿existe autorrepresentación tal y como afirma Gadamer que se da en todo juego humano?, ¿podemos decir, asimismo, que en él se da una doble representación? Creemos que en el juego individual, al igual que en los grupales, se da una doble representación y una autorrepresentación del propio juego, al menos considerando el *juego* como *eso que sucede* a cada momento de la práctica deportiva/artística. Lo que representa el jugador es el juego jugándolo a cada momento y él mismo se representa como jugador de un juego que lleva a cabo consigo mismo y a la vez con factores externos, estableciendo consigo mismo –en palabras de Georges Vigarello– una «vigilancia directamente íntima»¹⁴¹⁷. En definitiva, creemos que también de manera individual el juego (deporte/arte) se limita a representarse a cada momento. Y así mismo, el jugador se representa a sí mismo jugando: entra en el juego que le ofrece el deporte/arte en cuestión de una manera determinada (la suya propia) que, como vemos, implica una comunicación interna concreta. La grandeza de todo este asunto estriba en el hecho de que la manera concreta en la que el jugador (deportista/artista) entra en el juego repercutirá, a la postre, en el propio juego, con Gadamer en la autorrepresentación de dicho juego. Incidimos, por tanto, en el hecho de que la comunicación interna

1416 Es el caso, por ejemplo, de Steward Culin (1858-1929), etnógrafo americano, que defendió la perspectiva de que las semejanzas que existían entre los juegos propios de cada cultura eran indicadores de similitud y contacto entre las propias culturas. También los sociólogos Norbert Elias (1897-1990) y Eric Dunning en su libro *Deporte y ocio en el proceso de la civilización* consideran que el estudio y análisis del deporte en cada sociedad es un factor importante a la hora de comprender mejor dichas sociedades: «Nosotros estábamos muy conscientes de que el conocimiento acerca del deporte lo era también de la sociedad». Véase ELIAS, N. y DUNNING, E., *Deporte y ocio en el proceso de civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 45.

1417 En concreto, en el caso del *deporte*, Georges Vigarello habla de ello en VIGARELLO, G., «Entrenarse», p. 191, en CORBIN, A., COURTINE, J.-J. y VIGARELLO, G., (coord.), *Historia del cuerpo*, Vol. III, Madrid, Taurus, 2006, p. 165-198.

del jugador influye, en último término, en la comunicación final del juego como conformación total, estableciéndose, de esta manera, a nuestro juicio, una vía de doble dirección: la representación del jugador influye en la autorrepresentación del juego y viceversa, la propia autorrepresentación del juego influye en la representación del jugador. No hemos de olvidar, no obstante, que la calidad de la metacomunicación entre las personas depende también «de las cualidades y del grado de mutuo conocimiento de la percepción del otro», como manifiesta Bateson¹⁴¹⁸.

Consideramos y es obvio, desde nuestra perspectiva, que lo descrito en la última modalidad de juego (aquel que se desarrolla de manera individual) ocurre en la vida del ser humano a todos los niveles: comunicamos exteriormente aquello que interiormente nos *decimos* (entendido en un sentido amplio, a través de una *razón amplia*) a nosotros mismos, esa comunicación interna que somos y nos constituye, con Gadamer ese diálogo que cada uno, individualmente, conduce al *pensar* (con los matices señalados) consigo mismo y en el que está ocupado durante toda su vida. Es este diálogo interno el que establece un *modo*, una *manera*, de enfrentarse con aquello *otro*, sea lo que sea que se nos muestra en su alteridad. Es, por tanto, este diálogo el que consideramos que determina una *actitud* específica en el ser humano. Lo que marca la diferencia, lo propiamente específico en el caso del deporte y de las artes *in itinere*, es que esa comunicación interna o diálogo interior ha de responder ante una situación que se presenta de manera condensada en el espacio y el tiempo y se enmarca en unas coordenadas específicas y concretas: las de un *juego* que responde a un consenso establecido de antemano. Sin embargo, finalmente podríamos considerar la *manera* de comunicarnos interiormente en estos casos, digamos, intensos (juego o práctica deportiva/arte) como una re-presentación y emulación –aunque sólo sea por el carácter *agonal* que reviste esta comunicación, en estos casos– de la *manera* de comunicarnos interiormente en la vida real¹⁴¹⁹.

1418 BATESON, G. y RUESCH, J., *Comunicación: La matriz social de la psiquiatría*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 174 cit. en LUCERGA, M. J., *La perspectiva interactiva y el concepto de metacomunicación en la obra batesoniana: el discurso publicitario juvenil como ejemplo de doble vínculo*, Tesis Doctoral realizada en la Universidad de Murcia y dirigida por José M^a Jiménez Cano, 1995, p. 75.

1419 Elias y Dunning en su obra citada de 1992 apuntan explícitamente a la consideración del deporte como un índice indicador de la *vida real* en una sociedad. Véase ELIAS, N. y DUNNING, E., *Deporte y ocio en el proceso de civilización*, op. cit., 1992, p. 45.

8.2.2 EL CASO DE LAS ARTES *IN ITINERE* Y LA DANZA

Encontramos muchos puntos de unión entre el modo de ser del juego –y en concreto, el *juego del deporte*– y el modo de ser de un arte *in itinere* como es la danza. De hecho, lo descrito hasta aquí sobre la metacomunicación en el caso de la práctica del deporte creemos que se da con unas características muy similares, análogas, en el arte de la danza. En cierto modo, el análisis del caso del deporte ha supuesto un *entrenamiento* para el de las artes *in itinere*. En cuanto al modo de ser de estos dos ámbitos, no vamos a contemplar en el último el aspecto de la competitividad, si bien hemos de apuntar que asistimos a un fenómeno creciente desde hace décadas en el mundo de la danza como son los concursos de ballet, que comparten con el deporte ese marcado carácter competitivo¹⁴²⁰. No creemos que sea éste el carácter más definitorio de un arte como la danza –al menos no desde nuestra perspectiva filosófica–, pero sí que para nosotros la danza tiene mucho de deporte.

Para empezar, deberíamos mencionar la distinción entre un espectáculo de danza que es realizado y representado para alguien (un público) y una danza (o quizá deberíamos denominarlo, de manera más genérica, baile) realizada sin intención de ser escenificada para un público. Si bien hemos de aclarar que en relación con lo que realmente nos interesa analizar aquí –el modo de ser de las artes *in itinere* (danza)– no consideramos que esta distinción tenga excesiva importancia, creemos conveniente dedicar unas líneas a exponer la perspectiva que ofrece Gadamer al respecto, quien ha contemplado este extremo en *Verdad y método* al hablar de las artes de escena. Para él, tanto la «representación dramática» o «escénica» como las «artes plásticas» o las «artes estatuarías» son *representación*: «Partimos del hecho de que el modo de ser de la obra de arte es la *representación*»¹⁴²¹, considerando «obra de arte» en sentido genérico. Y en este sentido, el hecho de ser una «representación para» un potencial espectador es algo constitutivo y peculiar en el arte. Plantea que, aunque los juegos son esencialmente representaciones y aunque en ellos se representen los jugadores, el juego no acostumbra a representarse para nadie, no hay en él referencia a los espectadores (pensemos en el juego infantil, por ejemplo). Sin embargo, «también la representación dramática es un juego», «los actores representan su papel como

1420 Véase, por ejemplo, a este respecto ALBIZU, I., *Entre actos. Ensayos de filosofía y danza*, Madrid, Cumbres, 2017.

1421 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, *op. cit.*, 1984, p. 186.

en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores»¹⁴²². El arte, en estos casos, desempeña claramente un papel *medial* en el que actores y espectadores son la condición para que el juego del arte se lleve a cabo. Para él, el juego experimenta un giro completo cuando se convierte en juego escénico: el espectador ocupa el lugar del jugador:

El, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego. (...) Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador¹⁴²³.

Si todo juego accede a su representación por medio de los jugadores, siendo éstos exclusivamente el medio para que el juego sea («todo *jugar es un ser jugado*»¹⁴²⁴, aclara), en las artes escénicas son el conjunto de actores y espectadores los que constituyen la condición de posibilidad para que el juego sea, para que acceda a su representación. «La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea»¹⁴²⁵.

Como sabemos, para Gadamer cuando el juego humano alcanza su perfección, se transforma en arte. Y esto ocurre a través de lo que ha llamado «*transformación en una construcción*»¹⁴²⁶. Sólo en este caso se muestra el juego separado de la representación de los jugadores-espectadores y consiste en la pura manifestación de lo que ellos juegan. De esta forma gana autonomía y se hace repetible y permanente (permanece a través del tiempo). A esto precisamente nos referíamos anteriormente cuando hablábamos de la «cumplida representación» que se daba en el juego. Habíamos inferido que para ello –hablábamos de juegos colectivos– era condición necesaria que cada jugador interviniente culminara satisfactoria y fructíferamente su propio proceso interno de juego/diálogo –en el sentido de establecer un diálogo interno con las características especificadas de fecundo, reflexivo, abierto a la autocomprensión, a la comprensión y al juego/diálogo con los demás, con la tradición, en contraposición a un diálogo cerrado, ensimismado

1422 *Ibíd.*, p. 153.

1423 *Ibíd.*, p. 153-154.

1424 *Ibíd.*, p. 149. Cfr. esta otra afirmación de Mauss al hablar del estudio etnográfico de la danza: «El bailarín está generalmente animado por un espíritu, no danza sino movido por una fuerza superior», en MAUSS, M., *Manual de etnografía*, op. cit., 2006, p. 148.

1425 GADAMER, H. G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 154.

1426 Véase *ídem*.

y estéril, que desemboque en un anquilosamiento de la identidad. Es decir, defendemos que en el proceso de perfeccionamiento del juego humano (de todo tipo, individuales, colectivos, etcétera) interviene directamente el grado de perfeccionamiento –en el sentido visto– del diálogo interno o, dicho en registro heideggeriano, el grado de apertura del ser humano (Dasein) a sí mismo.

En realidad, a raíz de lo expuesto hasta aquí, podemos argumentar que todo *juego, deporte y arte* tienen mucho en común. Norbert Elias, en la obra mencionada, centra la argumentación sobre las fronteras entre arte y deporte en el concepto de *mímesis* o carácter *mimético* de las actividades *recreativas* y en el de *catarsis* asociado a esas actividades. Parte su argumentación de la conocida teoría aristotélica de catarsis, en la que Aristóteles propuso –como algo natural– que el *placer* de las ocupaciones recreativas es un componente necesario para el efecto catártico y curativo de las mismas¹⁴²⁷. Hoy en día es difícil también elaborar una teoría adecuada sobre el ocio sin atender a los aspectos placenteros de las actividades recreativas:

la mayoría de los acontecimientos recreativos suscitan emociones relacionadas con las que experimentamos en otras esferas: provocan miedo y compasión o celos y odio en sintonía con otras personas, pero de un modo no seriamente perturbador ni peligroso como suele suceder en los casos de la vida real. Al pasar a la esfera mimética, esas emociones son traspuestas, por decirlo así, a una clave diferente. Pierden su fuerza punzante. Se mezclan con “una especie de deleite”¹⁴²⁸.

Estas palabras de Elias nos recuerdan enseguida la perspectiva de Trías, una vez más, de que el arte nos conduce a la verdad, no a la realidad, y confronta esa verdad con la realidad. Es decir, con ambos autores podríamos afirmar que el arte y, en general, toda actividad recreativa nos conduce a *ensayar* unas emociones y/o unos afectos en una clave determinada propia de un contexto mimético –simbólico– que son las mismas emociones y afectos que nos suscitaría en la vida real –y, por lo tanto, en otra clave y otro contexto– el acontecimiento mimetizado. Para Elias, esas emociones suscitadas en clave mimética pierden su fuerza punzante y se mezclan con una especie de placer. De ahí que Trías especifique que el arte conduce a la verdad (los afectos son, si no los mismos, similares, *verdaderos*, en ambos contextos: el mimético y el real) y no a la realidad. Y contrasta esa

1427 Véase ELIAS, N. y DUNNING, E., *Deporte y ocio, op. cit.*, 1992, p. 98.

1428 *Ibid.*, p. 99.

verdad con la realidad, es decir, en la experimentación de un afecto determinado en el arte ya podemos anticipar, en cierto modo, el afecto que nos suscitaría en la realidad el correlato de esa obra recreativa. Por eso, el carácter de *ensayo* que le hemos otorgado. Por nuestra parte, decíamos más atrás que la actividad recreativa emulaba a escala reducida –en otro contexto espacio-temporal distinto, más reducido– la vida real.

Es interesante aclarar, siguiendo a Elias, que el término *mimético*, que en su sentido más literal significa *imitativo*, ya era utilizado en la Antigüedad con un sentido más amplio y figurado: «Se refería a todas las clases de formas artísticas en su relación con la “realidad”, fueran o no de naturaleza representativa»¹⁴²⁹, nos aclara Elias. Al fin y al cabo, para él, es una *tensión mimética* o tensión controlada y a la postre placentera la que experimenta el ser humano en las actividades recreativas, la mayoría de las veces, como contrapunto a una tensión no placentera y punzante acumulada en la vida real. Como se puede divisar, he aquí el terreno compartido por el arte y el deporte, considerados en un sentido genérico. Para este autor, no hay duda, tanto el arte como el deporte son actividades recreativas; la experiencia del arte y la experiencia del deporte son experiencias recreativas, actividades, por lo tanto, que permiten experimentar esa *tensión mimética placentera*, en definitiva, esa «agradable estimulación de las emociones proporcionada por las actividades recreativas»¹⁴³⁰. Además, en el caso de las obras de arte escénicas (danza, teatro, etcétera) y en el de los deportes, esta *tensión mimética* es experimentable tanto por parte de actores-jugadores como por parte de los espectadores.

No obstante, hay que reconocer que arte y deporte –como *actividades recreativas*– pese al carácter compartido mencionado, obviamente tienen sus propias características particulares y marcadas diferencias entre sí. Por ejemplo, con Ibis Albizu, cabe sostener la existencia de una «lógica deportiva» frente a una «lógica artística». En la primera (lógica deportiva) existen una serie de marcadas reglas limitativas (señalan los límites entre lo que se puede y no se puede hacer) consensuadas de antemano y en la segunda (lógica artística) interviene sobre todo un canon o modelo a modo de pauta preestablecida que hay que seguir¹⁴³¹. Si bien

1429 *Ídem*.

1430 ELIAS, N. y DUNNING, E., *Deporte y ocio, op. cit.*, 1992, p. 104. Cfr. la perspectiva sobre el recreo y las *actividades recreativas* mantenida por los autores en BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte, op. cit.*, 1986, p. 39-41.

1431 Véase ALBIZU, I., *Entreactos, op. cit.*, 2017, p. 83.

creemos aquí que el carácter reglamentístico de los deportes es determinante en su configuración, no vemos tan claro que la «lógica artística» descansa en unos «cánones» a seguir. Esto último que parece obvio para un determinado tipo de artes, por ejemplo, en la danza clásica, no lo es tanto en otras tipologías como son la danza-contacto o la danza-improvisación. Estos tipos de danza, hoy, son considerados como arte pese a que no se someten –o no estrictamente– a unos cánones preestablecidos. Si pensamos en el arte de la pintura, por ejemplo, la historia de este arte nos hace ver que ha sido precisamente la ruptura de determinados cánones preestablecidos en etapas anteriores lo que ha permitido que se desarrollaran nuevos estilos pictóricos. En los casos más afortunados, lo que en su día fue ruptura y transgresión de la pauta o del canon establecido se convierte en una nueva pauta o canon a seguir: se convierte en pauta paradigmática y ejemplar. No obstante, no todas las transgresiones han discurrido por el mismo cauce o han corrido la misma suerte. Queremos decir con esto que hace falta *algo* –algo que consideramos esencial– para que una determinada transgresión en un arte en concreto se convierta finalmente en nuevo ejemplo a seguir, en nuevo canon. Ese «algo» es lo mismo que se esconde detrás de lo que aquí llamamos la *autenticidad* de una obra de arte o detrás de lo que hace que algo sea considerado como eso, como arte. En definitiva, ese «algo» queda avalado por la valoración positiva del que hemos llamado *criterio estético*. Trías denominará a ese «algo» el «estilo propio»¹⁴³². Ahora bien, ¿es posible que una obra de arte sea fiel a unos cánones preestablecidos y a la vez perseverare en su *estilo propio*? Por supuesto, creemos que sí. De hecho, creemos que es lo que ocurre en la mayoría de las obras de arte *auténticas*, en las que no se llega a romper con los anteriores cánones, pero se mantiene una cierta tensión con ellos, un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, con Lukács, entre lo repertorial y lo disposicional. Es precisamente el mantenimiento de este equilibrio, de esta tensión, lo que redundará en la *autenticidad* de la obra.

Tras esta pequeña disertación a raíz de la argumentación de Albizu y continuando con ella, frente a las cualidades de esa «lógica deportiva» –en suma, las reglas y fines consensuados– podemos argumentar que la «lógica artística» que corresponde a determinadas artes –pensamos concretamente en la danza clásica– también dispone de reglas específicas para una correcta ejecución. Sin embargo, esta reglamentación no está encaminada prioritariamente a conseguir unos fines

1432 Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 49-50 y 140.

específicos y mensurables –como ocurre en el deporte– sino hacia la *correcta* ejecución de ese arte¹⁴³³, hacia la consecución de esa *autenticidad* de tipo más esotérico mencionada por Goodman, hacia ese *mérito estético* deseable en toda verdadera obra de arte. Y este aspecto es determinante a la hora de diferenciar ambas disciplinas en el marco institucionalizado de las mismas: el resultado final en un recital de poesía, en una interpretación musical o en un espectáculo de danza no es inmediatamente medible, ni puntuable cuando finalizan, al menos no de una manera clara y tangible. Será la recepción posterior de las mismas la que acabe por determinar el resultado haciendo válidas o no las expectativas de la autoría. No obstante, en cierto modo –al igual que en el deporte– estas artes se juegan su sentido y su *resultado* a cada momento, a cada instante de la representación, en cada paso, en cada nota musical entonada, en cada palabra recitada, en cada paso bailado. De ahí que les hayamos atribuido ese carácter *agonal*, de *lucha* (juego, dialéctica) permanente. El *todo de sentido* se juega en este tipo de artes a cada momento de su despliegue. En este sentido, hablando de la improvisación (técnica de la expresión corporal y/o arte de la danza) donde es paradigmática esta dinámica que señalamos, afirma Jacques Dropsy: «La obra que puede resultar del juego muere a medida que nace, sin que se realice esfuerzo alguno para fijarla en una forma. La obra es como el resultado accesorio de la creatividad del momento»¹⁴³⁴.

Cabe mencionar, en este punto, la disciplina de la *gimnasia rítmica*. ¿Se trata de un arte? ¿es un deporte? Lo cierto es que en ella confluyen danza y deporte, es una disciplina que participando de todas las características de la danza es puntuable, medible y competitiva como el deporte. De hecho, la gimnasia rítmica es tanto lo uno como lo otro. Partiendo del campo artístico de la danza se introduce en el campo deportivo mediante la introducción en ella de reglas y fines específicos. Algo parecido creemos que ocurre con disciplinas deportivas que aparecen en pleno siglo XX vinculadas también al ámbito de la música, como es la disciplina

1433 Cfr. en este punto, ALBIZU, I., *Entreactos*, op. cit., 2017, p. 83 y ss. «Lógica cuantitativa» llama esta autora a la «lógica deportiva» en el sentido de que los valores que se producen en las disciplinas deportivas son siempre mensurables.

1434 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 159.

del *aerobic* y, posteriormente, todas las derivadas de éste¹⁴³⁵. Como observamos, las fronteras entre deporte y arte han sido y son permeables. Sin embargo, es cierto que el deporte reviste un grado mayor de paradoja (Bateson) que el arte, desde el momento en el que participando de la manera de ser de un juego –como el arte– tiene unos fines y unos objetivos claramente definidos y constituyentes. En este sentido, podríamos encontrar entre arte y deporte una distinción básica análoga a la que Mauss establece para arte y técnica¹⁴³⁶: partiendo de una misma base lúdica, la noción de deporte viene definida por la de consecución de unos fines determinados, frente a la noción de arte que se define por la ausencia de fines preestablecidos.

- LA ESPIRAL ESTÉTICO-HERMENÉUTICA

Tras el análisis realizado de las dinámicas deportiva y artística y desde la perspectiva que hemos ido manteniendo argumentamos que en cualquier representación artística *in itinere* y, en concreto, en la danza se produce una comunicación o expresión de esa otra comunicación interna o diálogo interior existencial del artista. Esto sucede en base a una rica apertura del artista hacia sí mismo: si en las artes musicales, instrumentales, el artista preparado ha de tener *afinado* su instrumento, en las artes escénicas corporales el artista preparado ha de tener *afinado* su cuerpo, lo que se traduce en que ha de mantener una correcta y rica conexión con él, metafóricamente hablando, ha de disponer de un *esquema corporal afinado*. Diríamos que existe durante la danza o baile un diálogo, una dialéctica existencial interna en la persona que baila que, de algún modo, pone en conexión y en juego su cuerpo, su mente, consciencia e inconsciencia –en suma, la tradición que lo constituye– y que, a su vez, esa dialéctica dialoga con el entorno y, en su caso, con el espectador. Recordemos estas palabras de Martin Puttke, profesional del mundo de la danza, que hacían referencia a este deseado –e incluso imprescindible– diálogo interno fecundo del artista que baila:

1435 En este sentido, el *aerobic* recorre el camino inverso a la *gimnasia rítmica*: partiendo del ámbito deportivo –aunque apoyándose desde sus inicios en la música (en sus orígenes apareció como disciplina de entrenamiento físico que permitía aumentar la capacidad aeróbica del participante, con todos los beneficios que ese incremento conlleva)– a lo largo del siglo XX ha ido evolucionando y haciendo cada vez más incursiones en el mundo de la danza del que ha ido enriqueciéndose y adoptando pasos, técnicas, estilos, etcétera.

1436 Para Mauss la noción de técnica viene definida por la noción de utilidad y la noción de arte por la (relativa) ausencia de utilidad. Cfr. MAUSS, M., *Manual de etnografía, op. cit.*, 2006, p. 117.

Se plantea una interrelación muy complicada entre la persona del artista (sujeto) y el cuerpo como instrumento de expresión artística (objeto). Esta relación muy particular de sujeto-objeto crea una interfaz particular entre la danza y la ciencia cognitiva que requeriría una colaboración interdisciplinaria de la psicología, la neurociencia, la biología y la filosofía, entre otras disciplinas, para ser entendido. (...) No hay ninguna otra profesión, o en todo caso ninguna que pueda pensar después de una larga consideración, que exija una interacción tan compleja entre el cuerpo y la mente a un nivel tan alto.»¹⁴³⁷

Hemos defendido que en el proceso de perfeccionamiento del juego humano, a todos los niveles, interviene directamente el grado de perfeccionamiento del diálogo existencial interno, el grado de apertura del ser humano a sí mismo. Admitimos que las artes *in itinere* y la danza no dejan de ser un caso particular de juego humano que, con Gadamer, ha llegado a su perfeccionamiento y que, por tanto, en su conformación como artes interviene de manera directa este diálogo existencial interior del artista, parafraseando a Gadamer, esta representación del propio artista como actor, actuando (independientemente de la obra que represente). Esto es lo que nos llevaría a considerar la danza, dentro de las artes *in itinere*, por ejemplo, al igual que el juego que ha alcanzado su autonomía y que es observado por un espectador, como *metacomunicación*. Por tanto, ese diálogo o dialéctica interna del artista se da de manera agonal, condensada en el tiempo, en cada momento del baile, en el marco descrito de simultaneidad entre interpretación y re-creación (cuando el carácter espacio-temporal del propuesto *círculo estético-hermenéutico* tiende a un valor mínimo, en torno al *límite*).

Reflexionábamos antes, impulsados por el estudio de Bateson, sobre los distintos *niveles metacomunicativos* que se dan en el *juego* en general y, por extensión, también en el deporte y en el arte. Enlazando con la última idea, poniendo en relación los distintos *niveles metacomunicativos* que se dan en todo juego –y, en general, en todos los actos del ser humano– con la dinámica del propuesto *círculo estético-hermenéutico*, cabría pensar que, en realidad, dicha dinámica responde más a la de una *espiral* que a la de un círculo. En ella el conocimiento y la comunicación de éste se irían ensanchando en círculos concéntricos pero conectados entre sí, desde un carácter más *singular* o *discreto* hasta otro más *universal* o *extendido* –como ha sido explicado en este trabajo. Como

¹⁴³⁷ PUTTKE, M., «Learning to dance...», p. 104, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance, op. cit.*, 2010.

decimos, los círculos de esta *espiral* se encontrarían conectados, precisamente, a través de los mencionados distintos *niveles metacomunicativos*. Una correcta comprensión y comunicación *final* (círculo más externo) en esta figuración del proceso quedaría avalada por la correcta constitución de la *espiral estética-hermenéutica* en la que no cabría cortes en la conexión entre los círculos concéntricos que la conforman (desde el más interno al más externo). Un primer nivel, que en nuestro esquema figurativo estaría compuesto por los círculos más internos de la espiral, podría estar constituido por el diálogo o la dialéctica existencial interna del ser humano a los que hemos hecho alusión más atrás, un primer *nivel metacomunicativo*, en definitiva, que se corresponde con una comunicación, un diálogo interior existencial y primario en el ser humano.

Avanzando en esta espiral, podríamos encontrar –de manera figurada– círculos intermedios (por acotar el ejemplo, estableceremos sólo tres niveles) que se corresponderían con la comunicación, precisamente, de esa dialéctica o diálogo interno primario anterior: se trataría de un *nivel metacomunicativo* posterior que, trascendiendo la barrera de la unipersonalidad, del solipsismo, podría acoger en sí a un posible perceptor de aquella primera comunicación. Dicho perceptor podría ser, por ejemplo, otro ser humano próximo a aquel en el que se inicia el proceso comprensivo-comunicativo, un compañero que percibe aquella dialéctica interna primera. Y, siempre sin romperse la conexión entre los círculos de la figurada espiral –lo cual implica, en nuestro ejemplo, que las dos personas mencionadas hasta ahora, las que inician el proceso comunicativo, se encuentran inmersas en su propio diálogo interior propicio y fructífero, sin perjuicio del diálogo que mantengan entre ellos¹⁴³⁸–, podríamos avanzar más en ella hacia los círculos más externos que darían cuenta de la comunicación concreta de que se trate en su caso, como, por ejemplo, la comunicación *eficaz y auténtica* entre estas dos primeras personas y que puede ser observada y percibida (o no) por una, dos, tres o más personas externas a ellas. Obviamente, si en este ejemplo que acabamos de mencionar matizamos que las dos primeras personas intervinientes en el proceso comprensivo-comunicativo son artistas –por ejemplo, dos artistas que se encuentran bailando en un escenario– es sencillo colegir que en una óptima *espiral estético-hermenéutica* entre ellos, aquella que da como resultado –en sus círculos

1438 Desde la perspectiva de la filosofía de Martín Heidegger, diríamos que ambos Dasein mantienen una rica apertura hacia sí mismos y, por ende, también hacia lo externo, hacia lo otro. Respecto a esta «apertura del Dasein» véase, por ejemplo, HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo, op. cit.*, 2003, p. 171, así como las referencias a este extremo realizadas más atrás.

más externos o últimos *niveles metacomunicativos*– la mencionada «comunicación eficaz y auténtica», el resultado final para nosotros sería una *obra de arte auténtica*.

Esta conexión, a través de la *espiral estético-hermenéutica*, entre los diferentes *niveles metacomunicativos* es un hecho que creemos que se da, en el ser humano, tanto en el plano artístico o deportivo como en el plano existencial. En este último plano nos encontramos igualmente con que la dinámica de la citada *espiral* alberga en sí el hecho comprensivo y el hecho comunicativo. Si en el arte cobra gran relevancia el segundo –tanto en el contenido como en la forma: qué se comunica y cómo se comunica– queremos centrarnos ahora, por un momento, en el primero, en el hecho comprensivo del ser humano en el marco de esta *espiral*. Se trata de la condición necesaria para que se pueda dar –verdadera– comunicación: comunicamos lo que comprendemos, decíamos al principio, y puesto que desde una perspectiva histórica aquello que comprendemos nos va constituyendo a través del tiempo– comunicamos, finalmente, lo que somos y vamos siendo. Sostenemos, por lo tanto, la estrecha conexión entre comprensión y comunicación, así como el hecho de que, en determinadas circunstancias, pueden llegar a ser dos caras de una misma moneda. Por eso, de la misma manera que puede suscitarse una *eficaz y auténtica* comunicación a través de los círculos exteriores de la *espiral* bajo determinadas condiciones –esto es, siempre que exista la mencionada conexión con los círculos interiores– estos círculos externos pueden albergar también el germen de la *verdadera* comprensión. Y, de igual manera que para el caso de la comunicación, la condición necesaria para que esto suceda ha de ser que los círculos externos e internos estén conectados. ¿En qué se traduciría todo esto en el caso de la comprensión? La comprensión en los círculos más interiores de la *espiral* hace referencia, figurativamente, a la comprensión de uno mismo o autoconocimiento¹⁴³⁹. Podemos decir que, cuando esto sucede en este nivel primario, se establecen las coordenadas propias desde las que podemos construir

1439 Conocimiento o autoconocimiento que, por lo demás, siempre contiene en sí cierto grado de *simbolismo*, como hemos venido argumentado en varias ocasiones. Recapitulando, en primer lugar, hemos visto que para Trías la *existencia* es *simbólica* ya en su origen: el ser humano *existe* – para nosotros equivale a decir *comprende*– por mediación del *símbolo* o bien es *simbólico* porque *existe*. En segundo lugar, hemos propuesto la hipótesis de que el *cuerpo vivido* de Merleau-Ponty tenga, en realidad, un carácter *simbólico* en origen respecto al *esquema corporal*. Y, por último, hemos tanteado la posibilidad –en conexión con los dos puntos anteriores– de que el *alzado ético del ser humano al límite a través de su cuerpo* tenga, en rigor, un carácter *simbólico* (interpretamos la propia historia que se va sedimentando en nuestro cuerpo). No en vano, figurativamente, hemos atribuido a nuestra *espiral* ese carácter circular, cerrado, en el que *simbolismo* y *comprensión* se conectan y se retroalimentan mutuamente, sin delimitar de manera exacta dónde se encuentra el principio y el final de cada uno.

nuestro propio edificio del saber, formado por todo aquello que comprendemos y vamos comprendiendo¹⁴⁴⁰. Se trata de una comprensión establecida siempre en base a esas coordenadas primeras y, muy importante, conectada con ellas. En este marco descrito, defendemos que el diálogo con el otro consiste en trasladarnos –nosotros y nuestro bagaje– a sus coordenadas, hacer una traslación, un *cambio de coordenadas* y, sin dejar de estar conectado con las mías, –aspecto este relevante– observar lo que se divisa desde su posición. Creemos que es lo que Gadamer, en su terminología, ha denominado *fusión de horizontes*. El comprender no es entender al otro desde mis propias coordenadas, sino *situarme* en las suyas propias y desde allí *experimentar* su perspectiva para después –también este aspecto es indispensable– volver, creativamente, a la perspectiva y coordenadas propias. Aquí, en este momento, es cuando realmente puedo afirmar que *conozco* al otro y donde puede nacer, por tanto, el verdadero consenso a través de un *diálogo* con el otro *fluidido* y *eficaz*. Este punto es, además, el que otorga suma importancia –tanto en el plano artístico como en el existencial– a la necesidad de *transparencia* de las coordenadas propias a la hora de abrir los canales comunicativos con los otros o, como mínimo, al hecho de estar nosotros conectados con ellas (el hecho de que sean transparentes, al menos, para uno mismo) a la hora del deseado y necesario autoconocimiento. Creemos que Trías se refiere a las que hemos denominado «coordenadas propias» cuando habla en *Filosofía del futuro* de la finitud de las ideas estéticas y en general de toda idea crítica del ser humano que no sea una ideología; se trata de ideas, como dice, con «sello de origen, de lugar, de tiempo y geografía»:

Esa unificación aparente que enmascara la diferencia ontológica y la naturaleza del ser-tiempo constituye la ideología (o la *ilusión* de que habla Freud). (...) Pues la idea, la idea crítica, la idea problema, la unidad del verdadero discurso filosófico, es siempre idea finita, idea mortal, letal, idea con sello de origen, de lugar, de tiempo y geografía, idea terrenal y mundana. La idea, podría decirse, es “ser para la muerte” como condición del “ser para la recreación”¹⁴⁴¹.

Aquellas «ideas» que no se encuentran arraigadas en nuestras propias coordenadas, que no son «críticas», que no tienen ese «sello de origen» del que habla Trías, corren el alto riesgo de terminar convirtiéndose en «ideologías»,

1440 Ya hemos hablado de este «sistema de coordenadas» más atrás. Véase, por ejemplo, *supra*, Apdo. 7.2.3.

1441 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, op. cit., 1995, p. 95-96.

bamboleadas por los vientos que soplan en una y otra dirección, influenciadas por otras ideas, en su intento frustrado de dialogar *auténticamente* con ellas, bien porque en ese intento de diálogo no hemos sabido mantenernos conectados con nuestras propias coordenadas, bien porque nos hemos trasladado con ellas hasta el horizonte del otro, pero no hemos regresado después al nuestro propio. En otro ámbito, el de la psicología, Jacques Dropsy refleja muy bien, en este sugerente texto, una idea análoga a la que tratamos de transmitir:

Junto a nuestra presencia en el mundo [compartida con el/lo otro] debemos hacer frente a la necesidad de una presencia consciente en nosotros mismos, de una audición tal que nos permita reconocer el instante en que el instrumento [se refiere a la unidad psicomotriz del ser humano] deja de ser preciso, para poder afinarlo de nuevo. A más de un ojo vuelto hacia el exterior, nos hace falta otro ojo vuelto hacia adentro¹⁴⁴².

Como decimos, en el plano artístico también consideramos necesaria esa *transparencia* de las coordenadas propias, en este caso, del autor o creador de la misma, que se traduce en la plasmación y representación en ella, además de la idea o motivo –en último término comprensión– que se quiera transmitir también de dichas coordenadas. En definitiva y en aras de la autenticidad y/o veracidad de una obra de arte, abogamos por la necesidad de que en ella se encuentren plasmadas y representadas esas coordenadas propias o lo que hemos llamado, en otros lugares de este trabajo, la historia implícita de la obra.

8.2.3 LOS TRES ÉXTASIS TEMPORALES EN LAS ARTES *IN ITINERE* Y LA DANZA: SINTONIZAR CON EL PRESENTE

Al hablar de la noción de *ritmo* desde una perspectiva filosófica, hemos visto cómo varios filósofos (Hönigswald, Mauss, Gadamer, Maldiney) consideran el ritmo como algo constituyente y esencial tanto en el ser humano como en la obra de arte. Ha sido principalmente Gadamer, pero también otros filósofos, los que han hablado del *tiempo propio* de la obra de arte. En el caso de las «artes transitorias» como Gadamer las llama, refiriéndose a «la música, la danza o el lenguaje», se entiende de manera clara, en una primera aproximación, que este *tiempo propio* es experimentable a través del ritmo, como ya hemos mencionado; son artes que en su ejecución se despliegan en el tiempo y lo hacen a una

1442 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 135.

velocidad o ritmo determinado. En estos casos el término *demorarse*¹⁴⁴³ bien podría ser remplazado por el de *acoplarse* o *adaptarse* al tiempo propio que nos presenta o «nos impone» una obra de estas características. Como decimos, esto se nos hace evidente en un primer momento en el que consideramos una re-presentación artística *in itinere* concreta (espectáculo de danza, musical, teatral, etcétera) tomada en su configuración temporal completa, conformada, como obra que tiene un principio y un fin determinados y concretos en el transcurrir del tiempo.

Sin embargo, cabe considerar una segunda aproximación al *tiempo propio* de estas obras de arte *in itinere*. Hemos argumentado que el tiempo implícito (Maldiney) o el tiempo propio (Gadamer) de la obra de arte es símbolo, cristalización, re-presentación del tiempo histórico (Koselleck) o tiempo vivido (Aróstegui) de su autor. Este tiempo histórico puede ser re-presentado en el espacio y/o en el tiempo constituyendo esa re-presentación una obra de arte. En el primer caso –aquellas obras de arte que contienen re-presentado el tiempo histórico de una manera espacial– estamos hablando de las artes plásticas, artes en reposo (Trías) o artes con una conformación estable (pintura, escultura, fotografía, arquitectura, etcétera). En el segundo caso –aquellas obras que contienen re-presentado el tiempo en ellas de manera temporal o espacio-temporal– hablamos de las artes musicales en movimiento (Trías), transitorias o *in itinere* (literatura, danza, música, cine, música vocal, etcétera). En este último caso y, sobre todo, en las artes llamadas *escénicas*, es decir, que se experimentan en directo (en *vivo*) ¿cómo consigue el artista re-presentar el tiempo histórico o tiempo vivido, precisamente, a través del tiempo? Hemos hecho referencia a una posible respuesta a esta pregunta cuando hemos hablado de que todo ser humano lleva impresa parte de su propia historia personal en el cuerpo y que es, posiblemente, mediante un diálogo existencial interior –en parte y entre otros– consciente-inconsciente como es factible acceder, si no a toda, a parte de la misma y, en definitiva, exponerla. En las artes *in itinere* el *círculo* o, mejor dicho, la *espiral estético-hermenéutica* puede estrechar su carácter espacio-temporal en torno al *límite*, es decir, el acto de interpretación y el de creación tienden a confluir en el tiempo siendo cuasi simultáneos. En estos casos, la interpretación se convierte también, de alguna manera –más o menos tangencialmente– en la interpretación de la propia historia personal –una historia personal, veámos, que siempre está

1443 En el sentido en el que lo propone Gadamer, al hablar de que es necesario *demorarse* en el tiempo propio que nos presenta la obra de arte.

mediatizada e influida socialmente. Para nosotros, esta auto-interpretación no es otra que la que realiza aquel que es capaz de mantener abierto a través del tiempo ese diálogo interior fructífero, abierto y reflexivo del que hablábamos en el *apartado* anterior.

Sostenemos que esto es algo que, en último término, se cristaliza en una *actitud* o *disposición afectiva* concreta que es, en el caso específico del artista, la *actitud* mantenida durante el tiempo en el que se va interpretando-creando la obra. Esta *actitud* o *disposición afectiva* concreta, por lo tanto, es, a nuestro juicio, la que avalaría la autenticidad y la validez de ese acto interpretativo-creativo. Es la que nos permite, así mismo re-presentar a lo largo del tiempo que dura la obra transitoria ese tiempo histórico experimentado previamente por el artista y cuasi-simultáneamente otros hechos, digamos, externos, como puede ser el propio drama o argumento de que se trate en cada caso. De hecho, es este –el drama o argumento externo de la obra– el verdadero detonante, el que nos da pie a enfrentarnos a nosotros mismos, a nuestra historia y gestionarla con más o menos éxito, en un contexto mucho más inócua que el que supone la vida real. Al experimentar el arte re-vivimos, vivimos de nuevo, nos enfrentamos a una situación en la que ponemos en juego sentimientos, emociones, afectos, etcétera, que nos son familiares, conocidos por experimentados. En cada obra, en cada actuación –de manera análoga a lo que ocurre en el deporte– ensayamos y entrenamos la forma en la que gestionamos dichos sentimientos, convirtiéndose el arte, en este sentido, en un laboratorio de ensayo para la vida real. «Lo que es verdadero en la experiencia de la obra de arte es verdadero para la experiencia humana en general», afirma el filósofo Alva Noë¹⁴⁴⁴. Trías ha defendido, en este sentido, que hacer o experimentar arte es vivir de nuevo y mejor, a más altura: «Escribir, pintar, crear o producir formas, máscaras: eso es vivir otra vez y a más altura»¹⁴⁴⁵. La propia historia personal o tiempo histórico propio, vivido, puede ser sugerido, por otra parte, por multitud de elementos inspiradores y motivadores: elementos que son capaces de desencadenar en nosotros emociones, sentimientos y afectos en un breve periodo de tiempo. La música y el ritmo son los más habituales en un arte como la danza.

1444 NOË, A., «Making worlds available», p. 121, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion, op. cit.*, 2007.

1445 Esta frase de Eugenio Trías se encuentra impresa en la placa conmemorativa colocada en uno de los jardines de la Universitat Pompeu Fabra, en la instalación que lleva por nombre *Cantata* de la artista Susana Solano, realizada en memoria del filósofo catalán e inaugurada en 2013 (año de su fallecimiento).

Como sabemos, ambos –música y ritmo– son aspectos capaces de elevar hasta el pre-consciente, en tiempo record, experiencias y sensaciones que se encontraban en el inconsciente¹⁴⁴⁶; capaces, por tanto, de abrir rápidamente una vía fecunda de diálogo consciente-inconsciente, capaces de inspirar y, a su vez, de provocar aquel estado de éxtasis que mencionaba en su obra Curt Sachs. La música se encuentra muy presente en la vida y en la obra de Trías. Sobre todo, los dos libros escritos en su etapa final, los que componen el díptico de *Argumentos musicales*¹⁴⁴⁷, están dedicados prácticamente por completo a reflexionar sobre ella. En estos libros trata de novelar la música occidental europea del último milenio a través de las propuestas musicales de algunos de sus grandes músicos. Pero, sobre todo, reflexiona históricamente sobre música y filosofía. En *El canto de las sirenas*, señala que la música suele definirse como «el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor»¹⁴⁴⁸. Además, las emociones o afectos que desencadena la música están *situados*, determinados cultural e históricamente, se encuentran siempre codificados culturalmente a través de determinados sonidos y de la modulación de sus parámetros –ritmos, gestos melódicos, intensidades, alturas, timbres, velocidades, etcétera. En este sentido, cada época y cada sociedad tiene una cultura musical. Tal y como afirma, «es erróneo concebir una supuesta “inmediatez” de la música en su efecto en la recepción (...). Hay siempre una mediación cultural que introduce *determinación* en esa pretendida inmediatez de la conjunción entre sonido, parámetro musical, emoción y sentido»¹⁴⁴⁹. En este escenario se hace indispensable la noción de *símbolo* como mediador entre la organización del *sonido* (según sus parámetros), la ordenación de las *emociones* y *afectos* a partir de pautas culturales y el *sentido* (*lógos*) que de esa unión se desprende. Una noción de *símbolo* que, como sabemos, «presupone cierto sustento de convención cultural (consciente o inconsciente) propia de un mundo histórico determinado»¹⁴⁵⁰. Nos parece importante, por las nociones relevantes que

1446 Véase, al respecto y de manera complementaria, el interesante artículo, SEL, A. y CALVO-MERINO, B., «Neuroarquitectura de la emoción musical», en *Rev Neurol*, 2013, 56, p. 289-297, donde las autoras tratan de desmenuzar la estructura neurológica de la emoción musical, poniendo de relieve las distintas áreas del cerebro que se activan e interaccionan en ella.

1447 Como hemos indicado, está compuesto por sus dos obras *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, 2007 y *La imaginación sonora*, *op. cit.*, 2010.

1448 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, 2007, p. 19.

1449 *Ibíd.*, p. 20-21.

1450 *Ibíd.*, p. 22.

pone en juego, esta definición de «composición musical» que hace Trías en *La imaginación sonora*:

una subsunción imaginativa de materia fónica siempre en vibración, en movimiento, formadora de símbolos sonoros, en los cuales se connotaría, por vía analógica e indirecta, una idea estética de naturaleza fónica, una idea musical, la que tiene el valor de promover a la vez emociones en la escucha y comprensiones intuitivas que nos permiten reconocernos a nosotros mismos o conocer y reconocer a los demás y en general al mundo que nos rodea y que nos es contemporáneo¹⁴⁵¹.

En estas palabras sintetiza lo que expresábamos previamente. En otro plano distinto, en un lenguaje simbólico, señala que la música tiene el poder de poner en sintonía «las ocultas armonías que se pueden encontrar en la propia alma»¹⁴⁵² con el cosmos, en virtud de que –según leemos en el «Timeo» de Platón– el alma del ser humano fue creada mediante números matemáticos-musicales a imagen y semejanza del ordenamiento cósmico. Es el alma humana, por tanto, la que mimetiza y refleja el ordenamiento cósmico: «La música hallada en las esferas celestes puede reencontrarse en el alma que las gobierna. Nuestra alma puede reconocerse a sí misma en las armonías matemático-musicales de esa alma del mundo»¹⁴⁵³. Recordemos que Trías llamaba «matemática sensible» también a este arte que, en último término, se descompone en números¹⁴⁵⁴ cuya mezcla y composición en base a determinadas normas y convenciones da como resultado un producto (pieza musical) que el ser humano asocia a un oscuro simbolismo¹⁴⁵⁵. Este es el que despierta la emoción estética: «En la intersección que la forma simbólica produce entre una determinada elección de convención y la idea estética que laxamente puede asociársele se produce la descarga emocional»¹⁴⁵⁶, señala

1451 TRÍAS, E., *La imaginación sonora*, op. cit., 2010, p. 595.

1452 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, op. cit., 2007, p. 811. Véase, también, *ibíd.*, p. 812.

1453 *Ibíd.*, p. 816.

1454 Más exactamente, el sonido se puede descomponer en *dimensiones* enumerables, modulables y que proceden de la medida de las propiedades físicas del mismo: *duración, altura, intensidad, timbre*, etcétera. A través de la organización de estas dimensiones del sonido se plasman las ideas musicales. Véase TRÍAS, E., *La imaginación sonora*, op. cit., 2010, p. 575-578.

1455 Véase *supra*, Apdo. 6.1.1. Fue Platón quien –en las artes musicales– estableció originariamente las principales asociaciones que derivan en convenciones de estilo y que se han venido manteniendo a lo largo de la Historia de Occidente. En la *República* traza un mapa de las relaciones entre los distintos modos musicales –dórico, tracio, lidio, mixolidio– y las distintas emociones que éstos pueden provocar –marciales, voluptuosas, lánguidas, etcétera. Véase PLATÓN, *República*, Libros III, X y XI.

1456 TRÍAS, E., «Estética del límite», p. 239, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

Trías. Como anticipábamos, Trías sugiere que esa intersección simbólica, en la que se armoniza la sensibilidad y la emoción con el intelecto, es posible en virtud de la *imaginación sonora* (como caso específico y particular de la *imaginación creativa*).

En *El criterio estético* (1997) Trías habla de que los tres éxtasis temporales se encuentran presentes en toda obra de arte: «Toda verdadera obra de arte revela la unidad latente en los tres “éxtasis” temporales; echa lazos con el pasado, con la tradición en que se inscribe, que en ella es siempre, convenientemente, recreada. Pero está, asimismo, o por lo mismo, “preñada” de un futuro. Un futuro que la recepción terminará convalidando»¹⁴⁵⁷. Seguimos intentando encontrar una respuesta a la pregunta planteada más atrás, ¿cómo consigue el artista re-presentar el tiempo histórico o tiempo vivido, precisamente, a través del tiempo en las obras que contienen re-presentado el tiempo en ellas de manera temporal o espacio-temporal?, es decir, en las artes musicales, en movimiento (Trías) o transitorias o *in itinere* (literatura, danza, música, cine, música vocal, etcétera). Vamos a centrarnos en el caso *in itinere* del arte de la danza, para la cual deberíamos encontrar también, siguiendo a Trías, un tiempo propio que le pertenece. ¿Qué fenómeno ocurre en la danza y, por extensión, en el resto de artes transitorias o *in itinere*?, ¿qué características tiene ese tiempo propio de la danza y cómo lo experimenta el ser humano que observa una danza (el espectador)? Esta *actitud* que sostenemos como necesaria a través del transcurso del tiempo de ejecución de las obras de arte *in itinere* participa del modo de ser de la historicidad: hunde sus raíces en el pasado, pero está orientada hacia el futuro. Esto implica que es algo variable, dinámico, siempre en construcción: «su esencia pertenece a una fórmula variable en función del tiempo, en concreto, una fórmula cuya variable es la constante y dinámica imbricación en el tiempo entre la experiencia (pasada) y la expectativa (futura)»¹⁴⁵⁸. Simplificando el razonamiento, en el transcurso de este tipo de artes en movimiento o transitorias creadas para ser re-presentadas ante un público potencial y desde el marco figurativo de nuestra *espiral estético-hermenéutica*, creemos que cobran un peso notorio en la *actitud escénica* los círculos intermedios de la espiral, aquellos que versarían sobre la idoneidad de la correcta (en el sentido de fecunda, eficaz, fluida) y constante imbricación entre una experiencia concreta previa del artista y la expectativa a corto-medio plazo. Ello – el adecuado y fecundo diálogo entre experiencia previa y expectativa – redundaría

1457 TRÍAS, E., «El criterio estético», p. 356, en TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I*, op. cit., 2009.

1458 Véase *supra*, Apdo. 2.4.4.

en la *actitud* que hemos determinado como propia, por apropiada, en estas situaciones. En estos niveles intermedios de la *espiral*, al hablar del primer término, de la *experiencia previa*, nos referimos, por ejemplo, al ensayo o entrenamiento específico del que se trate en cada caso, pero, también, de manera complementaria e indispensable al *ensayo* que supone el vivir cotidiano que, en este sentido, constituye el verdadero almacén o reservorio de experiencias de todo tipo. Al hablar del segundo término, la *expectativa* a corto-medio plazo, nos referimos – entre otros matices– a la voluntad de que la obra de arte culmine correctamente y se lleve a cabo sin incidencias –y, si puede ser, obviamente también de manera exitosa, aunque este deseo ya quedaría en otro plano de análisis– una expectativa que en estos casos suele estar condicionada –de hecho, conviene que así sea– por la identificación personal con el propio *argumento* o *contenido específico* de la obra de arte en cuestión (teatro, musical, recital, etcétera). Por aclarar y situar estos niveles intermedios de los que hablamos, diremos que un nivel primario o cuasi-primario y anterior respecto a ellos sería el que versa sobre la idoneidad del correcto diálogo existencial interno primario, mantenido en el tiempo, en el artista. Este nivel anterior daría paso a los consecuentes –en realidad, desencadenándolos– y asegurando en ellos que se mantiene aquella necesaria *apertura* del artista hacia sí mismo. De la misma manera, de entre los niveles posteriores y consecuentes a estos intermedios podríamos destacar aquellos que versan sobre la correcta y fluida comunicación entre artistas y espectadores.

Este análisis nos revela que en el caso de estas artes transitorias o *in itinere* la realidad descrita por Trías, genérica para toda obra de arte, también se cumple: defendemos que en estas artes también se «revela la unidad latente en los tres *éxtasis* temporales» a cada momento de la re-presentación y a cada instante, así mismo, de la recepción. Es por ello mismo que les hemos atribuido ese carácter *agonal*, desde el momento en el que la tensión necesaria entre presente, pasado y futuro ha de mantenerse en cada instante de la re-presentación y ha de permanecer a través del tiempo que dure la misma: la obra de arte *in-itinere* se juega su *autenticidad* en la consecución de esta premisa. Tal y como hemos anticipado al hablar del fenómeno de la *metacomunicación* en este tipo de artes, observamos que es precisamente esta *tensión* mantenida en el tiempo la que abre la vía de diálogo, de comunicación –tanto con uno mismo, como con los demás. En este sentido, se da en estas obras una especie de caleidoscopio de fecundos diálogos –*juegos* los habíamos llamado, en cualquier caso nos referimos a *procesos*

comunicativos– conectados e interdependientes: desde el juego-diálogo-comunicación existencial con uno mismo por parte del artista, hasta el juego-diálogo-comunicación con el espectador potencial, pasando por el juego-diálogo-comunicación que se da entre los posibles jugadores-actores-artistas. Como si lo que sucediera en estos casos –en el contexto de nuestra *espiral estético-hermenéutica*– es que dicha *tensión* sostenida de los tres éxtasis temporales desencadenara la posibilidad, en primer lugar, de que se establezca una *rica apertura* del artista hacia sí mismo; y en segundo lugar, que se inicie una proyección, desde el interior del ser humano-artista hacia el exterior, de un hecho que tiene lugar a un nivel primario hasta otros niveles secundarios (en el sentido de posteriores y consecuentes al primero) en un proceso de exteriorización y amplificación del fenómeno. En definitiva, pareciera como si la eficacia de la empatía que se produce finalmente entre artistas y espectadores dependiera directa y proporcionalmente de la calidad de ese juego-diálogo-comunicación primario que se produce en el interior del artista a cada momento del transcurso de la obra. Creemos que Trías, en este mismo sentido, afirma en *La razón fronteriza* que la manera personal de encarnar el *límite* a través del *diálogo interior* es el «fundamento obvio de todo diálogo con otros modos y maneras de encarnar y personificar el límite»¹⁴⁵⁹. Con ello está haciendo clara referencia a la necesidad de cerrar esos primeros círculos internos de la *espiral* para conectar con los siguientes y establecer una fluida y verdadera comunicación con lo otro, en otras palabras, a la necesidad –en este contexto– de ese *alzado ético a través del cuerpo al límite*. Por su parte, Carmen López Sáenz, hablando sobre la ética encarnada basada en la filosofía de Merleau-Ponty, apuntaba que en nuestro *ser global* (un ser abierto y situado en la interrelación con los demás, abierto al mundo, en suma) incide directa e inexorablemente cualquier transformación éticamente importante que se realice en nuestro propio cuerpo¹⁴⁶⁰.

- LA DIALÉCTICA INTERNA A TRAVÉS DEL TIEMPO: COMUNICAR LA SENSACIÓN

Estamos hablando, en suma, de esa comunicación eficaz y efectiva entre el artista y el espectador en este tipo de obras *in itinere*. Actualmente hay diversos

1459 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 379.

1460 Véase, por ejemplo, *supra*, Apdo. 7.1.2.

autores que sintetizan nuestra anterior argumentación afirmando que, de hecho, son las *sensaciones* experimentadas y producidas en el artista las que se transmiten al espectador. Un concepto, el de *sensación*, que sostenemos se encuentra muy próximo a la noción de *actitud* o *disposición afectiva* defendida en nuestra perspectiva. Incidamos en que dicha *actitud* o *disposición* concreta está directamente relacionada con el cuerpo de cada ser humano y, en concreto –sobre todo en su origen– con su *esquema corporal* y con la forma de experimentarlo, vivirlo o habitarlo, aprehender su habitualidad. Hilda Islas en el libro *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, hablando sobre el análisis de Selma Jeanne Cohen y Jack Anderson, escribe:

Las cualidades kinestésicas de la danza [aquellas que no transmiten conceptos sino sensaciones], cuando es observada, suscitan respuestas empáticas en los espectadores por lo que el efecto comunicativo de una representación dancística genera una respuesta kinestésica y eso distingue a la danza de otras manifestaciones. Esto no niega la posibilidad de que la danza produzca sentido a través de otros canales¹⁴⁶¹.

Para estos autores la conexión entre artista y público se produce principalmente, entre otras vías, a través de la transmisión de *sensaciones*. Por lo tanto, la pregunta que se desprende es: ¿cómo y bajo qué premisas podemos transmitir de manera eficaz una *sensación*? La antropóloga Anya Peterson Royce coincide con los anteriores y nos pone en la pista de una posible respuesta desde el momento en el que defiende que la danza emplea para comunicarse a través del cuerpo, principalmente, el canal kinestésico¹⁴⁶² y propioceptivo. La empatía puesta de manifiesto entre bailarines y público confirma que los mensajes kinestésicos son efectivamente transmisibles: la actividad kinestésica del artista genera respuestas kinestésicas en los espectadores. La distinción entre mímica y danza es reveladora en este sentido: para ella en la mímica el movimiento se supedita al argumento, a aquello que quiere decirse –que es algo distinto y externo al movimiento mismo, o, al menos, algo a lo que el movimiento se supedita– y en la danza el movimiento es un fin en sí mismo. Es decir, el fin en la danza es la realización del movimiento en sí, pero no de cualquier manera sino llevado a cabo

1461 ISLAS, H., *Tecnologías corporales, op. cit.*, 1995, p. 61.

1462 El término *kinestésico* (también lo encontramos como *cinestésico* o *quinestésico*) hace referencia, en general, a la rama de la ciencia que estudia el movimiento humano. Para el término *kinésico* el DLE da la definición de «perteneciente o relativo a la Kinesia o Kinésica (conjunto de gestos y movimientos corporales)».

con unas características concretas (precisión, determinación, ajuste, equilibrio, etcétera), por lo tanto, es la *calidad* de ese movimiento lo que en realidad interesa en la danza. Dicha *calidad* defendíamos que era suscitada en un principio y mantenida después por una dinámica o juego-diálogo existencial propicio interno en el artista. Por lo tanto, la aseveración de Peterson implicaría –desde nuestra postura– que esa adecuada comunicación interna suscita, provoca, en el ser humano-artista unas determinadas *sensaciones* que este es capaz de mantener y transmitir en el tiempo. ¿Es esto así? ¿cuán cercanas están, en realidad, estas dos perspectivas, es decir, la nuestra y la de Peterson?, lo que equivale a preguntarse: ¿cuán cercanos están, en realidad, los conceptos de *sensación* y de *disposición afectiva* o *actitud*?

Para nosotros, lógicamente, lo están en un grado alto desde el momento en el que ya hemos argumentado que el componente corpóreo, sensorial, está totalmente presente en el despliegue, de manera auténtica y singular, efectiva y adecuada (conceptos que, para nosotros, llevan consigo el de *calidad* en el movimiento), de todo arte *in itinere* y, en especial, de un arte como la danza. Una vez situados, de nuevo, en niveles intermedios de la explicada *espiral estético-hermenéutica*. Desde aquí, veíamos que en el arte de la danza el despliegue de la misma, en los términos señalados, implicaba que la tensión, la dialéctica o el diálogo entre el cuerpo que se mueve (significante) y lo que la música –o el elemento inspirador de que se trate en cada caso– sugiere y remueve personalmente en el artista (significado) se había de dar de una determinada forma. Se trata de una forma simbólica, en palabras de Trías «libre y laxa», esto es, de modo que ninguno de estos dos componentes de dicho diálogo (simplificando, *cuerpo* y *significado*) domine al otro. Pero no solo en el arte de la danza, pues para Trías el *modo de ser simbólico* –que equivale a decir *fronterizo* o *afincado* en el *límite*– es una máxima que se ha de cumplir, de manera general, en todo arte. Es otra manera de expresar lo que venimos diciendo aquí para las artes *in itinere*: esa *dialéctica* que para Trías se da de manera *simbólica* o «libre y laxa» creemos que se identifica con lo que hemos denominado anteriormente *diálogo eficaz, fluido y fecundo*. En este *dialogo fecundo* o *dialéctica simbólica* en las artes *in itinere* que utilizan el cuerpo como herramienta, este cuerpo se ve solicitado e implicado directamente.

Por otro lado, desde otra perspectiva, recordemos que para Trías las artes en general aportan al ser humano que las experimenta *sentido* y *significado*. Nos

hemos detenido en esta noción, la de *sentido*, más atrás¹⁴⁶³. Para él, son sobre todo las artes fronterizas por antonomasia (música y arquitectura) las que aportan *sentido*, pero tal y como afirma, en el *límite* todas las artes son simbólicas y fronterizas¹⁴⁶⁴, por lo tanto, todo arte afincado en el *límite* aporta *sentido*. Este *sentido*, en Trías, es el que aporta un arte en concreto en el momento mismo en el que un ser humano habita el espacio-tiempo por aquel creado: todo arte auténtico, verdadero, crea un *hábitat*, decíamos, que es susceptible de ser habitado. En la experiencia que los seres humanos hacemos del arte, aquello que para Gadamer era demorarse –mostrándonos activos, jugando– en el *juego* que el arte nos ofrece, para Trías es habitar el *hábitat* que todo auténtico arte crea y nos ofrece. Es habitando, haciendo nuestro el espacio-tiempo que nos ofrece la obra de arte, demorándonos en ella, jugando activamente en el juego que nos ofrece –respondiendo a este juego– la manera como esa obra de arte puede cobrar *sentido* para nosotros. Ese *sentido*, bien entendido en base a las coordenadas de este trabajo, es sentido también a través del cuerpo¹⁴⁶⁵ y estamos hablando, por tanto, de una *sensación*. La acepción estrictamente psicológica de este término hace referencia al proceso más básico que va a permitir al ser humano interrelacionar con el medio ambiente que le rodea y que le va a permitir sobrevivir. Se trata de la experiencia inmediata ante un estímulo simple y aislado (energía física que afecta a uno de nuestros receptores)¹⁴⁶⁶. Sin embargo, no hemos de olvidar –tal y como hemos tenido la ocasión de señalar a lo largo de este trabajo– que el medio ambiente más cercano a un ser humano comienza, de alguna manera, en su propio cuerpo, al menos en la parte de este que está en contacto, a la vez, con el ambiente exterior y con el interior de la persona¹⁴⁶⁷. Por lo tanto, una posible lectura es que en las *sensaciones* los estímulos pueden acudir tanto del ámbito externo como del ámbito interno de las personas. De hecho, así sucede, tal y como lo confirma la ciencia psicológica: los estímulos pueden ser *exteroceptores*, cuando transmiten información del exterior, *interoceptores*, cuando nos transmiten información de

1463 Véase *supra*, Apdo. 6.1.

1464 Véase, por ejemplo, *supra*, Apdo. 6.1.2.

1465 Un poco más adelante hablaremos, en este trabajo, de la cognición encarnada, el *embodiment* (término anglosajón que denota la encarnación del conocimiento) y la *enacción* (el conocimiento, a nivel perceptivo-sensorial, es inseparable de la acción y el movimiento). Véase *infra*, Apdo. 8.3.1, espec. p. 547, nota al pie n° 1518.

1466 Véase, por ejemplo, GOLDSTEIN, E. B., *El proceso perceptivo. Sensación y Percepción*, Madrid, Thomson, 2006.

1467 En este sentido, nos llama la atención que la *piel* participa de alguna de las características más definitorias del *límite* triasiano: es conjuntiva y disyuntiva, une y a la vez separa.

nuestro propio cuerpo (del interior), *propioceptores*, cuando nos informan de cómo está distribuido nuestro cuerpo en el espacio-tiempo en cuanto a posición y movimiento y *nociceptores*, cuando nos informan a la vez del interior y del exterior (captan el dolor)¹⁴⁶⁸. También la *inspiración*, en su acepción de *inspirarse* un artista –motivarse, adquirir ese estado capaz de otorgarle una visión anticipatoria de su obra o, al menos, las pautas y el camino a seguir para llegar hasta ella o, mejor dicho, hasta la idea más o menos vaga que tiene de lo que *desea*– creemos que es una *sensación*, tiene –entre otros– ese componente material, corpóreo, que hace referencia al acto principal y primario de toda vida humana, *respirar* y del que toma su nombre. De hecho, los artistas utilizan muy a menudo la expresión «me siento inspirado», la cual va mermando las dudas de que se trata de una *sensación*. De esta última, en definitiva, sostenemos, de acuerdo con Peterson, su alto potencial de transmisión y comunicación.

En suma, creemos que el papel del cuerpo es fundamental, indispensable, en la consecución de la *calidad* o *mérito estético* de cualquier obra de arte y es evidente en las obras de arte que utilizan el propio cuerpo como herramienta o material para su construcción. Papel que se traduce, a la postre, en unas *sensaciones* determinadas, indicadoras del estatus, del estado de madurez del proceso de dialéctica existencial cuerpo/elemento interior/elemento exterior. Dicho estado es identificable con una *actitud* y una *disposición* muy específicas en el intérprete o artista. Jacques Dropsy parece estar de acuerdo con esta última idea al señalar, de manera sintética, que «la palabra “actitud” tiene dos sentidos, pues designa a la vez una postura y un estado de ánimo. Esto resulta inevitable y nos invita tan sólo a no olvidar que, si bien no es factible fijar a la vez la mirada sobre las dos caras de una moneda, es su carácter complementario, sin embargo, el que constituye la unidad de la pieza»¹⁴⁶⁹. Por lo tanto, no es baladí pensar que –para toda obra de arte– estas *sensaciones* son, en realidad, las que recorren (figurativamente hablando) la *espiral estético-hermenéutica* de principio a fin, generándose en niveles muy básicos y primarios y comunicándose posteriormente y de manera fluida, desde los círculos más internos de la *espiral* hacia los más externos. Entre estos últimos círculos o niveles, por ejemplo, se encontrarían aquellos que contemplan la comunicación de estas *sensaciones* –comunicación mencionada por Peterson– entre artista y espectador. Para esta autora –en palabras de Islas– «el potencial

1468 Véase, por ejemplo, *ídem*.

1469 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 119.

comunicativo de la danza es (...) enorme, pero no hay que perder de vista que, pese a todas sus capacidades comunicativas, el tipo de comunicación que se establece a través de la danza, el empático, depende sustancialmente de su ser kinético [en el contexto del texto lo interpretamos como *ser kinestético*]¹⁴⁷⁰. Esta aseveración de Islas y Peterson significaría que el mayor potencial comunicativo de una danza reside en la capacidad de comunicar las *sensaciones* que el artista experimenta en base a los estímulos que provienen de su interior y en concreto de los estímulos *propioceptores* que le informan sobre cómo está distribuido su cuerpo en el espacio y en el tiempo –es decir, sobre su posición y su movimiento. Nosotros, sin embargo, creemos que lo que transmite una danza *auténtica* y la empatía de la que es capaz va más allá de su *ser kinestésico*; creemos que en ello influyen también notablemente esas otras *sensaciones* que provienen del interior y, además, no con menor fuerza que las que provienen del exterior. Es precisamente la manera de jugar *con* y *en* todas estas *sensaciones*, una manera «libre y laxa» si queremos que la danza sea simbólica, lo que se llega a transmitir con nitidez y carácter de evidencia al espectador.

- MINDFULNESS Y OTRAS TÉCNICAS CORPORALES

Junto al modo de ser histórico de la *actitud* defendido aquí, el sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) propone el modo de ser histórico del *hábito*. Siguiendo a López Sáenz, habíamos adoptado en este trabajo la noción de *hábito corporal* como disposición adquirida o apropiación personal de una actitud. En otras palabras, la actitud se puede crear mediante el hábito. Para Bourdieu, el *hábito*

es la presencia activa de las experiencias pasadas que se actualizan constantemente a través de esquemas de percepción, pensamiento y acción. (...) La historia deja su marca en los hábitos, y mediante los hábitos el pasado sobrevive en el presente perpetuándose. El hábito es producto de la historia y productor de prácticas individuales y colectivas, (...). En el hábito se objetiva la historia, engendrando prácticas permanentes que trascienden las intenciones subjetivas y los proyectos conscientes, individuales o colectivos¹⁴⁷¹.

Estas palabras de Bourdieu están de acuerdo con la idea de *hábito* de López Sáenz cuando esta habla de que la conciencia corporal, en el acto de resignificación del

1470 ISLAS, H., *Tecnologías corporales, op. cit.*, 1995, p. 62.

1471 *Ibíd.*, p. 162.

mundo, incorpora su experiencia vivida, la cual va adquiriendo cierta generalidad en nuestras funciones corporales. *Hábito corporal* y *actitud* son dos aspectos que intervienen directamente en un arte *in itinere* como la danza, según hemos visto. Precisamente esa historicidad inherente a ambos creemos que se refleja en la ejecución del arte dancístico. Ya hemos hablado de que la condición indispensable, en las artes *in itinere*, para garantizar la *disposición afectiva* específica del artista *inspirado* la encontrábamos en el propuesto *alzado ético a través del cuerpo al límite triasiano*. Se trata, en definitiva, de otra manera de llamar al correcto juego-diálogo-comunicación interno inicial, desencadenante de la *disposición afectiva* adecuada en el ser humano-artista. Dicho alzado ético implicaba, en cierto modo, movilizar esa historicidad interna que de alguna manera se encontraba impresa en nuestro propio cuerpo y hemos mencionado, al respecto, el ejemplo puesto por la bailarina y coreógrafa Pina Bausch. Concluíamos la argumentación aludiendo a la movilización de la vía de unión entre consciente e inconsciente como posible forma, entre otras vías, de acceder a la propia historia personal.

La *actitud*, la *disposición afectiva*, en la persona danzante –así como en cualquier artista que despliega un arte *in itinere*– capaz de lograr este *movimiento de calidad* que asegura una comunicación eficaz –a través, principalmente, de la transmisión y comunicación de *sensaciones*– primero, en el interior de ella misma como artista y después, con el potencial espectador, creemos que puede ser, si no aportada, sí de alguna manera facilitada a través de la práctica y el ensayo de determinadas técnicas corporales. Con Mauss, son técnicas que solicitan e implican los dos ámbitos susceptibles permanentemente de escisión en el ser humano, conformadores a lo largo de su recorrido histórico de su insistente y recurrente dualidad: lo físico y lo no-físico. En tanto en cuanto facilitan aptitudes y estados propicios de concentración, con ellas nos ponemos en disposición de ensayar, de entrenar –si podemos llamarlo así– el alzado ético al *límite* a través del cuerpo o, expresado en clave distinta, en disposición de ensayar la manera de conectar y cerrar esos primeros círculos de la *espiral estético-hermenéutica*. Entendemos que este diálogo existencial primario interior del que estamos hablando, propio de los círculos más internos de nuestra *espiral*, se corresponde con aquella «vivida relación dialéctica» que para Merleau-Ponty ocurría ya a un nivel pre-consciente en el ser humano, en el contexto de su noción de *esquema corporal* y de *cuerpo vivido*: el artista y el ser humano en general, para cerrar esos primeros círculos de la *espiral*, ha de empezar por vivir, por aprehender la habitualidad de su cuerpo.

Recordemos que para Mauss existe una imbricación intensa y esencial entre cuerpo, historia, individuo, sociedad, consciente e inconsciente y que esta interacción se refleja en las técnicas corporales. No es de extrañar que este autor, en 1936, al final de su artículo «Les techniques du corps» haga un elogio de las técnicas orientales, las cuales, prácticamente en su totalidad, inciden en la respiración, afirmando que tenemos en ellas «medios de comprender un gran número de hechos, que hasta ahora no comprendíamos».

Actualmente son múltiples y diversas las técnicas, experiencias o disciplinas que, incidiendo especialmente en una correcta respiración, tratan de integrar o suturar esa insistente dualidad humana, despertando en nosotros «una racionalidad encarnada, conectada con su sentir y sus emociones»¹⁴⁷², la «racionalidad amplia» de la que habla Aguirre. Una racionalidad o cognición encarnada por la que también abogan los recientes estudios en neurocognición, que defienden el abandono de la línea divisoria entre percepción, cognición y acción. Curiosamente, en el ámbito de la psicología, hay un aspecto capaz de desencadenar modificaciones, intervenir y modular estos tres campos mencionados, tanto la percepción, como la cognición y la conducta o la acción: se trata de la *atención* humana. Sobre la atención el neurobiólogo y filósofo Francisco J. Varela señala que es uno de los cinco «factores mentales omnipresentes» (*contacto, sentimiento/sensación, discernimiento, intención y atención*) y surge en interacción con otro de esos factores, la *intención*:

La intención dirige la conciencia y los otros factores mentales hacia una área general, en cuyo punto la atención los desplaza hacia rasgos específicos (...) La atención focaliza y sostiene la conciencia sobre un objeto. Cuando va acompañada por la apercepción, la atención constituye el cimiento de los factores del recuerdo y la presencia mental, (...) así como del factor mental positivo de la condición alerta¹⁴⁷³.

La *atención*, en condiciones determinadas, se encuentra en la base, es el desencadenante del *recuerdo* y la *presencia mental*, instancias que intervienen en la constitución de los «factores afirmadores de objetos». Estos últimos son cinco y son variables: *interés, interés intensificado, inspección/presencia plena, concentración*

1472 FISCHMAN, D., «Relación terapéutica...», p. 95, en WENGROWER, H. y CHAIKLIN, S. (coords.), *La vida es danza, op. cit.*, 2008.

1473 VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E., *De cuerpo presente, op. cit.*, 2005, p. 149.

*intensa y aprehensión/sabiduría discriminatoria*¹⁴⁷⁴. Enseguida apreciamos el paralelismo de estos cinco factores afirmadores de objetos con los cinco estados posibles de conciencia que hemos enumerado al principio de este trabajo, en base a las aportaciones del filósofo *Sesha*¹⁴⁷⁵. De hecho, para Varela, es la unión de los anteriores cinco factores mentales omnipresentes (entre los que se encuentra la *atención*) con estos cinco factores –variables– afirmadores de objetos lo que produce «el carácter de cada momento de conciencia»¹⁴⁷⁶. Recordemos los cinco estados –estables– posibles de conciencia: *pensamiento* (vigílico), *sueño*, *observación*, *concentración* y *meditación*.

Es precisamente sobre este «factor mental omnipresente» de la *atención* –cuya modulación, como observamos, interviene junto con otros factores, a la postre, en la consecución de determinados estados de conciencia– sobre el que inciden y trabajan la mayoría de técnicas corporales (en el sentido en el que las hemos mencionado, como vías de suturación de la dualidad objeto-sujeto o parte física-no física). Creemos que el punto en el que confluyen todas ellas es que actúan sobre el correlato del *cuerpo vivido*: sobre el *cuerpo viviente*, expresión utilizada por Jacques Dropsy en 1973 para hacer referencia al «vehículo móvil y cambiante de las fuerzas de la vida, de la sensibilidad y de la conciencia»¹⁴⁷⁷. No es sobre la sensibilidad corporal, por un lado y sobre la conciencia, por otro, sobre lo que trabajan, lo hacen sobre el vehículo de unión de ambos. Nos hemos detenido en una de ellas, el *mindfulness* o *atención plena*, porque creemos que su esencia refleja muy bien la dinámica de ese juego-diálogo existencial interior que defendemos en el artista. De hecho, en la actualidad es una disciplina o técnica que, enraizando en técnicas y disciplinas orientales, se ha implantado en Occidente en numerosos ámbitos tanto públicos como privados y a todos los niveles (colegios, escuelas, empresas, etcétera) y ha sido acogida de buen grado tanto en el ámbito deportivo como en el artístico, como práctica complementaria. La realidad nos muestra que se trata de una técnica que viene siendo utilizada por deportistas de diversas disciplinas, por actores, bailarines, cantantes, etcétera, de todo el mundo, tanto del

1474 En la categorización que hace Varela de los acontecimientos experienciales utilizados en la *presencia plena* o *conciencia abierta* –en base a las fuentes a las que hacen referencia, Guenther, H. y Kawamura, L. S.; Rabten, G.; Stcherbatski, T.– los «cinco factores afirmadores de objetos» son una de las categorías. Otra categoría, por ejemplo, la forman los «cinco factores mentales con presencia constante» (*contacto, sensación, percepción, intención y atención*) a los que ya nos hemos referido en nuestro texto, un poco más atrás. Véase *ibíd.*, p. 293-294.

1475 Véase *supra*, Apdo. 4.2.

1476 *Ibíd.*, p. 149.

1477 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, *op. cit.*, 1987, p. 54.

área oriental como occidental, como complemento formativo o como técnica de meditación y preparación personal interior.

La esencia de esta técnica que enlaza con ciertas filosofías orientales, reside en desarrollar la capacidad de estar atento, de enfocar la atención a lo que ocurre a nuestro alrededor, al presente, de una manera inintencionada y sin juzgar. Así mismo, gira en torno a la meditación y la respiración consciente, potenciando en la persona –en una especie de dinámica de interiorización– la aceptación de los propios pensamientos, las emociones, los afectos y las sensaciones corporales. El siguiente fragmento de un artículo publicado en la revista *Sportlife* sobre mindfulness en el deporte refleja muy bien las consecuencias y los resultados de su práctica en ese ámbito. Creemos que lo que aquí se afirma es del todo trasladable al ámbito artístico y en concreto al dancístico y al de las artes *in itinere* en general:

El deportista que practica mindfulness se convierte en testigo de lo que pasa a su alrededor. Aprende a invertir toda su energía en el presente, en tomar conciencia del momento, de sus sensaciones corporales y a experimentar un estado de flujo que le permita entrenar y competir mejor. Cuando dejas de reaccionar ante el malestar y consigues dejar de controlar todo lo que te pasa, tu energía tiene otro foco: la propia tarea deportiva. La consecuencia es un menor número de distracciones y un mayor disfrute de lo que haces¹⁴⁷⁸.

En definitiva, y trasladándonos al ámbito que nos ocupa, el artístico, lo que se entrena con esta técnica específicamente y, en menor medida, con otras arraigadas en Occidente como pueden ser las disciplinas del yoga, pilates, etcétera u otras más específicas como la técnica Alexander o el método Feldenkrais –todas ellas inciden en la conexión cuerpo-mente– es esa capacidad de juego-diálogo existencial interno del artista a la que habíamos aludido, esa dialéctica interna que es capaz de desencadenar una comprensión de la propia historia impresa en el cuerpo, un diálogo que, convertido en *sensación*, es susceptible de ser comunicado y comprendido, bien por otro artista que actúa junto a nosotros, bien por un potencial espectador.

Es un «estado de flujo» el que se experimenta mediante la práctica de esta disciplina, un estado al que ya hemos hecho referencia en este trabajo al hablar de la propuesta de Csikszentmihalyi y que consideramos que se acopla

1478 RAMÍREZ, P., «Mindfulness y deporte: la capacidad de estar atento al presente» en *Sportlife*. Disponible on-line.

perfectamente a la dinámica de desarrollo y evolución de la propuesta *espiral estético-hermenéutica* –desde los círculos internos hacia los más externos. Si recordamos, según este autor se trata de un estado en el que el protagonista conserva el control de sus actos prácticamente sin hacer distinciones entre el *yo* y el medio ni entre pasado, presente y futuro. Para él, el juego –por lo tanto, el verdadero arte– es el «flujo de experiencia por excelencia». Y este estado es el que pretendemos también aquí y lo consideramos como un estado idóneo para la práctica artística *in itinere* en aras de lograr el máximo rendimiento del artista. Un rendimiento que se traduzca, en el caso de la danza, en un movimiento de *calidad* capaz de expresar y de transmitir por sí mismo las *sensaciones* de las que hemos hablado y de poner en contacto eficiente y empáticamente al artista con otros artistas con los que comparte escenario y/o con el espectador. En este sentido incide la perspectiva de Csikszentmihalyi sobre el estado de flujo, en la propuesta de criterio estético de Trías, según la cual los tres éxtasis temporales estarían presentes en toda auténtica obra de arte. Por ejemplo, en el ámbito dancístico, el estado de flujo en este arte se adecuaría a la perfección a esta idea triasiana, desde el momento en el que en dicho estado confluirían los tres éxtasis temporales: en el presente de la obra se darían cita tanto el pasado impreso en el cuerpo del artista como distintos niveles de perspectiva o proyección de futuro, como, por ejemplo, el que se puede establecer a través de la continua interacción con el espectador. Incluso, en el caso de que este último sea meramente potencial, en potencia –con Gadamer toda re-presentación siempre es creada *para* alguien, para un potencial espectador– cabría hablar de otro nivel distinto de perspectiva o proyección de futuro en el artista. Ese estado de flujo, en suma, es el que defendemos que en un arte *in itinere* se ha de dar a lo largo de la evolución y desarrollo de la *espiral estético-hermenéutica* y que puede ser potenciado por la *actitud* y la *disposición afectiva* concretas y específicas del artista, desde el inicio, en aras de producir una obra de arte simbólica, auténtica.

8.3 EL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO HUMANO A TRAVÉS DE LAS ARTES *IN ITINERE* Y LA DANZA EN LA ACTUALIDAD

«El hombre es uno en su expresión corporal. No es el espíritu el que se inquieta y el cuerpo el que se contrae, es la persona íntegra la que se expresa»¹⁴⁷⁹

El análisis de la idiosincrasia del conjunto de artes *in itinere*, así como el análisis más específico de alguna de ellas en concreto, son dos herramientas esenciales para investigar el papel que juega el cuerpo en aspectos nucleares para el ser humano, como la *actitud*, el *hábito corporal* y la *disposición afectiva* en el sentido en el que han sido tratados. En concreto, creemos esencial el análisis de aquellas artes en las que el cuerpo humano juega un papel principal, aquellas artes que utilizan el cuerpo humano como instrumento y como medio técnico para desarrollarse, como es, por ejemplo, el caso de la *danza*. Corinne Jola, del Departamento de Psicología de la Universidad de Glasgow, parece coincidir con nosotros en que,

claramente, la forma en que el cuerpo funciona y la forma en la que está organizado, tiene un efecto en cómo percibimos e interactuamos con el mundo que nos rodea (...). El cuerpo es también un instrumento de expresión afectiva, de señales sociales y espaciales, tanto a través de la interacción verbal como de la no verbal (...). Por lo tanto, con estos aspectos en mente, está claro por qué la neurociencia cognitiva está interesada en la danza, y se espera que la investigación en danza pueda avanzar más de la mano de la investigación en neurociencia cognitiva. Soy positiva en cuanto a esta fructífera combinación¹⁴⁸⁰.

En relación con esta unidad psico-física que, hoy en día, admitimos como constitutiva del ser humano, Jacques Dropsy en su gran libro *Vivir en su cuerpo* de 1973, hablando de la expresión corporal, señalaba:

en la actualidad sabemos, de hecho, que esta expresión corporal refleja a la persona íntegra. Cuerpo y psique, vida interior y expresión corporal resultan inseparables en el hombre vivo y alerta. Esta manera de concebir al hombre como

1479 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 23.

1480 Véase JOLA, C., «Research and choreography: Merging dance and cognitive neuroscience», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010, p. 203-234.

una unidad indisoluble mantuvo su vigencia en la cultura occidental hasta el Renacimiento¹⁴⁸¹.

La expresión corporal es reflejo en realidad de la persona en su totalidad, de acuerdo con la perspectiva de Dropsy. La evidencia de la precisa correspondencia entre el aparato muscular y la vida interior afectiva se la debemos, en parte, a los estudios de Wilhelm Reich (1897-1957) y a alguno de sus discípulos, como Alexander Lowen (1910-2008), ambos del ámbito de la psicología. En ellos se pone de manifiesto que cada conflicto experimentado en el plano afectivo deja su marca en la musculatura. En concreto, la represión de un determinado afecto influye directamente en nuestro *esquema corporal*, en el modo de deformar diversos elementos de la representación mental consciente de la parte del cuerpo que corresponda¹⁴⁸². Junto a los mencionados, existen muchos otros estudios, la mayoría realizados durante la segunda mitad del siglo pasado, que certifican esta correspondencia entre la expresión corporal y las emociones, entre ellos, los realizados por Alexander, Feldenkrais, Laban y el propio Dropsy¹⁴⁸³. Dicha expresión corporal es, en la mayoría de las ocasiones, involuntaria: en el transcurso de nuestra vida cotidiana constantemente expresamos cosas, a través de nuestros movimientos de manera inintencionada, inconsciente. Pero, puede ser también de forma voluntaria: podemos querer decir algo, tener la voluntad de decir y expresar algo conscientemente, a través de un movimiento determinado. En cualquier caso, la expresión corporal complementa en forma de coloración afectiva y de matices el mensaje transmitido, lo completa en cierto modo. Cualquier gesto, cualquier expresión corporal de alguien en la vida cotidiana nos presta una gran variedad de impresiones y de sutiles informaciones, con carácter de *evidencia*, sobre esa persona que las realiza. En ella, en la expresión corporal se basan aquellas artes que utilizan el cuerpo como herramienta. «La popularidad de la expresión teatral no posee otras bases que esta evidencia y esta fuerza de convicción de la expresión corporal», convicción que ha estado «presente de manera implícita en la tradición teatral de todos los tiempos»¹⁴⁸⁴, señala Dropsy. De esta manera, el fuerte vínculo entre la vida interior y la expresión corporal se

1481 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 20.

1482 Véase *ibíd.*, p. 52-53.

1483 Para una lista más detallada y extensa de autores que han tratado esta cuestión, véase RUANO, K., *La influencia de la expresión corporal sobre las emociones: un estudio experimental*, Tesis Doctoral realizada en la Universidad Politécnica de Madrid bajo la dirección de la Dra. M^a Isabel Barriopedro Moro, 2004, espec. p. 6-7.

1484 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 22.

ha convertido en suelo fértil para que algunas personalidades del mundo artístico –en especial del teatro– ya a comienzos del siglo pasado hayan extraído leyes sobre las que edificar métodos modernos de formación interior y exterior de los actores¹⁴⁸⁵. Métodos y técnicas que, si en un principio se enfocaron hacia los artistas del mundo de teatro, poco a poco se han ido haciendo extensivas al resto de artistas *in itinere* (danza, cine, recital, etcétera). La filósofa Hilda Islas refleja claramente el hecho vivenciado, compartido y defendido por aquellas personas que han tenido un contacto directo con la disciplina concreta de la danza: la experimentación de una confluencia comprensiva interior-exterior, en el sentido de vida interior y expresión corporal, o, simplificando, mente-cuerpo durante el momento de despliegue de este arte:

En el contexto de un Occidente empeñado en silenciar la corporeidad –aunque haga de ésta un uso calculado y constante– (...) [este texto] se une a la idea de crear una cultura dancística que poco a poco rompa con la condena dualista de una experiencia corporal muda y un discurso ajeno a la realidad del movimiento. Dicho de otra manera, (...) se integra a la tarea, cada vez más asumida por investigadores y hacedores de la danza (...) de meterle el cuerpo a las palabras y de darle palabras al cuerpo¹⁴⁸⁶.

Como vemos, el texto de Islas refleja también la tendencia que ha seguido la investigación sobre la danza en las últimas décadas en Occidente, tendencia que sigue totalmente vigente en la actualidad a través de nombres como Marie Bardet, Jonathan Martineau, Carmen Jiménez Morte, etcétera¹⁴⁸⁷.

Hemos de señalar que también en otros ámbitos, como puede ser el deportivo, el de la actividad física o el de la psicología, la fuerte y vívida conexión interior-exterior de la persona ha servido para extraer leyes que deriven en técnicas aplicables en diversos campos: es el caso de la *Técnica Alexander*, el *Método Feldenkrais* o, más recientemente, el método *Pilates*; técnicas que en los tres casos tomaron el nombre de sus creadores: Frederick Matthias Alexander (1869-1955), Moshé Feldenkrais (1904-1984) y Joseph Hubertus Pilates (1883-1967)¹⁴⁸⁸. En general, todas estas técnicas y métodos inciden en un mismo aspecto: en aras de

1485 Es el caso del sistema *Stanislavski* empleado en Rusia o el *Método del Actor's Studio* de Nueva York, según señala Dropsy. Véase *ibíd.*, p. 22.

1486 ISLAS, H., *Tecnologías corporales*, op. cit., 1995, contraportada.

1487 Así pudimos constatarlo tras la asistencia a los *I y II Congresos Internacionales de Filosofía de la Danza*, celebrados en Madrid: el *I Congreso*, en la Universidad Complutense en 2017 y el *II*, en las instalaciones de la UNED y los Teatros del Canal en 2019.

1488 Véase, por ejemplo, ALEXANDER, F. M., *El uso de sí mismo*, 1932.

lograr una mayor precisión técnica y artística o una mayor precisión del movimiento y la expresión, es necesario movilizar el pensamiento consciente y la voluntad del artista-ser humano hacia la activación de procesos internos menos proclives a nuestro control como son el comportamiento inconsciente o las experiencias emocionales. El último mencionado, el método Pilates, arraigando en los principios que estableciera en su origen su creador para una disciplina física que, a través de determinados ejercicios, lograra un mayor control postural y corporal, ha evolucionado hacia la búsqueda –como uno de sus objetivos– de una integración entre la mente y el cuerpo del practicante a través del movimiento y, en concreto, a través de una serie de ejercicios físicos realizados con precisión, ritmo, estabilización previa y, sobre todo, concentración¹⁴⁸⁹.

Jacques Dropsy sostiene firmemente que una *manera concreta de actuar* (de moverse, de manifestar acción de cualquier tipo, pero también, de *actuar* artísticamente) expresa la relación con el mundo exterior y nace de una *manera concreta de ser*. Denomina a dicha *manera de ser* «la actitud fundamental», que, análogamente a nuestro concepto de *actitud* o *disposición afectiva*, implica tanto el interior como el exterior de la persona: «para nosotros, la acción precisa nace del establecimiento de una relación consciente de nuestra actitud fundamental, anclada en el centro del cuerpo, con los objetos del mundo exterior»¹⁴⁹⁰, afirma. Esta «actitud fundamental» pone en relación y conecta la parte más genuina del ser humano, su «estilo propio» podríamos llamarlo, con el mundo que le rodea.

8.3.1 HACER CONSCIENTE LO INCONSCIENTE A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO

Desde hace ya algún siglo asistimos a una creciente y constante parcelación del conocimiento, el cual se nos muestra en la actualidad fuertemente disgregado en sus diferentes áreas o parcelas. La realidad, a nuestro juicio sintomática al menos en su origen, es que paralela y proporcionalmente a este proceso de disgregación ha ido creciendo también la necesidad de cooperación entre las diversas disciplinas que componen el saber. No obstante, su dispersión no ha sido el único motivo de esta necesidad de aunar esfuerzos y de poner en común conocimientos, en ella ha intervenido también el crecimiento exponencial del contenido

1489 Véase, por ejemplo, PILATES, J. H., *Return to Life Through Contrology*, 1945.

1490 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, *op. cit.*, 1987, p. 137.

cognoscitivo de todas estas parcelas –en parte por la retroalimentación entre ellas. Asistimos, de esta manera, desde hace tiempo y en lo que al conocimiento se refiere, a una dinámica circular cerrada que podríamos denominar autosuficiente, es decir, que se retroalimenta a sí misma. Por todo ello, la realidad nos muestra que también ha ido en aumento la necesidad de colaboración e interacción, a todos los niveles, entre los diversos agentes que integran las distintas áreas de conocimiento, es decir, se ve necesaria la interdisciplinariedad¹⁴⁹¹ en cualquier empresa o cometido que se emprenda en cualquier ámbito. No queda exenta de este hecho tampoco la filosofía. En concreto, en lo que al contenido de este trabajo concierne, desde aquí se ha intentado dialogar con disciplinas como –por supuesto– el arte, pero además, la historia, la psicología, la sociología, las ciencias cognitivas, la física cuántica e incluso, en algunos momentos de nuestra investigación, con las matemáticas.

En concreto, el diálogo del ámbito artístico con el de las ciencias cognitivas, tal y como anticipábamos a través de las palabras de Jola, ha sido fructífero en las últimas décadas y lo sigue siendo en la actualidad: hoy asistimos a una fecunda colaboración entre neurociencia y las que hemos denominado artes *in itinere*, entre ellas la danza. Muestra de ello son las múltiples obras (libros, volúmenes colectivos, etcétera) que han aparecido durante los últimos tiempos y que tratan desde un enfoque original y novedoso el mundo de este arte en movimiento. De entre la numerosa literatura que encontramos actualmente citaremos como ejemplos representativos los libros *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance* y *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, obras colectivas publicadas en 2007 y 2010, respectivamente¹⁴⁹² que recogen entre sus referencias bibliográficas una gran parte de los textos que hoy en día hablan sobre el tema indicado. Más amplia y, a la vez, más estrecha ha sido la colaboración entre estas ciencias cognitivas o neurociencias y aquellas áreas que estudian de manera genérica –cada una desde un ángulo diferente– el cuerpo humano y el movimiento. En más de una ocasión, esta colaboración ha partido de la obra del filósofo Maurice Merleau-Ponty, como es el caso del trabajo que se

1491 Hay algunos autores que defienden que, en realidad, hoy en día en los intersticios que existen entre distintas disciplinas o áreas de conocimiento, es decir, en los *espacios* donde terminan unas y comienzan las otras, en esa *tierra de nadie*, pero a la vez *de todos*, es donde el saber avanza a mayor velocidad y se han realizado en las últimas décadas muchos de los grandes avances científicos. Véase BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, op. cit., 2008.

1492 GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion*, op. cit., 2007 y BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010.

recoge en el libro *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* del neurobiólogo –comprometido también con la biología teórica, la epistemología y la filosofía– Francisco J. Varela, entre otros autores¹⁴⁹³. Especial mención creemos que merecen también los estudios de Andy Clark, entre los que citamos *Being there. Putting brain, body and world together again* de 1996 y su artículo “Incorporización y la Filosofía de la Mente” de 2001, así como los realizados por Shaun Gallagher entre los que destaca, en el ámbito señalado, el libro *How the body shapes the mind* de 2005¹⁴⁹⁴. Podríamos seguir haciendo referencia a otros muchos investigadores, autores y obras en este campo, pero nos ceñiremos a nombres como Alva Noë, Beatriz Calvo-Merino y Maxine Sheets-Johnstone, esta última con sus notables contribuciones a lo que podríamos considerar una fenomenología del arte de la danza, recogidas principalmente en su obra *The Phenomenology of Dance*, publicada ya en 1966¹⁴⁹⁵. En este último ámbito ha realizado alguna incursión la filósofa española M^a Carmen López Sáenz, tomando como referente en este caso también –y como es habitual, por otra parte, en el resto de su investigación– la fenomenología de Merleau-Ponty¹⁴⁹⁶. Otros escritos posteriores de Sheets-Johnstone, que recogen en sí y reflejan bien esa interacción que mencionábamos entre cuerpo, movimiento y cognición, son los libros *The Primacy of Movement*, en concreto, la revisión de 2011, *The corporal Turn. An Interdisciplinary Reader* de 2009 e *Insides and Outsides. Interdisciplinary Perspectives on Animate Nature* publicado en el año 2016¹⁴⁹⁷, además de numerosos artículos, entre los que queremos destacar *Movement as a Way of Knowing* de 2013 y *On The Hazards of Being a Stranger to Oneself*, de 2008¹⁴⁹⁸.

1493 Véase VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E., *De cuerpo presente, op. cit.*, 2005.

1494 CLARK, A., *Being there. Putting brain, body and world together again, op. cit.*, 1997; CLARK, A., “Incorporización y la filosofía de la mente” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Vol. VI, monografía 11, supl. VI, 2001, p. 17-35 y GALLAGHER, S., *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

1495 SHEETS-JOHNSTONE, M., *The Phenomenology of Dance*, Philadelphia, Temple University Press, 1966.

1496 Hay varios escritos de la autora que se acercan a esta cuestión y que finalmente es tratada en su artículo LÓPEZ SÁENZ, M. C., «Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston» en *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (3), 2018, p. 467-481.

1497 SHEETS-JOHNSTONE, M., *The Primacy of Movement. Expanded second edition*, Philadelphia, John Benjamins P. C., 2011; *The corporal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Charlottesville, Imprint Academic, 2009 e *Insides and Outsides. Interdisciplinary Perspectives on Animate Nature*, Exeter, Imprint Academic, 2016.

1498 SHEETS-JOHNSTONE, M., «Movement as a Way of Knowing» en *Scholarpedia*, 8(6) : 30375, 2013 (disponible on-line) y «On the Hazards of Being a Stranger to Oneself» en *Psychotherapy and Politics International*, 6(1), 2008, p. 17-29.

Un tema recurrente en las obras de todos estos autores y, en general, en toda la literatura que trata de la mencionada interacción entre neurocognición y artes en movimiento (en especial, la danza) es la complicada –por escurridiza– conexión en el ser humano entre *consciente* e *inconsciente*. Ejemplo de ello son las interesantes contribuciones que, en las obras mencionadas, realizan autores como Thomas Shack, David Rosenbaum, Martin Puttke, Beatriz Calvo-Merino e Inge Baxmann, entre otros. En nuestro trabajo somos conscientes de lo fecundo que es, en muchos sentidos, el diálogo con el ámbito de la neurocognición y, pese a que hemos realizado alguna incursión en él, consideramos que no hemos de perder de vista, ni alejarnos demasiado, de la perspectiva integradora que ofrece la disciplina filosófica. Creemos que la necesidad de esta cualidad de integración y de unificación de lo escindido crece, desde hace mucho tiempo, de manera proporcional al mencionado proceso de disgregación y diversificación del saber, pese a la dificultad y la responsabilidad, también creciente, que conlleva el desempeño de este cometido. Vamos a abordar, por lo tanto, esta escurridiza interacción *consciente-inconsciente* partiendo del ámbito filosófico, en concreto, para empezar, desde la perspectiva del filósofo que ocupa gran parte de este trabajo, Eugenio Trías. También lo haremos desde la hipótesis que hemos planteado basándonos en los argumentos de M^a Carmen López Sáenz y José M^a Aguirre en cuanto a la necesidad de conexión *consciente-inconsciente* en aras de una adecuada comprensión y, por último, desde los presupuestos de la *hermenéutica simbólica*, la cual, abre de lleno el campo en el que estas dos instancias se dialectizan de manera fructífera. Desde aquí, vamos a intentar dialogar con distintas disciplinas intentando mantener una visión integradora –o, al menos, de conjunto– manteniéndonos en la tensión propia de la dinámica del conocimiento filosófico.

Sobre todo al final de *La edad del espíritu* y de manera consecuente al análisis histórico-filosófico previo llevado a cabo en esta obra, Trías insiste, a todos los niveles, en una necesidad de diálogo o dialéctica entre consciente e inconsciente: «Se postula un reintegro de esa inconsciencia en la luz autoconsciente como la realización misma del espíritu», señala. Recordemos que, para él, el *espíritu* consta de una parte *exotérica*, manifiesta, que es la *razón* y otra que «gusta de ocultarse» o *esotérica* que nos remite a un oscuro *simbolismo*. Este simbolismo es *inconsciente*. De todas las interpretaciones triasianas decíamos que esta es de las más arriesgadas por el peligro que puede conllevar el individualizar un proceso que, por *espiritual*, pertenece a la común unión de todos los seres humanos: si dejamos

el peso de la reflexión –en exclusiva– en un *inconsciente* que pertenece al plano individual, corremos el riesgo de desarrollar unilateralmente esa vía de reflexión. Por eso decíamos que hemos de dar máxima prioridad a la insistencia triasiana de que el *espíritu*, la realidad *espiritual*, radica y tiene su ser en la *unión*, la *conjunción*, la *connivencia*, la *cópula* –como queramos llamarlo– entre *razón* y núcleo o suplemento *simbólico*. En su *unión*, en la parte que une y separa a ambos. Porque esa *unión*, como sabemos, es en realidad, *conjunción/disjunción*, se da en el *límite* (más concretamente se va dando, en su devenir, en el *ser del límite*). Por lo tanto, esa unión limítrofe es la que, a nuestro juicio, de manera *libre y laxa*¹⁴⁹⁹, otorga el *libre comercio* entre *consciente* e *inconsciente*, pero sin poder determinar si la una es *consciente* y el otro *inconsciente*, puesto que, en realidad, consideramos que tanto la *razón* (fronteriza) como el núcleo simbólico participan simultáneamente de una parte *consciente* y otra *inconsciente*.

Salvada esta *reducción* que Trías lleva a cabo en este momento, del resto de su argumentación se desprende que la posibilidad de conjunción «en el *ser del límite*» de razón y simbolismo –lo cual, en Trías, equivale a decir *el espíritu*¹⁵⁰⁰– pasa, entre otras cosas, por la apertura de la vía que une conciencia e inconsciencia. Con lo cual, siempre que no se identifiquen respectivamente los términos que entran en juego, en la manera reduccionista señalada, estamos de acuerdo. A pesar de que el *espíritu*, en el contexto del libro *La edad del espíritu*, es tratado mayoritariamente como un *horizonte de síntesis* en el contexto de la historia de la Humanidad, al que tiende la conjunción entre razón y simbolismo, Trías concibe un acto a nivel personal en el que se puede *presentir* el *aquí y ahora* de ese momento advenidero del *espíritu*¹⁵⁰¹: se trata del acto privilegiado de mediación del genio artístico. Y es que, para Trías, tal y como hemos argumentado más atrás, el instante-eternidad de la creación artística genial –inspirada– es, a la vez, *consciente* e *inconsciente* y superador de todo dualismo.

Creemos que esta idea de la necesidad, a todos los niveles, de integración entre *consciencia* e *inconsciencia* empieza a arraigar en Occidente, de una forma más generalizada, durante el transcurso del siglo pasado, si bien su punto de arranque lo podemos focalizar ya en el movimiento romántico, en el que adquiere una

1499 Es esta una característica definitoria del *símbolo* para Trías, como vamos a ver enseguida.

1500 Para una recopilación de las acepciones que el término *espíritu* posee en la obra que hemos podido analizar más a fondo de Trías, véase *supra*, p. 273 y ss. (*Apdo.* 5.2.3). En concreto, para este término, hablamos de sus obras *Los límites del mundo* (1985), *La edad del espíritu* (1994) y *La razón fronteriza* (1999).

1501 Véase TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 1994, p. 624.

relevancia crucial el *inconsciente* como esa enigmática, arrebatadora e inevitable instancia oculta que determina con fuerza nuestro verdadero *querer*. La postura señalada comienza a consolidarse con más fuerza todavía por estas latitudes con el comienzo del nuevo siglo XXI –e incluso, anteriormente, en las últimas décadas del XX– a través de una sinergia entre distintas corrientes pertenecientes a distintas esferas del conocimiento, como son la psicología, el ámbito artístico, la medicina (fisioterapia, medicina, psiquiatría, terapias alternativas, etcétera), la ciencia cognitiva e incluso la propia filosofía. Muchas de ellas suelen apoyar sus bases en suelo filosófico y al menos *a priori* manifiestan cierto interés en que así sea. En cualquier caso, la consolidación actual de dicha postura es fruto del trabajo, en la misma dirección, de varios pensadores e investigadores pertenecientes a todos esos ámbitos, ya en el siglo pasado. Una contribución notable fue la de Carl G. Jung –mencionado en este trabajo por sus contribuciones a la teoría del arte y por su noción de *inconsciente colectivo*¹⁵⁰²– quien considera que es, precisamente, a través del arte como mejor podemos rescatar las páginas olvidadas de nuestra biografía, sobre todo la parte de la colectividad que ha influido en ella, es decir, ese *inconsciente colectivo* que también nos condiciona. La figura que, para él, condensa en sí toda la fuerza de ese *inconsciente colectivo* que mencionamos, en el que arraigan las sociedades –sus culturas y sus costumbres– es el *arquetipo*. Para él este constituye un objeto privilegiado de estudio de la confluencia e interacción entre *consciente* e *inconsciente* de la sociedad que representan. En su obra, tan estudiada y analizada con posterioridad, reflejada en multitud de trabajos –entre los que se encuentran los del propio Eugenio Trías– encontramos con frecuencia la defensa de la necesidad de esa relación dialéctica entre el yo y el inconsciente¹⁵⁰³. Una noción de *inconsciente* que, en este autor, hace referencia al conjunto de la realidad psicofísica de un ser humano para el que el yo *consciente* no constituye más que la *punta del iceberg* de algo mucho más vasto y profundo.

Por lo demás, nos limitaremos a mencionar tres de los autores cuya obra hemos estudiado y que ya han sido nombrados, no sin antes recordar que esta necesidad de integración entre *consciente* e *inconsciente* ha estado presente en Oriente desde

1502 Podemos encontrar explicitada esta noción de *inconsciente colectivo* en JUNG, C. G., *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 19 y ss. y 322 y ss.

1503 Véase, por ejemplo, JUNG, C. G., *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, *op. cit.*, 2009. Eugenio Trías hace referencia a C. G. Jung en varias de sus obras, pero, sobre todo, ha sido en *La edad del espíritu* donde podemos apreciar en qué medida han contribuido las reflexiones de Jung en la noción de *símbolo* triasiana. Véase, por ejemplo, TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, *op. cit.*, 2004, p. 624.

tiempos ancestrales, tal y como se ha podido apreciar en este trabajo al hablar de la imbricación de la filosofía triasiana con otras filosofías de tradición oriental¹⁵⁰⁴. Jacques Dropsy nos recuerda que esta idea –esa necesidad de integración– ha sido a menudo representada en la imaginería china a través de un sabio anciano que va por su camino sobre la espalda de un tigre, ambos sonriendo, felices y ninguno ejerciendo violencia sobre el otro¹⁵⁰⁵. Para este pensador esta connivencia entre *consciente* e *inconsciente* –el *inconsciente* que reside tanto detrás de las fuerzas vegetativas *instintivas* como de la *psique*– es la base de un correcto trabajo personal, físico y mental, que desemboque en un *crecimiento integral*, un crecimiento de la persona en su total unidad:

También en el hombre los mejores frutos exigen que la conciencia y su luz vengan a fecundar las fuerzas del instinto. Pero desdichado de aquel que por desarrollar de manera unilateral la conciencia pierde poco a poco sus raíces instintivas (...). El retorno a las fuentes inconscientes de la energía vital, el arraigo en lo más profundo de las fuerzas instintivas nos parece que constituye la primera etapa, indispensable, de todo progreso real de la persona íntegra y no sólo de una función intelectual o de un *ego* hipertrofiados¹⁵⁰⁶.

Ya hemos mencionado, así mismo, en el ámbito artístico –en concreto, el musical– el ejemplo del compositor e investigador Jonathan Harvey, quien habla de las características de la *inspiración* musical en el creador-compositor, entre las que se encuentra la cualidad de poner en contacto a este, una vez que se deja *poseer* por ella, con su inconsciente:

La intervención del subconsciente es un factor necesario de la inspiración; así en palabras de Wagner, “el poeta es el que conoce el inconsciente”. Ello, sin embargo, no significa que la inspiración se circunscriba a la actividad inconsciente, esa sería una descripción excesivamente limitada. La inspiración es, a menudo, el resultado de la colaboración entre la mente inconsciente y la consciente, o entre las funciones internas de la mente del compositor y las influencias externas a él¹⁵⁰⁷.

1504 Véase *supra*, Apdo. 4.2.

1505 Véase DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, *op. cit.*, 1987, p. 59. Obviamente, el anciano simboliza nuestra parte consciente y el tigre, nuestra parte inconsciente, imprevisible, muchas veces incontrolable, que nos arrastra y condiciona con fuerza en determinadas situaciones.

1506 *Ibid.*, p. 62.

1507 HARVEY, J., *Música e inspiración*, *op. cit.*, 2008, p. 32.

Como vemos, Harvey pone el acento en este fragmento en la influencia que el ámbito externo al compositor –lo que Jung denominaría el *inconsciente colectivo*– tiene en su mente consciente. Por su parte, y en cuanto al concepto de *inspiración*, Dropsy observa que la *respiración* es el mecanismo corporal básico y fundamental del ser humano que responde a un modo dual de funcionamiento: puede ser realizada de manera refleja, inconsciente, pero también, si queremos, podemos intervenir sobre ella voluntariamente, de manera consciente. Por lo tanto –argumenta– es el mecanismo *llave*, el que abre la puerta de acceso al control consciente de un proceso, que la mayoría de las veces es inconsciente¹⁵⁰⁸ de tal manera que, al hacerlo, abre también esa vía fecunda de la que hemos hablado. Recordemos que, no en vano, la mayoría de las técnicas y filosofías orientales inciden en la consecución de un correcto funcionamiento de la *respiración* para devolver al ser humano al momento presente y re-conectar con él mismo, con su esencia. En cuanto al momento de la *inspiración* –uno de los dos momentos que intervienen en el proceso respiratorio: la *espiración* o soltar el aire y la *inspiración*, cogerlo– observa que esta acción de coger aire toma su nombre de un término cuyos dos sentidos posibles presentan fuertes analogías. Por un lado, el *inspirar*, como una de las dos fases del acto de respirar, está involucrado con la receptividad, con el dejar libre, puesto que en él el diafragma se distiende –y, junto a él, otros músculos abdominales periféricos– para dar cabida a la mayor cantidad de aire posible. Aire, que es recibido por el sistema cardiorespiratorio del cuerpo humano como un don. Y también la *inspiración* del artista y, en general, del creador en cualquier ámbito –que para Harvey participa de lo *consciente* y, a la vez, de lo *inconsciente*– se trata «de un momento de disponibilidad, donde algo es recibido por la conciencia, que luego podrá ser expresado por el artista»¹⁵⁰⁹. En este sentido, en un bello y altamente sugestivo texto sintetiza Dropsy la concordancia entre estas dos nociones del término *inspiración*, así como la imbricación y conexión que se puede llegar a dar entre los dos momentos respiratorios del ser humano con la expresión o comunicación de la que este es capaz:

El mecanismo del lenguaje expresa (...) muy exactamente la relación entre los dos tipos de inspiración sobre los que hemos hablado: la de los pulmones y la que recibe el artista. La espiración, soporte de la palabra, nos permite expresar al mundo y a los demás lo que tenemos dentro. Pero es durante la inspiración, que

1508 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 77 y ss., espec. p. 78 y 91-93.

1509 *Ibid.*, p. 95.

se acompaña de una detención de la palabra, cuando estamos disponibles para recibir a la vez el aire y la inspiración de aquello que expresaremos en palabras durante la siguiente espiración. (...) Y si bien el Verbo simboliza la entidad cósmica y espiritual del Cristo, podemos afirmar que también en nuestra dimensión, y más modestamente “la voz es el hombre”¹⁵¹⁰.

Esta vez en el campo de la re-presentación artística, algo similar a la idea de la necesidad de unión entre *consciente* e *inconsciente* nos da a entender el historiador Curt Sachs (1881-1959) quien, en el ámbito de la danza en la antigüedad, atribuye el gran desarrollo que se produce en la *danza enmascarada* en un momento dado a la fructífera combinación entre dos «fuerzas básicas» –la imaginativa y la sensorial– señala:

Ya hemos visto en la danza enmascarada la potente y fructífera unión de las dos fuerzas básicas: la abstracta, introvertida, sin imágenes y la sensorial, extrovertida, de poder imitativo. El gran desarrollo que se verifica ahora recibe su potencial de la misma combinación de la facultad imaginativa dedicada al culto de los antepasados con la sensorial en la objetivación de la danza imitativa¹⁵¹¹.

Entendemos que la primera de estas «fuerzas básicas» mencionadas por Sachs, «la abstracta, introvertida, sin imágenes» pertenece al ámbito de lo *inconsciente*; mientras que la segunda, «la sensorial, extrovertida, de poder imitativo» pertenece al ámbito de lo *consciente*. Interpretamos, por tanto, que la «potente y fructífera unión» entre *consciente* e *inconsciente* es lo que desencadenó en su momento el gran desarrollo y evolución de ese tipo concreto de danza.

Para Trías sucede algo parecido a lo que Sachs describe aquí si nos trasladamos al plano ontológico. Para él –basándose en este aspecto en la obra de grandes filósofos de la antigüedad clásica (Sócrates, Platón, Aristóteles)– la finalidad de la filosofía y también la de la música (en época antigua, muy ligada a la danza) es la misma: alcanzar la felicidad, la salud mental, la «eudaimonía». Esto está ligado a una exigencia del estado llamado de «locura divina» y de la excitación y descontrol que conlleva; es decir, exige cierta posesión erótica y entusiasmo amoroso, pero también exige el concurso «de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisiaca, armoniosa y orgiástica, dirigidas hacia el cántico, a

1510 *Ibid.*, p. 99.

1511 SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, op. cit., 1944, p. 240.

través de la lira, o inductoras de la danza –con su frenesí específico– mediante la flauta»¹⁵¹².

Hemos defendido anteriormente la posibilidad de que la *actitud* o *disposición afectiva* idónea del artista creador sea la que consiga mantenerlo en un estado muy especial, llamémosle *inspirado*, de manera que logre desencadenar y mantener cierto grado de conexión entre *consciencia* e *inconsciencia* y que facilite el acceso a esa vía que une ambas instancias, en definitiva, aquella que incida en *afinar* su *esquema corporal*, tal y como nos hemos expresado más atrás. Se trata de una vía de unión, de un ámbito intermedio que encaja bastante bien con la descripción del lugar en el que se desenvuelve la *hermenéutica simbólica* –tal y como es definida por Ortiz-Osés y Garagalza. Este *esquema corporal* merleau-pontiano lo hemos definido como el conjunto de saberes sedimentados en el cuerpo y orientados permanentemente a la acción en cada situación concreta, puesto que en este nivel del *esquema corporal* es donde ya se daba aquella relación dialéctica eficaz del consciente con el subconsciente. Al consecuente desarrollo inmediatamente posterior de esta relación primaria, de este diálogo iniciado y vivido en este nivel pre-consciente, Merleau-Ponty, y nosotros con él, lo denominábamos *cuerpo vivido* (*corps vécu*). Hemos sostenido también que la *disposición afectiva* señalada podía estar, en parte, propiciada o facilitada por determinados hábitos corporales, como manera de acceder a las señales o indicios que la historia deja en nuestro cuerpo¹⁵¹³. Mediante el entrenamiento, ensayo o hábito de determinadas técnicas corporales –situadas y enraizadas en una sociedad y en una cultura– se facilitaba un estatus propicio en el ser humano para desencadenar y activar ese diálogo interno fluido y fructífero propio de las primeras esferas de nuestra *espiral estético-hermenéutica*. Como sabemos, esta *actitud*, mantenida en el tiempo, era capaz de establecer posteriormente –progresando, figurativamente, hacia las esferas o círculos más externos de la *espiral*– un diálogo verdadero y una comunicación eficaz con aquello que se nos mostraba en su alteridad.

Encontramos varios testimonios de autores que parecen mantener esta misma postura, como es el caso de Dropsy al defender que desde el momento en el que gran parte de las deformaciones o falta de armonía en las expresiones tónico-motrices de los seres humanos han sido adquiridas de una manera inconsciente, el

1512 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, op. cit., 2007, p. 812. Véase, también, *ibíd.*, p. 811.

1513 «Matriz de habitualidades» denominaba también M^a Carmen López-Sáenz a este *esquema corporal* merleau-pontiano.

trabajo de reintegración consciente y de reconocimiento y modificación voluntaria de las mismas hace que la expresión corporal, voluntaria –en su más amplio rango de manifestaciones– se convierta en la privilegiada puerta de acceso a una evolución y a una maduración de la persona psicomotriz íntegra¹⁵¹⁴. Lilian Wurzba coincide en que, efectivamente, a través de determinadas actividades corporales – como es el caso de la danza– podemos vincular la consciencia con los niveles más profundos de la psique inconsciente. Esta vinculación sucede en estados muy especiales, estados que pueden llegar a asumir las características de una *revelación*. Nos dice: «Todo parece ocurrir al margen de la voluntad consciente, (...) la consciencia pasa a ocupar una posición secundaria, los procesos racionales conscientes son arrebatados por la irracionalidad inconsciente, queda relativizado el ego y, consecuentemente, también las categorías de tiempo y espacio»¹⁵¹⁵. Estas últimas palabras de Wurzba reflejan, con bastante acierto, la *disposición afectiva* que mencionamos. Recordemos que esta *disposición* encontraba arraigo filosófico, primero, en la noción de *disposición afectiva* de Heidegger –con la variación de matices pertinente señalada– y, segundo, la veíamos reflejada en aquellas otras palabras que Trías pronuncia en *La razón fronteriza* al hablar de la «despotenciación y vaciado de la expresa voluntad de ser *sujeto*» que significa «el vaciado general de ese *ego*» del ser humano¹⁵¹⁶. Para Trías, esta *disposición* concreta que describe es susceptible de desembocar en la experiencia de la que «puede nacer, o co-nacer, el germen de la conjunción *simbólica* del sí-mismo fronterizo con su *daímon* [*daímon* entendido, en este contexto, como «su *daímon* propio», el «auténtico sí-mismo» del ser humano]», germen que contiene en sí todas las categorías espacio-temporales listas para su despliegue. Curt Sachs, hablando de la danza en la antigüedad, tiene claro qué es lo que ocurre en la dinámica de este arte *in itinere* cuando afirma que «es evidente la derrota de las limitaciones que presupone la condición corporal del hombre, liberándose el subconsciente al danzar»¹⁵¹⁷. Esta afirmación incide en el juego fluido –*liberador*, en palabras de Sachs– entre los dos aspectos relevantes que mencionábamos, *consciencia* e *inconsciencia*, en aquella persona que practica el arte de la danza.

Nos interesa detenernos ahora, con algo más de detalle, en ese juego o dialéctica que parece llevarse a cabo entre estos aspectos en aquel que experimenta una obra

1514 Véase DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 24.

1515 WURZBA, L., «Quien danza, ¿qué alcanza?», p. 165-166 en *Escritura e imagen*, op. cit., 2008.

1516 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 151.

1517 SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, op. cit., 1944, p. 37.

de arte *in itinere* para clarificar esta dinámica. A un nivel cognitivo, investigaciones recientes nos ilustran sobre los detalles de dicha dinámica en el arte de la danza. El artista inmerso en una función o, simplemente, mientras practica un baile se encuentra permanentemente acudiendo al lugar de su cerebro en el que almacena los gestos y movimientos automatizados a través del ensayo, es decir, a su *almacén de memoria de larga duración*, la denominada *Memoria a Largo Plazo* (MLP), en donde aquellos se encuentran guardados¹⁵¹⁸. En concreto, los movimientos aprendidos y automatizados, al igual que las habilidades que adquirimos, se almacenan –dentro de esta MLP– en lo que se ha denominado *memoria no declarativa* o *implícita* que alberga todos aquellos contenidos implícitos, inconscientes, de la información consciente que nos llega y hacemos nuestra. Cuando aprendemos algo y lo memorizamos, existe una serie de informaciones que quedarán recogidas en nuestra memoria, en la MLP *no declarativa*, sin el recurso de nuestra consciencia: son adquisiciones que no podemos expresar verbalmente, no somos conscientes de ellas, son contenidos que van implícitos junto con el resto de información consciente –algo análogo a lo que en informática son los *metadatos* de la información. Por tanto, cuando aprendemos un movimiento, determinada actividad o una habilidad concreta, no sólo estamos memorizando aquello que voluntaria o conscientemente tratamos de retener, sino que, además, de manera implícita y no consciente, vamos a memorizar (podríamos decir *corporeizar*) una serie de procedimientos y habilidades para realizar esa tarea o movimiento

1518 Varios neurocientíficos del área cognitiva inciden en que esta interacción sucede, principalmente, a través de lo que han denominado BACs ó *Basic Action Concepts* (que podemos traducir como *Conceptos de Acción Básica*). Los han definido como unidades funcionales primarias para el control de la acción a nivel de la representación mental que unen y modulan constantemente las intenciones, metas u objetivos en este nivel (mental) con los efectos perceptivos del movimiento. Simplificando, podemos decir que son representaciones mentales *in itinere* del estado de la postura corporal en cada momento. Desarrollan, por tanto, el sentido *propioceptivo*, sentido dinámico que –a diferencia de los otros cinco sentidos que nos proporcionan datos sobre el mundo exterior– proporciona datos sobre nuestro mundo interior, en concreto, sobre la relación dinámica entre el sujeto y el mundo. Se le ha llamado también sentido *kinestésico* y sobre él se asienta, en definitiva, la imagen dinámica de nuestro propio cuerpo. Los BACs se encuentran en la base, por otra parte, de lo que los científicos cognitivos han denominado *enacción*, enfoque en el que «las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensorio-motores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente», en VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E., *De cuerpo presente*, *op. cit.*, 2005, p. 203. En cuanto al concepto de BACs, véase, por ejemplo, SHACK, T., «Building blocks...», p. 16-18, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, *op. cit.*, 2010 y BLÄSING, B., «The dancer's memory...», p. 84 y 95, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, *op. cit.*, 2010. En este punto estos autores entran en controversia con los anticartesianos más radicales, como Shaun Gallagher, por ejemplo, para los que, en rigor, no existe ningún tipo de representación mental en la cognición.

concreto. Esto se traduce en que la MLP *no declarativa* es un tipo de memoria que, al contrario que la *declarativa* o la *Memoria a Corto Plazo* u *Operativa* (MCP), es independiente de la *atención*¹⁵¹⁹.

Podemos apreciar que esto es de gran interés en cualquier tipo de arte –todo artista necesita poseer y afianzar ciertas habilidades a las que ha de acudir durante la ejecución de su obra– pero nos podemos hacer cargo de que tiene una importancia nuclear en las artes que utilizan el cuerpo humano como herramienta. El hecho de que la MLP *no declarativa* no requiera un alto nivel de atención le permite al artista que danza estar pendiente en menor medida de la ejecución de sus movimientos (aprendidos y almacenados) y dedicar parte de su atención, sin detrimento de la calidad de esta, a otros aspectos que intervienen en el baile, como el resto de los bailarines, el público, el espacio en el que se mueve, etcétera. En el ámbito de la danza, todo lo anterior nos lleva a deducir que el artista, durante el transcurso del baile, se encuentra en una posición óptima de contacto con ambas instancias, *consciente* e *inconsciente*. Esto significa, por un lado, que es capaz de controlar y modular tanto las percepciones *conscientes* de –y a través de– su cuerpo, como las habilidades sensorio-motoras *inconscientes* que han sido incorporadas, automatizadas previamente a través del ensayo. Por otro lado, significa también que, al mismo tiempo, durante su re-presentación se mantiene cognitivamente en contacto con su cuerpo y a la vez, por supuesto, con el entorno (con la música, principalmente, como el elemento *inspirador* por excelencia en una danza¹⁵²⁰). Su principal cometido –en aras de que finalmente resulte una obra de arte auténtica, verdadera– y donde radica, a nuestro juicio, la gran dificultad, el punto crítico de ese tipo de obras de arte, consiste en la capacidad de *jugar* con todos los anteriores factores de manera fluida, tendiendo constantemente a que ese *juego* suceda de manera no afectada en exceso, no *sobreactuada*, no forzada, «libre y laxa». En este extremo, de acuerdo con Gadamer, el *juego* es el modo de ser de la obra de arte y en el caso de la danza, en virtud de su cualidad *metacomunicativa*, dicho *juego* viene fuertemente condicionado por el *juego-diálogo* interior del artista que baila, que –siguiendo a Trías– se ha de dar de una manera

1519 Véase, por ejemplo, la bibliografía de la asignatura *Fundamentos de psicología* de la Licenciatura en Humanidades (UR) y BLÄSING, B., «The dancer's memory...», p. 82, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, *op. cit.*, 2010.

1520 Ya hemos visto, con Jonathan Harvey, que la *inspiración* siempre solicita –en menor o mayor grado– al *inconsciente* de la persona que la experimenta o siente.

«libre y laxa»¹⁵²¹. Esto equivale a decir que dicho *juego-diálogo* interior se ha de dar de una manera *simbólica*. Parecen tener eco nuestras palabras en las de una de las grandes profesionales del mundo dancístico como es Pina Bausch, al señalar: «Casi cualquier cosa puede ser bailada. Tiene que ver con un cierto tipo de conciencia, una cierta actitud interior y física y una precisión extrema: conocimiento, respiración, cada pequeño detalle. Siempre tiene algo que ver con el “cómo”»¹⁵²². También las vemos reflejadas en las de Dropsy, quien describe en sus propios términos –a través de sus propias coordenadas– el proceso de creación de una acción y un movimiento armónico y *preciso* (creemos que con este adjetivo se refiere a lo que nosotros –al hablar de un movimiento realizado en el ámbito artístico– hemos denominado en este trabajo *auténtico*):

En el plano psicológico, tal acción está en íntima relación con una presencia a la vez en sí mismo y con el objeto exterior. Por esto puede adaptarse a la menor modificación de la situación, de manera no parcial y periférica sino central. Por esta adaptación a un presente que no reproduce nunca con exactitud el pasado, semejante forma de acción resulta perpetuamente creadora. En ese momento, el equilibrio entre el interior y el exterior es tal que, en la relación, el sujeto experimenta su unidad profunda con el objeto de su atención. Para el observador externo, el movimiento proporciona entonces una impresión de armonía. Se trata de una belleza que brota por sí misma, en forma espontánea, libre de toda afectación y de todo narcisismo¹⁵²³.

Estas últimas palabras de Dropsy reflejan perfectamente ese «cómo» que mencionaba Pina Bausch, las características que posee un movimiento realizado de tal manera que deviene en un movimiento *auténtico*. En palabras de Dropsy, esto equivale a un movimiento *preciso* (en base a ese equilibrio entre el interior y el exterior del artista), movimiento que el observador externo observa como *bello*. Creemos que aquí está describiendo, además, las características que ha de tener un movimiento artístico para que sea *simbólico*, esto es, realizado de manera «libre y laxa». Creemos que ello implica el ser realizado «libre de toda afectación y de todo narcisismo», con la «espontaneidad» que otorga una buena preparación previa y un buen (correcto, apropiado) trabajo interior del artista. Dropsy está reflejando con bastante precisión y acierto, en definitiva, lo que en el plano real se

1521 Véase, por ejemplo, *supra*, *Apdo.* 6.1.3.

1522 SERVOS, N., «What the body remembers...», p. 187, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion*, *op. cit.*, 2007.

1523 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, *op. cit.*, 1987, p. 138.

correponde con la dinámica, en términos figurativos, de nuestra *espiral estético-hermenéutica*. Algo se transmite de principio a fin en el proceso *estético-hermenéutico* –desde la comunicación inicial interna del artista hasta la comunicación final con el posible espectador–, un *algo* que desde los primeros círculos de la *espiral* va conectando y proyectándose hacia los círculos más externos. Y si ese *algo* permanece en el tiempo, si esa conexión primeramente interna y después con el exterior es mantenida en el tiempo, resulta capaz de suscitar la *belleza* en todas las cosas: porque todo lo comprendido, tarde o temprano, se torna bello y todo lo bello llega a ser comprendido:

El ser humano encuentra entonces la belleza de la naturaleza misma, del agua, de las plantas, de los animales. Para retomar la expresión de Schiller, lo que una planta es inconscientemente, él procura serlo de manera consciente. Pero esta conciencia de su armonía con él mismo y con su entorno resulta difícil y poco frecuente. Cuando se produce, nos proporciona siempre la impresión de una especie de milagro. El artista que sobre el escenario crea un momento semejante deja, en el espíritu de su público, una huella difícil de olvidar¹⁵²⁴.

En coordenadas triasianas, estaríamos hablando de alzarnos primero éticamente al *límite* para posteriormente habitarlo, mantenernos en él, transitarlo, en aras de una experimentación artística (creación, interpretación o recepción) auténtica, bella. Tiene tal alcance esta dinámica, llamémosla *ético-estético-hermenéutica* que, para nosotros, es obvio que rebasa el plano estrictamente artístico y afecta, se cumple, también en el plano existencial. La *acción*, el *movimiento* humano, es común a ambos y en él la dinámica *consciente-inconsciente* que estamos tratando de analizar se torna esencial. Trías habla en *Los límites del mundo* de que el resultado final del proceso creativo consciente del artista siempre sobrepasa sus expectativas iniciales, aquellas que desencadenaron el proceso creativo: finalmente resulta una obra de arte que con respecto a las causas *conscientes* que provocaron su origen es *inconsciente*. Trías parece tener claro que el resultado artístico –*auténtico*– siempre rebasa las expectativas de su autor. Coincide con él Drosy, para quien esto sucede en el ser humano a todos los niveles, también en el plano existencial: cuando *conscientemente* preparamos el terreno, interiormente, para ejecutar un movimiento o una acción precisa, armoniosa, etcétera, el resultado que nos brindan las fuerzas *inconscientes* sobrepasa las expectativas que podíamos imaginar. Y dicho resultado final –dicho

1524 *Ídem*.

movimiento o dicha acción– ejecutados así, de *esa manera*, es algo que deberíamos aceptar como un don, como un regalo de la vida en recompensa por el correcto trabajo previo realizado:

Y un día el objetivo es alcanzado de manera natural, como al término de su maduración el fruto cae por sí mismo. Lo recibimos como un regalo, producido por la alianza de nuestros esfuerzos conscientes con las fuerzas oscuras de nuestra naturaleza inconsciente¹⁵²⁵.

Para nosotros se trata de un trabajo previo de afinación de nuestro *esquema corporal* en aras de obtener esa *actitud* o *disposición* adecuada para experimentar arte, sí, pero también para vivir. Consideramos que es, precisamente, la correcta *disposición* la que nos permite *aceptar* esta recompensa, este don, que para nosotros implica –como seres históricos, finitos, inmersos en un proceso histórico– *aprender* de él. Entre otras cosas, leyendo o interpretando, más o menos fugazmente, la historia impresa en ese momento especial, en esa acción realizada de esa determinada *manera*, en ese don. Volviendo a coordenadas triasianas diríamos que el alzado ético al *límite* otorga, da de sí, un don. A ese don Trías lo ha llamado el *ser del límite*. Para él aquello que sucede cuando razón y simbolismo confluyen en este *ser del límite*, es designado por su noción de *espíritu*. Admitir, con Trías, que el *espíritu* es el horizonte ideal de síntesis entre la *razón fronteriza* y el *suplemento simbólico* nos pondría en el camino, nos situaría en la senda de lo que podríamos denominar la experiencia *espiritual*, una experiencia que, entendida en un plano extendido, universal, duraría toda la vida. Creemos que análogamente, en este sentido, señala Dropsy:

Esta es, para nosotros, la tarea del yo en una práctica como la nuestra: preparar el terreno para permitir a las fuerzas inconscientes que nos brinden esta recompensa que es, en el fondo, nuestra dote de nacimiento perdida y olvidada. De esta preparación consciente hablamos aquí. Un trabajo de esta índole no tiene fin. Comprendido en su sentido más amplio, insume la vida entera¹⁵²⁶.

Encontramos otros testimonios de profesionales de la danza e investigadores en esta disciplina en la actualidad –además de los ya señalados– que hablan de su experiencia con ese proceso de diálogo e interacción entre *consciente* e *inconsciente*. Por ejemplo, desde el ámbito terapéutico, Hilda Wengrower y Sharon Chaiklin en la introducción de *La vida es danza* de 2008, hablando de la DMT (Danza

1525 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 147.

1526 *Ibid.*, p. 138.

Movimiento Terapia), afirman directamente que «la danza y el movimiento son empleados como vías de acceso al *inconsciente*»¹⁵²⁷. En la misma obra, Diana Fischman afirma, hablando también de la DMT:

A nivel individual, el movimiento incluye tonalidades afectivas que se expresan inevitablemente, aunque en ocasiones permanecen inconscientes para el propio actor. Un sistema complejo de procesos y grados de tensión-relajación muscular posibilita la manifestación de las mismas. (...) La eficacia de la DMT se relaciona con su posibilidad de trabajar con la conciencia de las experiencias corporales donde estas emergen o donde se recrean y repiten. Así es como la DMT opera en el lugar donde confluyen *sensación y sentido*¹⁵²⁸.

Un poco más adelante esta misma autora propone la DMT como dispositivo teórico-clínico que complementa la labor del psicoanálisis relacional puesto que permite operar allí donde las palabras no son suficiente vía de contacto y encuentro. Observamos que la DMT redunda en los planteamientos de este tipo de psicoanálisis, en cuya dinámica, explica Fischman, «además de la narración y la recuperación de recuerdos para hacer consciente lo inconsciente también deben atenderse las vivencias afectivo-perceptivas y espacio-temporales». Saliendo del ámbito terapéutico y respecto a que la danza coloca a aquel que la experimenta en esa posición privilegiada y fecunda de cruce y dialéctica entre *consciente e inconsciente*, los autores de *Knowledge in Motion* se preguntan «¿qué nos enseña la danza sobre nosotros mismos que no conocemos o sólo tenemos una vaga idea o hemos olvidado?»¹⁵²⁹ y afirman que «el arte de la danza proporciona un acceso práctico inteligible a través de los sentidos para comprender aquellos procesos y contextos de experiencias que generan conocimiento y lo hacen accesible»¹⁵³⁰.

A lo largo de este trabajo hemos planteado la hipótesis de que en el diálogo *consciente/inconsciente* se encuentra la llave para una *correcta* comprensión, tanto de uno mismo como del otro, y lo hemos hecho en base a las reflexiones que sobre Merleau-Ponty hacían los filósofos José M^a Aguirre y M^a Carmen López Sáenz. Hemos argumentado acerca de la posibilidad de que el conjunto de nuestras

1527 WENGROWER, H. y CHAIKLIN, S. (coords.), *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 22.

1528 FISCHMAN, D., «Relación terapéutica...», p. 83-86, en WENGROWER, H. y CHAIKLIN, S. (coords.), *La vida es danza, op. cit.*, 2008.

1529 VÖLCKERS, H., «Preface», p. 10, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion, op. cit.*, 2007, p. 9-14.

1530 GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K., «Introduction», p. 21, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion, op. cit.*, 2007, p. 15-24.

experiencias vividas y mediatizadas socialmente (nuestra historia y nuestra tradición, en suma) se almacene en un nivel pre-consciente. Sabemos que a esa historia es necesario acceder para rescatar los renglones, las páginas olvidadas de nuestra biografía, para actualizarnos, en definitiva, para comprender-nos y, por ende, comprender-el-mundo. La comprensión del otro pasa por el reconocimiento de su alteridad y presupone un entendimiento ontológico de nuestro cuerpo que desemboca en la capacidad de vivir sus gestos. Esto es sinónimo de tomar conciencia de nuestras pre-comprensiones, de nuestros pre-juicios con el fin de arrancarles su dimensión extraña, subconsciente. Creemos que es pertinente poner en relación, ahora, esta reflexión nuestra con aquella otra en la que hablábamos de la importancia de establecer unas «coordenadas propias» desde las que crear conocimiento: sólo un conocimiento arraigado en ellas era capaz de dialogar verdaderamente con las coordenadas del otro, es decir, capaz de re-conocerlo en su alteridad y conocerlo¹⁵³¹. Establecer nuestras propias coordenadas era la metáfora de establecer y mantener en los círculos primarios, internos, de nuestra *espiral* un diálogo interior abierto, fluido, eficaz y fructífero y creemos que esto se corresponde con la idea que expone López Sáenz, la necesidad del entendimiento ontológico de nuestro cuerpo. A partir de aquí, del establecimiento de este sistema de referencia o de coordenadas existe, decíamos, la posibilidad de ir edificando el conocimiento (tanto de uno mismo como de lo otro). Respecto al auto-conocimiento, López Saénz se refiere a ello como adquirir la capacidad de vivir los gestos del propio cuerpo y para Aguirre consiste en tomar conciencia de nuestras pre-comprensiones, de nuestros pre-juicios con el fin de arrancarles su dimensión extraña, subconsciente. Por lo tanto, sostenemos que el vivir nuestro cuerpo, el aprehender su habitualidad, ha de comenzar por establecer ese diálogo interior primario (en los términos expuestos¹⁵³²), lo cual pasa por un proceso de toma de conciencia de nuestras pre-comprensiones, en el que tiene lugar una toma de contacto entre *consciente e inconsciente/subconsciente* –recordemos, en el marco del *esquema corporal*– y que nos abre, en último término, a la alteridad, al reconocimiento de la verdad del otro.

1531 Véase *supra*, Apdo. 8.2.2.

1532 Figurativamente, esto significa conectar, cerrar los círculos primarios más internos de la *espiral estético-hermenéutica* planteada, que, como apreciamos en la argumentación del texto, solicita el diálogo, la interacción entre *consciente e inconsciente*.

También en el ámbito de la filosofía, pero desde otra perspectiva distinta y en diálogo con la ciencia cognitiva, el filósofo Shaun Gallagher¹⁵³³ hace referencia a la dialéctica *consciente-inconsciente* a nivel cognitivo, al proponer la distinción entre la *imagen corporal* de una persona como el sistema de percepciones, actitudes y creencias en cuanto al propio cuerpo (por lo tanto un aspecto mayormente consciente) y el *esquema corporal* como el sistema de capacidades sensorio-motoras que funcionan sin consciencia y sin la necesidad de vigilancia perceptual (aspecto mayormente inconsciente). Este último concepto se basa en el concepto de *esquema corporal* de Merleau-Ponty que el filósofo francés localizaba a un nivel pre-consciente en el ser humano. Afirma Gallagher que, en último término, el esquema corporal puede influir en la imagen corporal. De hecho –tal y como hemos visto con la noción de *hábito corporal*– parece lógico pensar que existe una interrelación entre ellos: cualquiera de nosotros podemos confirmar la experiencia de que la repetición consciente de un determinado gesto (*hábito*) en el que interviene la percepción del propio cuerpo (imagen corporal) puede llevar a integrar ese gesto en el esquema corporal definido por Gallagher a través del sistema sensorio-motor. Ese gesto, consciente en origen, pasa a formar parte de las habilidades o capacidades sensorio-motoras de la persona y después de un determinado tiempo de entrenamiento o de repetición pasa a realizarse de manera espontánea, inconsciente, sin necesidad de vigilancia perceptual. Hablamos de lo que comúnmente llamamos *proceso de automatización* de un movimiento y al que nos hemos referido brevemente más atrás al hablar de la adquisición de *hábitos corporales* y del almacenamiento en la MLP (*Memoria a Largo Plazo*). A esto precisamente se refiere también Sachs al hablar de la danza primitiva que se ejecuta imprimiendo golpes rítmicos a cada movimiento corporal: después de una serie de ejecuciones reiteradas llega un momento en el que los movimientos se ejecutan de manera automática, sin intervención del sentido del *yo*¹⁵³⁴.

En el ámbito de la ciencia cognitiva, en general, la mayoría de los defensores del anti-aislacionismo y anti-cartesianismo cognitivo argumentan en contra de la existencia de representaciones internas durante el proceso cognitivo puesto que ello implicaría la idea –dualista, de inspiración *cartesiana*– de que el cerebro humano actúa de manera independiente del cuerpo al crear una imagen de éste. Sin embargo, algunos estudios recientes ponen de manifiesto el hecho de que sí

1533 GALLAGHER, S., *How the Body Shapes the Mind*, op. cit., 2005.

1534 Véase SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, op. cit., 1944, p. 37.

necesitamos cierta información desacoplada del cuerpo, cierto tipo de «representaciones mentales pragmáticas» –aunque sean mínimas– sobre el estado de nuestro propio cuerpo a cada momento si queremos moverlo. A este respecto Andy Clark aboga por un «cartesianismo mínimo» –como él lo denomina– para describir la cognición humana¹⁵³⁵. Propone la existencia, en el proceso cognitivo, de un mínimo de representaciones mentales desacopladas del cuerpo –es lo que le lleva a hablar de *cartesianismo mínimo*– a la hora de emprender una acción concreta y explica que estas son necesarias para un acoplamiento satisfactorio en tiempo real entre orden motora y ejecución. A su vez, defiende que dicho *cartesianismo mínimo* puede ayudar en el ensayo mental desacoplado ambientalmente de la acción, como lo demuestran diversas investigaciones recientes. Al hablar de ensayo mental consciente, pero desacoplado ambientalmente, hablamos de la utilización consciente de imágenes mentales de una acción corporal concreta sin que ésta se llegue a realizar. Este tipo de ensayo mental tiene repercusiones en cuanto a la eficacia de la ejecución de esa acción corporal *a posteriori*, en la práctica real, como ha quedado patente en varios estudios recientes. Es el caso, por ejemplo, del estudio realizado en 1983 por Fetz y Landers en el que se ha demostrado que el rendimiento en una determinada práctica deportiva mejora cuando se combina anacrónicamente el entrenamiento tradicional con el ensayo a través de imágenes mentales de la habilidad o hábito deportivo específico que se pretende mejorar¹⁵³⁶. También ha quedado patente este hecho en el ámbito de la danza donde, igualmente, hay evidencias científicas que apuntan en este sentido. Martin Puttke, en 2010, nos habla de la efectividad, en este arte, del «entrenamiento ideokinético», refiriéndose al método utilizado con sus alumnos de danza en el que combina este tipo de representaciones mentales *desacopladas* de las posturas o pasos de baile con el entrenamiento convencional. Afirma Puttke que este tipo de entrenamiento es especialmente útil en el trabajo con alumnos que

1535 Véase CLARK, A., “Incorporización y la Filosofía de la Mente”, p. 30 y ss. en *Contrastes*, op. cit., 2001.

1536 FETZ, D. y LANDERS, D., «The Effects of Mental Practice on Motor Skill Learning and Performance: A Meta-Analysis», *Journal of Sport Psychology*. Nº 5, 1983, p. 25-57. Véase también en esta misma línea el estudio de Gaggioli, A., Morganti, L., Mondoni, M. y Antonietti, A.: «Benefits of Combined Mental and Physical Training in Learning a Complex Motor Skill in Basketball», *Psychology*. Nº 4, 2013, p. 1-6.

tienen algún tipo de lesión y que tienen problemas, en un momento determinado, para desarrollar el entrenamiento cinético convencional¹⁵³⁷.

En definitiva, todas estas manifestaciones y ejemplos, en realidad, redundan en la importancia de lo que hemos denominado *hábitos corporales*, como forma de afinar el *esquema corporal*, esto es, de ensayar o entrenar aquel *diálogo existencial primario interior* abierto, efectivo, fluido, fructífero, que considerábamos necesario para cerrar esos primeros círculos de nuestra *espiral* y desencadenar aquella *correcta* –por deseable, nos atreveríamos a decir que, en todos los ámbitos del ser humano– *actitud o disposición afectiva*¹⁵³⁸.

Nos hacemos cargo de lo productiva que puede llegar a ser la colaboración entre la neurociencia cognitiva –en concreto, el enfoque de la cognición integrada– con la investigación en cualquier arte *in itinere* que utilice el cuerpo como herramienta, como puede ser la danza. Como afirma Bettina Bläsing, en 2010:

Para los bailarines, la idea de que pensar, comprender y aprender comienza con el cuerpo no es nada sorprendente. ¿Cómo debería ser de otra manera?. Esta es, en mi opinión, una de las razones por las que el arte de la danza y la ciencia cognitiva pueden formar una alianza muy fructífera¹⁵³⁹.

En lo que concierne al objeto de este trabajo, nos parecen muy interesantes las distintas aplicaciones de los hallazgos de la ciencia cognitiva que se han llevado a cabo en la danza actualmente e incidimos en la eficacia y repercusión de las mismas. Hemos hecho algún apunte, más atrás, sobre el trabajo colaborativo entre la neurociencia cognitiva y la danza, en lo que al avance de la investigación del *Sistema de las Neuronas Espejo* se refiere. También hemos mencionado el trabajo de Puttke a través de su insólito sistema de enseñanza en danza mediante ensayos mentales desacoplados ambientalmente. Otro ejemplo más de estas fecundas aplicaciones nos lo proporciona Bläsing, al hablar del trabajo cognitivo, verbal, que es necesario realizar en el aprendizaje en danza cuando se intenta corregir un movimiento que ha sido previamente automatizado:

1537 PUTTKE, M., «Learning to dance...», p. 102 y ss, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010, p. 101-114.

1538 En este sentido el filósofo Alva Noë, hablando de un tipo concreto de danza experimental creado por la coreógrafa y bailarina Lisa Nelson, afirma que puesto que se trata de una actividad que nos sintoniza con lo que está ocurriendo a nuestro alrededor, su práctica constituye una ocasión para empezar a adquirir las habilidades necesarias para acceder al mundo. Véase NOË, A., «Making worlds available», p. 127, en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion*, op. cit., 2007.

1539 BLÄSING, B., «The dancer's memory...», p. 76, en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance*, op. cit., 2010.

La estrecha interacción entre la memoria no-declarativa y la memoria declarativa se hace especialmente evidente cuando tratamos de aplicar correcciones a movimientos ya automatizados. El primer paso útil en el desaprendizaje de un viejo error es a menudo encontrar una descripción verbal de lo que va mal y lo que debe hacerse en su lugar. El lenguaje puede proporcionar claridad a los pensamientos y puede usarse como una herramienta para manipular partes del conocimiento¹⁵⁴⁰.

En este caso la dirección o sentido que toma el proceso cognitivo es inverso al sentido en el que lo hemos enfocado mayoritariamente en este trabajo. En este ejemplo se trata de retroceder, de transitar, pero en sentido contrario, la vía en la que tanto hemos insistido aquí, aquella que es necesario abrir en aras de reforzar la vía de integración o re-integración total de un ser humano que, sobre todo desde la modernidad, tiende a mostrarse escindido entre lo que piensa y lo que *es*. En el ejemplo se trata de deshacer ese camino andado previamente –a través de un determinado hábito corporal (danza)– para des-automatizar un determinado movimiento que se desea corregir. Es mediante una *atención consciente* como podemos iniciar ese proceso de conexión interior, de conexión con una vía fecunda (la que une *consciente* e *inconsciente*) que nos permite una reeducación y, en definitiva, un desarrollo personal. Sin ella, sin esta atención, nos dice Dropsy «no existe posibilidad alguna de escapar al encadenamiento mecánico de nuestros hábitos corporales y psicológicos»¹⁵⁴¹. Por lo tanto, el entrenar esta atención se torna indispensable para, en muchas ocasiones de nuestra vida, escapar de hábitos automatizados o automatismos inconscientes que, de una u otra manera, para bien o para mal, nos condicionan. En este sentido, el entrenar la atención mediante un determinado ejercicio o hábito corporal, en su más amplio rango de posibilidades ¹⁵⁴², nos prepara para trasladar esa *actitud* aprendida –por experimentada– a otras esferas de la vida. Como señala Dropsy, con *aquello*

1540 *Ibíd.*, p. 83.

1541 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, *op. cit.*, 1987, p. 143.

1542 Opciones que abarcan ámbitos muy distintos. Sin la posibilidad de ser exhaustivos, como ejemplos mencionaremos las disciplinas artísticas como la danza, teatro, mímica, cine, etcétera; disciplinas deportivas de todo tipo como la gimnasia, baile deportivo, correr, ciclismo, también deportes colectivos, nadar y un largo etcétera; técnicas o disciplinas de movimientos suaves como el pilates, yoga, etcétera; un amplio abanico de disciplinas de inspiración oriental como el Tai-chí, Yoga, Judo, Chi-kung, etcétera y, por último, mencionaremos aquellas técnicas o disciplinas del ámbito terapéutico como la DMT (Danza Movimiento Terapia) –mencionada en este trabajo– o el B-BAT (en inglés, Basic Body Awareness Teraphy o Terapia de la Conciencia Corporal Básica).

aprendido durante el proceso de práctica de un determinado hábito o ejercicio corporal,

se torna entonces posible provocar de manera voluntaria, en cada instante de nuestra vida y en relación con cada uno de nuestros actos, esta unidad de acción, esta presencia interior. La plenitud de nuestra vida ya no depende de accidentes exteriores (...) Depende tan sólo de nuestra capacidad de entrar plenamente, y por una elección voluntaria, en el momento presente¹⁵⁴³.

Deseamos concluir este *apartado* con la pertinente reflexión de Lilian Wurzba quien expresa, de una manera poética, qué es el arte de la danza, basándose en esta dialéctica *consciente* e *inconsciente* que, a lo largo de nuestra argumentación, se ha ido mostrando *a priori* como deseable en todo auténtico arte: «Danzar es acunar la consciencia en los brazos de la dinámica mágico-religiosa de la psique inconsciente, remansando y robusteciendo el alma con las energías que chorrean de las fuentes primordiales de significado y de vida»¹⁵⁴⁴.

1543 DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo*, op. cit., 1987, p. 144.

1544 WURZBA, L., «Quien danza, ¿qué alcanza?», p. 168 en *Escritura e imagen*, op. cit., 2008.

9. CONSIDERACIONES FINALES

La inquietud que nos movió en su día a comenzar este estudio se encendía tras la pregunta que ha removido nuestro contexto epistemológico, pero también existencial, durante los últimos años: ¿cuál es la manera de ser de este ser que no existe más que comprendiendo? Se trataba de una cuestión que surgía en el marco explicativo de la filosofía contemporánea –en concreto, la filosofía de Martin Heidegger– en el contexto académico. A esa pregunta le seguía otra que tampoco nos dejaba indiferentes: ¿cómo un ser aparece situado en el ser antes de que este se le oponga como un objeto que hay que comprender?¹⁵⁴⁵ Desde aquel lugar donde nos encontrábamos, la pregunta insistía en aparecer y reaparecer, llevando consigo un carácter de verdad, de certeza, de aquella evidencia profunda y seductora que aportan las comprensiones intuitivas.

Por fortuna, pudimos emprender el camino para exteriorizar y encarnar esta intuición, un camino que nos ha llevado hasta aquí, hasta donde hoy nos encontramos. En él tuvimos la enorme suerte de encontrarnos con Eugenio Trías y su propuesta filosófica, la *filosofía del límite*, encuentro que supuso una especie de «alto» obligado en el camino: la apertura de horizontes, la claridad que arrojaba su pensamiento sobre nuestra perspectiva era tan fuerte, tan poderosa, que prácticamente nos cegaba. Tuvimos que esperar un tiempo, quietos, con su obra y su pensamiento *entre las manos* para que nuestra visión se acostumbrara a tal exceso de luz. Ese parón necesario en el camino –que incluyó una estancia de investigación en el seno y sede actual de la obra triasiana, el *Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Trías*– nos ayudó a que una vez que nuestra visión, en medio de todo aquel destello de información, volviera a agudizarse, pudiera y supiera distinguir los relieves del camino que transitábamos. En otras palabras, que pudiera ver con claridad sus zonas luminosas, pero también las sombras que estas zonas de luz arrojaban.

¿Qué hemos obtenido a cambio de transitar este arduo, largo, laborioso y apasionante camino? Una vida. Vivir, sabiendo experimentar y discernir los colores del mundo que nos constituye y rodea, sus relieves, sus luces, sus sombras. Vivir.

1545 Ambas cuestiones surgidas de la enseñanza del filósofo José M^a Aguirre Oraá.

El contexto filosófico que generó aquellos interrogantes era el de la *hermenéutica contemporánea* y ahí, sumergiéndonos en ella, comenzamos nuestra investigación. La idea que subyace a la hermenéutica, en general, es la que se encuentra en la base, también, del *círculo hermenéutico* que los antiguos griegos describían para explicar el proceso comprensivo en el ser humano: *es a la luz del todo como las partes cobran sentido, pero, a su vez, es mediante la integración de cada una de esas partes en el todo como este llega a hacerse comprensible*. Este es el carácter, la dinámica, circular de la comprensión. Esta *dialéctica* (diálogo, comercio, trasiego, juego, lucha, etcétera) – permanente y constante– entre el todo y las partes, o bien, entre lo uno y lo múltiple, entre lo singular y lo universal, entre mismidad y diferencia, entre identidad y alteridad, etcétera, es la que nos ha acompañado, incansable de principio a fin, en este trayecto. Dicha *diálectica* bien podría resumirse en el término «y» de cada uno de los pares nombrados, en él reside su profundo significado; o, bien, como dice Trías, en el signo conjuntivo-disyuntivo por excelencia de nuestro vocabulario: «/». Ese es el signo que, elevado aquí a la categoría de símbolo, hemos de interpretar en lo que sigue.

La *dialéctica* de la que hablamos tiene unas características, unos atributos, concretos. Por implicar y poner en conexión, en relación, dos términos, se trata de una vía de doble sentido en la que ambos términos tienden, en todo momento, a ser simultáneos: del *todo* a las *partes* y de estas a aquel. O bien, de lo *uno* a lo *múltiple* y de este a aquel. O de la *singularidad* a la *universalidad* y de esta última a aquella. Empleando el vocabulario triasiano, se trata de una vía conjuntivo-disyuntiva, esto es, simultáneamente de *conjunción* y *disyunción* (une, pero a la vez y en el mismo sentido separa). Como podemos colegir, se trata de una relación siempre abierta, no pre-establecida, adaptable a cada momento y a cada circunstancia a los que hay que atender y, en definitiva, comprender. Si existe un *ámbito* que pueda acoger esta *dialéctica* así caracterizada, esto es, que ofrezca la posibilidad de que se den en la dinámica comprensiva los atributos antes mencionados, Trías lo ha concebido como el *límite*¹⁵⁴⁶.

Aquí, en el *límite*, se nos abre todo un abanico inabarcable de posibilidades de combinación, de dialectización, entre los dos términos que él une y separa. De

1546 Actualmente existen otras concepciones de otros pensadores y filósofos que también intentan recoger los atributos señalados. Nos hemos centrado en la noción de *límite* triasiana por ser la que hemos estudiado en profundidad. Pero, una consideración parecida pueden tener las nociones de *rizoma* y *meseta* de Deleuze y Guattari o la de *carne* de Merleau-Ponty, como hemos hecho notar.

momento, en aquello que como seres humanos más directamente nos concierne, nos centraremos en la *dialéctica* que se abre entre aquel que comprende y lo comprendido, correlato de lo que tradicionalmente se ha llamado la dialéctica sujeto-objeto. La concepción de dicha *dialéctica* en esta clave se trata, en realidad, de una herramienta discursiva que no agota la realidad que creemos que se esconde detrás de la *comprensión*. Nos sumergimos, de esta manera –de acuerdo *metodológicamente* con Trías– en una reflexión que toma como punto de partida esa «insistente y recurrente dualidad a la que estamos históricamente sometidos en nuestra existencia» que señalábamos anteriormente. El que comprende y lo comprendido. Sujeto y objeto. Es esta la herramienta –que adolece de cierto solipsismo en sus inicios, como puso de manifiesto Husserl y posteriormente, entre otros, Trías– de la que disponemos los seres humanos para, partiendo de ella y reflexionando *a posteriori* de una determinada *manera, metodológicamente*, quizá, llegar a alcanzar un «*sustrato* más hondo de la experiencia yoica» que traiga aparejado otro tipo de comprensión, esta vez, *no-dual*. Para arrojar alguna luz sobre esta *manera*, este *método* –escurridizo, por lo demás– de la reflexión, nos atenemos a la noción de *reducción trascendental (epojé)* que propuso Husserl, sobre la que hemos de volver. De momento, podemos sintetizarla en base a uno de los principios fundamentales de su *fenomenología*: el atenernos a las cosas mismas. Comenzamos, por lo tanto, sumergiéndonos en la *diálectica* que aparece entre el que comprende y lo comprendido.

Siguiendo a Trías, *lo que comprende* no es sólo sujeto ni es sólo objeto, participa de ambos; no es sólo individualidad ni es sólo multiplicidad, participa de ambas. No es sólo mismidad ni es sólo diferencia, participa de ambas. Lo mismo es aplicable a *lo comprendido*. Se trata, en realidad, de sendos momentos procedimentales que se encuentran integrados en algo más amplio que los trasciende. *Lo que comprende* y *lo comprendido* forman parte de aquello que Trías define como una *pluralidad interconexa de sucesos físicos relativos e interactuantes*. Estos, en función de la coordinación de sus esquemas perceptivos y conceptuales, pueden dar lugar a ciertas *cláusulas de acuerdo compartidas* en determinados *intervalos espacio-temporales*. El ámbito que posibilita que estos acuerdos –así, de esta *manera*– puedan tener un lugar es el *límite*. La *comprensión*, por tanto, se da siempre *en y desde* el *límite*.

Gadamer, como sabemos, ha elegido para designar la dinámica de formación de estas cláusulas de acuerdo dentro de la *comprensión* el término de *fusión de*

horizontes. En efecto, lo que creemos que se produce en el *límite* es una *fusión* entre distintos esquemas perceptivos y conceptuales. Este espacio *limítrofe* es un ámbito de apertura, de pura posibilidad, que permite la confluencia de infinitud de conexiones y fusiones. Trías lo llama también *espacio-lógico* o *espacio-luz*.

Posicionándonos en el inicio del recorrido *metódico* que requiere la dinámica de la *comprensión* en el caso concreto del ser humano, la *efectividad* de la dialéctica que emerge entre *lo que comprende* y *lo comprendido*, como puso de manifiesto Heidegger, se basa, precisamente, en que el que comprende (en adelante, el *intérprete*) no ha de dejar que se impongan en su manera de proceder en la interpretación sus propias nociones previas, anticipaciones gratuitas, «intuiciones o nociones populares» decía Gadamer (hablando de la filosofía de su maestro). De hecho, la interpretación que Gadamer realiza desemboca en la necesidad de que el que comprende saque a la luz los pre-juicios de tal manera que no empañen la visibilidad de lo que tiene delante. En el proceso de la comprensión, por lo tanto, la manera científica de proceder para la *hermenéutica* es el «atenerse a las cosas mismas», atenerse a aquello concreto que hay que comprender. Cuando lo que se quiere comprender, como es el caso, es *cómo se comprende*, se complica algo la cuestión y al atenernos a la «cosa misma», al principio, uno puede estar tentado de dar vueltas a un circuito cerrado que aparentemente no lleva a ningún sitio pero que, como más adelante argumentaremos, en realidad se trata de una *espiral* productiva.

La *comprensión*. Este es nuestro tema y a él, por lo tanto, hemos de atenernos. A lo largo de nuestra *experiencia* con ella –que es el único lugar, sostenemos, desde el que podemos empezar siempre a desenrollar el ovillo de la materia a comprender– hemos comprobado cómo la comprensión es, en cierto modo, caprichosa. El proceso comprensivo nunca es uniforme en cuanto a la impresión que produce en nosotros su duración temporal y siempre está mediado por un elemento material, físico, sensible, encarnado. «Hay que encarnar el conocimiento» hemos dicho muchas veces, para el conocimiento devenga *comprensión*. Hemos de exteriorizarlo, decimos, y esto se puede traducir en escribir un libro, un poema, un artículo; en pintar un cuadro, hablar con alguien, crear una escultura; dar un paseo, componer una pieza musical, cantar; bailar, sacar fotos, proyectar un edificio; etcétera. En suma, como quiera que nuestras ideas y conocimientos se exterioricen, implicando un sustrato material. Este sustrato puede ser también nuestro propio cuerpo y, en ese caso, abarca toda la amplia

gama de movimientos y expresiones corporales. Hemos topado, de este modo, con el terreno del arte.

El ser humano, desde muy antiguo, ha encarnado sus comprensiones –es decir, se ha expresado– de esta manera: materializando de diversas maneras y a través de diversas técnicas las distintas comprensiones. ¿Para qué? Creemos que originariamente, en primer lugar, para comunicarlas y para terminar de comprender-se. Esta comunicabilidad de determinadas comprensiones evolucionó en sus inicios en dos direcciones. Por un lado, pudo suponer una *forma de ayuda* fuera de lo común entre los seres humanos, cuyas preocupaciones reales, de fondo –como las *ideas problema*, que señalaba Kant– fueron, son y seguirán siendo, con bastante probabilidad, las mismas. Y, por otro lado, pudo influir desde muy pronto en la catalización de procesos constructivos de herramientas primitivas, esto es, en el desarrollo de determinadas técnicas. La primera es una dirección de corte más humanístico y la segunda más técnico. En nuestro texto hemos incidido en el *carácter comunicativo del arte*, sin detrimento por ello, de otras facetas del mismo. También hemos hecho un breve recorrido histórico a través de la reflexión que esta variopinta materialización de las comprensiones (en adelante *arte* u *obras de arte*) ha suscitado en el ser humano desde bien antiguo y hasta la actualidad.

En este recorrido hemos podido percibir varias cosas reseñables, entre ellas que en esta reflexión humana ha existido desde el principio una constante dialéctica entre tres aspectos: *belleza*, *obra de arte* y *verdad*. El punto de partida del análisis de esta reflexión lo hemos situado en la época griega, donde ni *belleza* ni *verdad* tenían que ver directamente con el *arte*: este –alineado todavía por entonces con las dos direcciones señaladas– se clasificada bien en relación a los sentimientos que suscitaba (en el marco de la *mousiké* griega) o bien en relación a los objetos (útiles, herramientas, etcétera) que era capaz de producir (en el marco de la *tékne*).

Sostenemos que la primera clasificación incidía en la primera de las direcciones que hemos marcado: en una necesidad de expresar –con una gran variedad de matices distintos a los que podía aportar el lenguaje ordinario– ciertas comprensiones adquiridas, en último término, con el ánimo de ayudar a los semejantes. Esta interpretación implicaría que esos sentimientos suscitados por determinadas obras de arte suponían una forma específica de comprensión y así lo sostenemos aquí. Por otro lado, si bien poco a poco con la evolución y el paso del tiempo histórico se van acercando los conceptos de *arte* y *belleza*, el concepto de *verdad* sigue permaneciendo alejado de ellos, hecho influenciado, en parte, por la

arraigada concepción platónica de que el arte, lejos de mostrar un conocimiento verdadero, pertenece el reino de la ilusión, de la apariencia y, por lo tanto, del engaño, de la ficción. Es en el siglo XIII (momento en el que se produce la reducción conceptual entre las *artes* y las *bellas artes*), cuando definitivamente *arte* y *belleza* se acercan, mientras que el concepto de *verdad* sigue negándose a participar en la potencial tríada. Será en el Romanticismo (en los albores del siglo XIX), en un terreno abonado por Hegel, principalmente, cuando definitivamente dicha tríada se haga efectiva, no sin haberse producido antes en el camino cierto reduccionismo, cierta pérdida del significado convencional hasta ese momento de esta controvertida noción, la *verdad*. Pero hasta ese momento son reseñables varios hitos en esta evolución histórica que, recordemos, hemos definido como *evolución de la reflexión que el ser humano ha realizado sobre la múltiple y variada materialización de sus comprensiones*.

Entre los pensadores que van entretejiendo ese hilo que finalmente unirá el concepto de *verdad* con los de *arte* y *belleza*, hemos de mencionar a Girolamo Fracastoro (1555), a Baltasar Gracián (1642), a Giovanni B. Vico (1725), a Gottfried W. Leibniz (1714) y, por último, a Alexander G. Baumgarten (1750). Mención especial merece Inmanuel Kant, quien en 1790 se propone reflexionar *críticamente* acerca de la legitimidad de esta fusión que parecía venir fraguándose, poco a poco, entre estos dos términos: *arte* y *verdad*. Su postura final después de su *Crítica del juicio* (1790), cual faro de referencia alumbrando –de alguna manera– toda esta problemática, es que la relación entre ambos no es del todo directa. En su reflexión comienza a verse amenazado este problemático concepto: la *verdad*. Sobre todo las reflexiones de los tres últimos pensadores nombrados, Vico, Leibniz y Baumgarten, pensamos que siguen una línea evolutiva que desemboca en la consideración de la *estética* (la reflexión sobre el arte) por parte de este último como la «ciencia del conocimiento y de las representaciones sensibles» o, también, como el «conocimiento sensible». En este sentido, la célebre máxima de Vico *verum et factum cum verbo convertuntur* es significativa: sólo de lo que hacemos tenemos un conocimiento verdadero. Sólo, por tanto, aquello que ponemos en acción, que encarnamos, de alguna manera, es aquello que podemos realmente comprender.

Esta línea de reflexión señalada recoge en cierto modo la idea inicial de la que partíamos: nuestra consideración del arte como una comprensión encarnada. Se trata de una línea que queda solapada, en parte y de alguna manera, por toda la reflexión romántica y post-romántica sobre el arte, pero que vuelve a surgir con el

comienzo del siglo XX de la mano de pensadores como Nietzsche, Croce, Venturi y Pareyson. La reflexión que realiza el primero, Nietzsche, supone una puesta en cuestión radical del concepto de *verdad* que venía consolidándose desde hacía tiempo. En los otros tres autores, en especial, a través de una reflexión específica del arte como un conocimiento sensible acerca de los sentimientos va adquiriendo otros matices el problemático concepto de *verdad* –ya zarandeado y pensado críticamente antes por Nietzsche– que, lejos de permanecer idealizado –como ocurre, por ejemplo, durante y a partir de todo el *idealismo alemán*–, va haciéndose cada vez más vulnerable, menos absoluto, más sensible, más relativizado, más a medida humana. Esta tendencia es la que confluye de lleno en pleno siglo XX en Vattimo, Heidegger, Gadamer, entre otros, en los que la unión del concepto de *verdad* –así transformado– con el *arte* queda relativizada: el arte aparece en estos filósofos como el lugar del acaecer de la verdad, por lo tanto como una instancia anterior a ella. En el arte, lo que acontece –dirá Heidegger– es el desocultamiento (*alétheia*) del ser del ente, en el arte se pone en obra la verdad del ente. Y este «poner en obra» se inserta de lleno en el carácter de temporalidad y finitud que la obra de arte, el ente y su verdad poseen: todo «poner en obra» la verdad del ente refleja, inexorablemente, el combate entre *mundo* y *tierra*, entre aquello que la obra de arte funda y origina –un *mundo* de significados más o menos compartidos– y aquello que en su materialidad y finitud acoge esa apertura: la *tierra*. En la estela de Heidegger, Gadamer sostiene que la ocultación y la mostración del ser se alternan como juego de contrarios inherente a toda obra de arte y al ser mismo, como un juego que impide la presencia total, el desocultamiento absoluto y, por lo tanto, el saber absoluto (en contraposición a la corriente idealista). En este último pensador es en el que podemos apreciar nítidamente nuestra idea inicial del *arte como comprensión encarnada*: en Gadamer, la comprensión y la obra de arte –consideradas en él, principalmente, como juego conformado y re-presentación– son categorías interdependientes, porque toda re-presentación es por principio experimentable y comprensible para un espectador y porque toda re-presentación es ya siempre una determinada comprensión del ser.

En este contexto, que es, en realidad, el de la *hermenéutica contemporánea*, a finales del siglo XX surge una tendencia que aboga por dotar a la dinámica propia de la realidad vivida en ese siglo del calificativo de creciente *estetización epistemológica*. Esto significa que el lugar que estos pensadores otorgan a la *estética* no es un lugar secundario y dependiente de otros ámbitos epistemológicos, si bien

tampoco la consideran como primer principio de conocimiento y de pensamiento. Lo que parecen dejar claro es la defensa de la confluencia entre *estética* y comprensión. Efectivamente, esta perspectiva surge abanderada por una noción de *verdad* acorde a las exigencias de su tiempo. Una noción de *verdad* –quizás fruto de la evolución histórica señalada– que ha ido poco a poco haciéndose más relativizada y más plural: una *verdad* que implica la ausencia de un fundamento absoluto y significado último y que ha de dar cuenta de una realidad compleja y plural. Es en este marco, creemos, en el que Trías se sitúa para desde ahí definir la *verdad*, cuando menos, como algo problemático y trágico.

Esta perspectiva triasiana desde esta posición que se hace cargo de la tradición y se coloca a la altura de su tiempo, es la que arroja luz a su concepto epistemológico de *comprensión* o *conocimiento de la verdad*. Una comprensión de un concepto problemático y trágico como es el de *verdad*, ha de ser, al mismo tiempo y en el mismo sentido, problemática y trágica. Cobran sentido ahora, en este marco preciso, las necesarias *cláusulas de acuerdo* y de *consenso* (aquellas que definían el proceso comprensivo para Trías) entre los diversos componentes de la *pluralidad de sucesos físicos relativos e interactuantes* –en el seno de una realidad compleja, ficcional o construida y plural– en función de la coordinación de sus sistemas perceptivos y conceptuales en determinados intervalos espacio-temporales. Se entiende que el ámbito que posibilite estos acuerdos o consensos ha de ser, así mismo, un ámbito problemático y trágico, que acoja la pluralidad, la libertad que conlleva el carácter constructivo de esta realidad así caracterizada, su complejidad y su variabilidad. Ese ámbito, precisamente, es el que Trías concibe como *límite*, el cual acoge esta realidad de manera conjuntivo-disyuntiva. Siempre hemos creído que este tipo de acogimiento se corresponde con la dinámica que tanto Heidegger como Gadamer pusieron de manifiesto al explicar la esencia de la obra de arte: ella refleja, de manera conformada y a escala espacio-temporal reducida, la lucha *mundo-tierra* (Heidegger) que en la realidad se da en todo proceso comprensivo o bien el juego de desocultamiento y ocultamiento del ser que se produce en el mismo (Gadamer). Desde ambas perspectivas, el movimiento de la comprensión humana no acaba nunca, está siempre *en camino*, se deja caracterizar como una *tensión interior perpetua entre desvelamiento y ocultamiento*. Ese mismo tipo de *tensión perpetua* creemos que reside en el acogimiento de la realidad por parte del *límite* triasiano. En efecto, se trata de un movimiento trágico de apertura, promovido

desde el ser humano alzado al *límite*, hacia la *verdad* trágica que el *ser del límite*¹⁵⁴⁷ – en ese alzado– le revela. Y esto sólo es posible en virtud de la *libertad* del ser humano. En otras palabras, este acogimiento trágico de la *realidad* promovido desde el *límite* sólo cobra sentido para una *razón fronteriza* que se sabe externa, en exilio, expulsada en origen, de alguna manera, de esa realidad, *libre* en relación con ella. *Es esta verdad junto con la relación trágica que la libertad humana mantiene con ella, la que el arte expresa y refleja* de manera condensada en el espacio y en el tiempo.

Desde este enfoque toda obra de arte es un *trozo*, podríamos decir un retal de *realidad* que ha sido *comprendido* a través de unas *cláusulas de acuerdo* determinadas que han articulado y gestionado la parcela de pluralidad, variabilidad y complejidad correspondiente. Estas *cláusulas de acuerdo* son las que en la obra quedan *sintetizadas* en una conformación y un contexto espacio-temporal reducido. La obra ofrece, de esta manera, condensado en este marco propio, una perspectiva –el sistema perceptivo y conceptual concreto de su autor– que ofrece la posibilidad de acuerdo y consenso, a su vez, con otros sistemas perceptivos y conceptuales, esto es, ofrece la posibilidad de ser comprendida. Heidegger, en este sentido, va más allá y sostiene que la obra de arte es capaz de ampliar el horizonte perceptivo-conceptual establecido (entre autor y receptor, por ejemplo), posibilita su apertura, lo pone en cuestión, en definitiva, pone en pie, *abre*, un *mundo* de significación y sentido. Para Trías, al igual que para Heidegger y para Gadamer, la *verdad* acontece en la obra de arte. Ahora bien, distanciándose en cierto modo de la obra final de Heidegger, para él el arte no es el único lugar privilegiado del acaecer de la *verdad*, pues el ser humano puede encarnar el ajuste –que todo descubrimiento de la *verdad* solicita– entre su *razón fronteriza* y su *realidad existencial* desde cualquiera de los cuatro *barrios* de su *ciudadela ideal del límite*: a través de su *conocimiento*, pero también a través de su *ethos* o conducta o a través de su producción (*poiésis*) o mediante sus formas de *religación* con el misterio¹⁵⁴⁸. El pensamiento triasiano refleja claramente que no se trata de una verdad absoluta, incondicionada, sin condiciones, es una verdad radicalmente situada y finita, que

1547 Haciendo una simplificación excesiva podríamos considerar, de algún modo, el *ser del límite* como a lo que aspira, lo que intenta el ser humano cuando persevera en el límite. En otras palabras, el «ser del límite» es un «existir en el límite». Véase TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 118-125.

1548 Véase *ibíd.*, p. 404. De la misma manera lo enfoca en sus obras más tardías *Ciudad sobre ciudad* (2001) y *El hilo de la verdad* (2004).

se corresponde con el perspectivismo de su autor y que mantiene, en último término, un diálogo y una *tensión* con el perspectivismo de su receptor.

Esta confluencia creativo-interpretativa o interpretativo-creativa a lo largo de la historia que hemos visto cristalizar, en las últimas décadas, en la noción de *estetización epistemológica* y que Trías resuelve y sintetiza mediante su noción de *re-creación*, es la que hemos intentado captar y reflejar figurativamente en nuestra propuesta de *círculo estético-hermenéutico*. Este se enmarca en el ámbito desde donde –de acuerdo con el pensamiento de Trías– esta confluencia se hace efectiva, esto es, en el horizonte que nos proporciona su noción de *límite* y se hace cargo, además, del principio por antonomasia de su *filosofía del límite*: el *principio de variación*. En suma, sostenemos que la dinámica comprensiva en el ser humano se corresponde con una dinámica circular en la que intervienen dos momentos: uno creativo y otro interpretativo. Ambos momentos se integran en un *todo de comprensión* otorgado por dicha dinámica, la cual ha sido detallada en el esquema que muestra la *Figura 6*¹⁵⁴⁹. Quizás sea la noción de *re-creación* triasiana –término que traduce, a su juicio, el significado profundo de *mímesis* entendida a la manera gadameriana– la que pueda esconder en sí el núcleo, la esencia, de este *círculo*. En este sentido la *comprensión interpretativa* sería una *re-creación* interna, efectuada por *lo que comprende* y la *creación* (entre otras, la obra de arte, la *creación artística*), una plasmación y comunicación, una *re-creación* externa, de *lo comprendido*. Dicho núcleo o esencia mimética, *re-creativa*, es susceptible de desplegarse espacio-temporalmente dando lugar a esta realidad figurativa que hemos denominado *círculo estético-hermenéutico*. Dependiendo principalmente del intervalo espacio-temporal considerado en su análisis podemos estudiarlo de dos maneras: a escala *extendida*, cuando en su análisis tomamos en consideración un amplio intervalo espacio-temporal –se trata del plano de análisis por excelencia del *hecho simbólico-religioso*, si bien este último no es exclusivo de aquel– y a escala *discreta*, cuando se reduce el intervalo espacio-temporal a tener en cuenta –el alcance de este último análisis se suele quedar, en sus consecuencias, en el *ámbito simbólico-artístico*, si bien, como en el caso anterior, este último ámbito no se transita exclusivamente mediante este plano de análisis. Teniendo presente esto, de estos dos tipos de *hechos simbólicos* nosotros nos hemos centrado en nuestro trabajo en el *hecho simbólico-artístico*.

1549 Véase *supra*, p. 419 (*Apdo.* 7.2.2).

De esta manera, con el afán de describir la *dinámica comprensiva* en el ser humano hemos denominado *círculo estético-hermenéutico* al *círculo* o conexión con carácter circular que se da *en torno al límite* –esto es, tomando el *límite* como horizonte al que tiende en todo instante el *todo de comprensión*– entre el *hecho hermenéutico-interpretativo* y el *hecho artístico-simbólico* tanto a escala discreta como extendida. La explicación detallada de la dinámica que refleja el esquema se puede observar más atrás, en el texto¹⁵⁵⁰. Aquí queremos poner de relieve el elemento clave que interviene en los dos momentos –el *interpretativo* y el *creativo*–, elemento que se encuentra en la base tanto del acto comprensivo-interpretativo del hermeneuta como del acto creativo del artista: la *disposición afectiva*. El término está tomado de Heidegger, si bien, respecto a su noción, la nuestra contiene algún matiz distinto. De igual manera que la noción de *disposición afectiva* heideggeriana otorga una rica apertura del Dasein a sí mismo, a su estar-en-el-mundo, también la nuestra *abre* al ser humano hacia el *límite*. Es *en* este ámbito limítrofe donde hunde sus raíces, lo cual conlleva que esta *disposición afectiva* específica tiene un marcado carácter *ético*, se encuentra imbuida del carácter ético que exige –siguiendo a Trías– todo alzado al *límite*.

En ella sigue existiendo –como en todo alzado ético al *límite*– esa encrucijada, ese entrecruzamiento existencial y ese carácter trágico que, en este caso concreto, se materializa en una dialéctica, una tensión *necesaria*, un diálogo existencial conjuntivo-disyuntivo entre los dos componentes integrantes de la *recurrente dualidad que nos conforma como seres humanos*. Una dialéctica que, si es *constructiva*, va decantando y haciendo posar en nuestro fondo existencial la mencionada *disposición afectiva* específica y concreta. Esta se enmarca en la posibilidad de entender nuestra unión íntegra, constitutiva como seres humanos, conjuntivo-disyuntiva para más señas, como participando del *límite* triasiano. En esta posibilidad, por ende, también nuestro cuerpo es entendido como participando del *límite* de manera análoga a como entiende Merleau-Ponty el cuerpo –*carne del cuerpo*–, en su caso como participando de su noción de *carne* –*carne del mundo*. Por lo tanto, esta *disposición afectiva* se enmarca también en la dinámica de la *tarea ética* de aprehesión de la habitualidad de nuestro cuerpo y de comprensión de nuestras capacidades corporales (Merleau-Ponty) en las que se encuentra escondida y cristalizada una *historia*, la nuestra propia. Una historia, por lo demás, que se configura como causante del lado *pasional* en un ser humano definido por Trías

1550 Véase *supra*, p. 419 y ss. (*Apdo.* 7.2.2).

como «carne de inteligencia y pasión». Es en este preciso contexto en el que hemos considerado el *alzado ético a través del cuerpo humano* entendido como *alzado al límite a través del cuerpo humano* y hemos especificado cómo hay que entender, siempre, esta expresión en este trabajo: como *alzado al límite a través* –entre otros factores– *del cuerpo humano*¹⁵⁵¹.

Hemos argumentado que el *alzado ético al límite* del ser humano participa de la misma *naturaleza conflictiva*, de la misma *condición trágica*, que la *verdad* a la que pretende llegar todo proceso *comprensivo*. La *ética* tiene un carácter temporal, decíamos, se da siempre bajo la forma de una lucha, de un conflicto, que dialectiza la complejidad interna del ser humano –esto es, su propia diferenciación y pluralidad internas. Esta complejidad propia, a su vez, está abierta e inmersa en una intersubjetividad compartida por todos los seres humanos. Por lo tanto y teniendo el *límite* como horizonte, podemos entender que la *disposición afectiva* necesaria para *interpretar* (*hermenéutica*) y para *crear* (*arte*) se sedimenta a través del tiempo. Esto implica que en su logro es necesaria, no sólo la intervención de la parte física que nos constituye como humanos sino, además, la intervención consciente de un *compromiso ético* por parte del ser humano, que haga perseverar en el tiempo el *instante ético*. Hemos considerado este último como el momento en el que nos hacemos cargo conscientemente, en el que establecemos una dialéctica inmediata, con aquello que nos encontramos más *a la mano*, más próximo, a la hora de *alzarnos éticamente al límite*: nuestro propio cuerpo.

De esta manera, hemos de entender el *alzado al límite a través del cuerpo humano* como *alzado al límite a través del cuerpo humano* y además *a través del compromiso ético*. Teniendo en cuenta este importante extremo, observamos que ambos momentos en el ser humano, el *hermenéutico* y el *artístico*, se encuentran posibilitados y referidos siempre a un tercer momento, que los precede en cierto modo: el momento *ético*. Este último precede a los anteriores desde el instante en el que ese *alzado ético al límite* es una condición necesaria, tanto para *comprender interpretativamente* (o *comprender* en general) como para *crear artísticamente* (o *crear* en general). Consideramos que la dialéctica, la *lucha*, ese diálogo existencial que conlleva e implica el *alzado ético a través del cuerpo al límite* es el que creemos que ha de estar dispuesto a encontrar afectivamente el *intérprete* o *hermeneuta* (y mantenerse en él) en aras de comprender y el que ha de llegar a encontrar el *artista*

1551 Véase *supra*, Cap. 7.

creador de una obra de arte y mantenerse en él, en aras de crear, de producir sus obras.

Un diálogo existencial que, si enraíza de esta manera, afectivamente, anímicamente, *en el límite* a través de esta *disposición afectiva* concreta, puede trascender y desembocar en un diálogo *fructífero* con *eso otro*, con *lo diferente*, con *cualquier cosa que se nos muestre en su alteridad*. También aquí –como en el pensamiento de Merleau-Ponty o Ricœur, por ejemplo– la diferencia, la alteridad, que recorre internamente al ser humano constituye aquello que, al mismo tiempo, lo enlaza y lo abre a la intersubjetividad. Asimismo, creemos que esta diáléctica se contextualiza, en el caso del artista, en lo que comúnmente llamamos *inspiración* y en el caso del hermeneuta o intérprete en una correcta *implicación*. No en vano la *inspiración* solicita siempre cualquiera de las siguientes dadas constitutivas del ser humano: su interior y su exterior (conectados de manera privilegiada mediante la *respiración*), su consciente y su inconsciente, su *sí mismo* y su *otro* (Ricœur), su parte *física* y su parte *no física*, etcétera. Y lo mismo ocurre con la correcta *implicación*. Ambas, *inspiración* e *implicación*, en este sentido arraigan en el *límite*.

Ambas, por otra parte, necesitan ser convocadas de manera simultánea por el ser humano-artista que intenta *poner en obra la verdad* en las que hemos denominado «obras de arte *in itinere*». Lo que ocurre en el análisis de este tipo de obras –que abarcan, por ejemplo, el amplio rango de re-presentaciones escénicas– es que tiende a cero el carácter espacio-temporal del *círculo estético-hermenéutico* al que, también, responde su dinámica. De esta manera tiende a darse, en ellas, de manera simultánea o cuasi-simultánea, desde el ámbito que abre el *límite* como horizonte, la *interpretación* y la *creación*. En la dinámica de estas artes *in itinere* se lleva a cumplido término la noción de *re-creación*. El análisis de la idiosincrasia de este tipo de artes –artes *in itinere*, de las cuales hemos prestado una atención especial al arte de la *danza*– ha transcurrido de la mano de la ontología de la obra de arte que realiza Gadamer y que pasa necesariamente por su noción de *juego*. «El *juego* es el modo de ser de la obra de arte» nos dice este filósofo y, en especial, el modo de ser de las obras de arte escénicas, las que son re-presentadas para un espectador.

Esta noción suya de *juego* y otra que se acopla bien con ella, su noción de *diálogo* –ambas desarrolladas a partir de la premisa de la *primacía de la cosa sobre el sujeto*, postura que Gadamer, al igual que otros filósofos que le anteceden, adopta firmemente en su filosofía–, son las que nos han dado pie para considerar la

posibilidad de que lo que realmente sucede en el núcleo, en la esencia, de nuestra noción de *disposición afectiva* es eso: un *juego*, un *diálogo*, una *dialéctica*. Y además, con las mismas características con las que Gadamer define su noción: «el juego accede a su auto-representación», el juego es caracterizado esencialmente como autorrepresentación y los jugadores son sólo la condición de posibilidad para que el juego acceda a su re-presentación. En nuestra noción de *disposición afectiva*, en su *proceso* de sedimentación, en su *proceso* de decantación a través del tiempo¹⁵⁵², existen, por lo tanto, varios niveles de juego o digamos de *juego-diálogo*. Insistamos, una vez más, en que esta *disposición afectiva* se enraíza en el *límite* por lo que cualquier *juego-diálogo* que a ella corresponde ha de darse desde el ámbito que el *límite* abre como horizonte.

Como decíamos, existe un *juego-diálogo primario* que es el que se da inicialmente en ese *instante ético* que mencionábamos. En él interviene la parte más íntima del ser humano, una especie de *toma de contacto con el esquema corporal*, para lo cual creemos que es necesario poner en juego *consciente* e *inconsciente* de una manera conjuntivo-disyuntiva, de modo que contactemos con esa «vivida relación dialéctica» que se da ya a un nivel *pre-consciente*. También aquí, de acuerdo con Gadamer, este *juego primario accede a su auto-representación*, obteniéndose de ello algo así como lo que Merleau-Ponty, desde un punto de vista más focalizado en el sujeto, denominó una «intencionalidad motriz pura». Es en este extremo, precisamente, en el que nos acogemos a la noción de *reducción trascendental* de Husserl. Nuestro *instante ético*, el cual acoge este *juego-diálogo primario*, bien se podría corresponder con ese momento en el que tomamos la *libre decisión* de suspender cualquier posición sobre la existencia de objetos de un mundo (Husserl), momento que desencadena, de esta manera, el tránsito de una *actitud natural* a la *actitud fenomenológica*. La esencia de este cambio de *actitud* es la *epojé fenomenológica*, la cual, en su darse «*me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo*». Esto es, el experimentar la *epojé* conlleva una

1552 Hemos considerado el término *actitud* como sinónimo de *disposición afectiva* en este trabajo. Y la hemos definido como una predisposición que «consideramos que participa, al igual que el hombre y la comprensión, de la forma de ser de la historicidad: hunde sus raíces en el pasado pero está orientada hacia el futuro. Es un estado anímico, tiene un componente emocional pero, sobre todo, el rasgo distintivo de la actitud es su marcado carácter práctico, orientado a la acción, a desarrollar una conducta determinada. El que la actitud participe del modo de ser de la historicidad implica que es algo variable, dinámico, siempre en construcción: su esencia pertenece a una fórmula variable en función del tiempo, en concreto, una fórmula cuya variable es la constante y dinámica imbricación en el tiempo entre la experiencia (pasada) y la expectativa (futura)». Véase *supra*, p. 91 (*Apdo.* 2.4.4).

actitud de *aislamiento* en la que se retiene exclusivamente un sentido interior de lo que me es propio, de mi *unidad psicofísica*, de un *mundo y un yo integrado en él* por medio del *cuerpo orgánico* y no meramente físico. Es ahora cuando puede brotar, en palabras de Trías, aquel «*sustrato* más hondo de la experiencia yoica». Este *cuerpo orgánico* que propone Husserl, como sabemos, es la noción de la que Merleau-Ponty parte en su fenomenología de la experiencia corporal y en la que se basa la suya de *cuerpo vivido*. En definitiva, consideramos que la *actitud fenomenológica* a la que se llega tras la *epojé* –y ella misma– tiene mucho que ver con la noción de *disposición afectiva* que estamos analizando.

En nuestra argumentación hemos tomado como herramienta, por tanto, esta parte del desarrollo merleau-pontiano de la filosofía de Husserl. Existen, decíamos, otros *juego-diálogos posteriores* en los que el *esquema corporal* se va orientando y adaptando al mundo que le rodea (empezando por el propio cuerpo) de modo que podríamos decir que a través de ellos este *esquema corporal se va afinando*. La *intersubjetividad inherente al mundo-de-la-vida* que Husserl investiga, bien podría ser un contexto adecuado para entenderlos¹⁵⁵³. En estos *juegos-diálogos posteriores* –en los que ya no es relevante el considerar estas instancias, *consciente e inconsciente*, por separado e incluso, quizás, es imposible para el ser humano discernirlas– lo que juega es esa unidad integrativa *consciente-inconsciente*, la cual se comporta como *unidad comprensiva* que se relaciona conjuntiva-disyuntivamente, esto es trágicamente, con lo otro, con aquello que hay que aprehender –sea lo que fuere que se le muestre en su alteridad– y también con la propia historia personal. Hemos considerado que, también en este caso, este *juego-diálogo posterior* puede acceder a su auto-representación y esto pasa –de manera figurativa– por nuestra noción de *espiral estético-hermenéutica*. En rigor, como podemos intuir, se trata de una *espiral ético-estético-hermenéutica* pero hemos simplificado el término por economía expresiva. Esta no es sino la resultante de la *conexión necesaria* entre los diferentes *círculos estético-hermenéuticos* que intervienen en un proceso comprensivo: desde los *círculos primarios* –*juegos-diálogos primarios*– hasta los *círculos posteriores* –*juegos-diálogos posteriores*. Hemos hablado también, en este sentido, de los distintos niveles *metacomunicativos* que recorren dicha *espiral*, en el sentido de que en ella se da una comunicación de la comunicación más interna, tendiendo siempre la primera hacia ámbitos más externos. En suma, hace falta que todos los *círculos estético-hermenéuticos*, esto es, todos los *juegos-*

1553 Véase *supra*, Apdo. 4.1.

diálogos mencionados llevados a su cumplido término –configurando una determinada *comprensión*– estén conectados entre sí para que el *todo de comprensión* acceda a presentarse, acceda a su auto-representación. Es más, existe una cadena de necesidad entre ellos, es decir, los *círculos* primarios son la condición de posibilidad, la condición necesaria, la «base constantemente presupuesta» (Aguirre) para que el *juego-diálogo* que se da en los *círculos* exteriores (y posteriores) acceda a su auto-representación.

En este contexto hemos considerado esta última auto-representación como una *re-presentación simbólica de la «intencionalidad motriz pura»* que se da a un nivel primario. Aspecto que desde la perspectiva de esta *espiral estético-hermenéutica* cobra pleno sentido, ya que la creación simbólica se encuentra en la esencia de la misma: se trata de una espiral comprensivo-creativa y lo que resulta de la *re-creación* que lleva a cabo son, precisamente, *símbolos* (con Trías, todo auténtico arte, toda auténtica re-creación –afincada en el *límite*– es simbólica). En este sentido, interpretando a Merleau-Ponty, nos hemos planteado la posibilidad de que la experiencia originaria situacional a nivel *pre-consciente* del *cuerpo vivido* se constituya en *lo simbolizado* que cualquier intencionalidad consciente posterior llevará a su materialización en el mundo, mediante re-presentaciones. La «intencionalidad motriz pura», nos dice Merleau-Ponty, «se oculta, en efecto, detrás del mundo objetivo que contribuye a constituir»¹⁵⁵⁴. Hemos creído poder afirmar que también su noción de *cuerpo vivido* se experimenta, en sí, como símbolo, residiendo la parte simbolizada en ese nivel pre-consciente. Volviendo a nuestra postura, la que preconiza la *espiral estético-hermenéutica* en último término, creemos que la perseverancia en el *límite* por parte del ser humano fronterizo, es decir, su *compromiso ético*, se consolida –a través del horizonte que le abre el *límite*– de manera simbólica esto es, de una forma creativa o, mejor dicho, re-creativa. En otras palabras, el ser humano *fronterizo* se hace cargo de la *verdad del ser del límite* (que el *límite* le otorga como don) de una manera *re-creativa*¹⁵⁵⁵.

El estudio y análisis de un arte *in itinere* como la *danza* ha sido paradigmático, en este sentido, a la hora de concebir este *simbolismo* que esconde la *relación entre el alzado ético al límite y el compromiso ético* o la perseverancia en la senda que nos abre el horizonte del *límite*. La danza, como sabemos, es un arte cuyo elemento material

1554 MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, op. cit., 1993, p. 155, nota al pie nº 95.

1555 Desde la perspectiva de Heidegger esto equivale a decir que el Dasein o ser-ahí-situado, desde una rica apertura a sí mismo, esto es, desde su existencia más *propia*, proyecta sus auténticas posibilidades futuras.

para desarrollarse es el propio cuerpo. La danza accede a su auto-representación a través del propio cuerpo en movimiento. Desde la perspectiva de la *filosofía del límite*, la danza auténtica, simbólica, afincada en el horizonte abierto por el *límite*, se ha de dar bajo unas determinadas condiciones. En el símbolo, la cumplida dialéctica conjuntivo-disyuntiva entre *singularidad* y *universalidad* pasa por que la relación entre significante y significado (respectivamente, la parte material, sensible del símbolo y lo simbolizado o referente que se pretende simbolizar) se dé de una determinada manera: «libre y laxa». Es de esta manera, por lo tanto, como habría de darse en la danza la dialéctica entre el artista que baila y su herramienta de trabajo, su cuerpo, en la manera de no querer dominarse uno sobre otro: ni que la expresión domine a la técnica corporal, ni que esta última ahogue la capacidad expresiva. En suma, tendiendo a que esta relación suceda en todo momento de manera no forzada, no demasiado *afectada*, es decir, dejando al juego de la danza que acceda a su propia re-presentación. En efecto, consideramos que el arte de la danza es uno de los lugares privilegiados donde más nítidamente podemos experimentar esa fuerza, esa capacidad auto-representativa del baile, esa *primacía de la propia danza respecto al sujeto que baila*.

La *autenticidad* en el arte en general y, en concreto, en estas artes *in itinere* –tomando como referente paradigmático el arte de la *danza*– pasa indefectiblemente por que en la dinámica de las mismas se dé cumplido término –figurativamente hablando– a la *espiral ético-estético-hermenéutica*, tal y como ha sido explicada. Esto nos garantizaría que, en su despliegue, en su «poner en obra la *verdad*», se mantiene en todo momento la *disposición afectiva* necesaria que avale la existencia de una *inspiración* y una *implicación* en el artista *in itinere*. En otras palabras, se trata de avalar la conexión de las *potenciales comprensiones parciales* que se desarrollen en el transcurso del baile con la «intencionalidad motriz pura» del artista, esto es, con la parte más íntima anclada en la existencia del propio ser humano-artista. Para nosotros, la existencia de esta conexión, de esta *disposición afectiva* en las artes *in itinere*, se traduce y se refleja en una *actitud* determinada mantenida en el tiempo. En la línea de lo defendido por Ortiz-Osés, estamos hablando de una *actitud* concreta, un *talante*, que se encuentra en la base de todo lenguaje simbólico-hermenéutico ¹⁵⁵⁶. De hecho, consideramos que la *hermenéutica simbólica* desarrollada y defendida –entre otros– por él, habría de situarse necesariamente

1556 Véase ORTIZ-OSÉS, A., *Amor y sentido*, op. cit., 2003, p. 31.

en el centro del despliegue de esta *espiral*, a la manera de una especie de *motor interno* inserto en ella.

Hablábamos hace un momento de uno de los factores que intervienen en el alzado al límite, el *compromiso ético*, entendido como la perseverancia en la senda que nos abre el horizonte del límite. Para Trías, esta senda es, en rigor, *espiritual*. Se trata de la senda que vamos abriendo –siempre orientados hacia ese horizonte– al hacernos cargo de la *verdad del ser del límite*, esto es, al *re-crear* simbólicamente, con la asistencia de la *razón fronteriza*, la *verdad* arraigada en la existencia que encontramos ya en lo que hemos denominado *instante ético*. No en vano, Trías considera la realidad *espiritual* como *la intersección en el ser del límite entre la razón fronteriza y el suplemento simbólico*, como se ha señalado.

Por otra parte, y en conexión con lo anterior, la propuesta filosófica de la *filosofía del límite* se resume en la noción del «ser del límite que se recrea», tal y como aparece en *La razón fronteriza*. A través de una interpretación propia de este texto triasiano hemos contemplado la posibilidad de que la existencia en el límite –por lo tanto, el *ser del límite*– constituya, de alguna manera, *un modo específico* y, quizás, *especial* de la *existencia en exilio y éxodo* que la razón ex-stasiada experimenta como dato empírico primero. En otras palabras, la posibilidad de que la perseverancia en la existencia en el límite (el *ser del límite*) sea una *re-creación* de esa existencia en exilio y éxodo evidenciada al comienzo de toda reflexión, un *insistente volver a existir en exilio y éxodo* (enunciado a la manera triasiana). Por lo tanto, el *ser del límite* ya está dado, *puesto ahí*, de alguna manera, en esa existencia en exilio y éxodo evidenciada por la razón como dato primero. Esta interpretación redundaría en nuestra idea de que la existencia en el límite es una re-creación simbólica de lo que nosotros hemos concebido como *instante ético*, entendido este como «dato empírico del comienzo». Este no es sino la aprehensión que hacemos de la experimentación de esa existencia en exilio y éxodo en el comienzo de toda reflexión. Una noción de «comienzo», por otro lado, análoga al contexto de lo que hemos especificado como *círculos* o *juegos-diálogos primarios* de nuestra *espiral*. Estos parecen concordar con la idea de «auto-reflexión» inmanente al *ser del límite*, a la que Trías llamará también «reflexividad propia y fundante»¹⁵⁵⁷, previa a cualquier «reflexión» que pueda llevar a cabo *a posteriori* la razón reflexionante. Y en ella, en esta «auto-reflexión» lo que aparece en primer lugar –aquello que la define– es la *lucha entre las potencias conjuntiva y disyuntiva*. Esta ha de ser, por

1557 TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op. cit., 1999, p. 125.

tanto, la principal característica de la tensión o dialéctica propia de esos primeros círculos o juegos-diálogos primarios de nuestra *espiral*¹⁵⁵⁸.

Para terminar de buscar una *base filosófica* –atendiendo a las distintas corrientes de pensamiento filosófico que han sido analizadas– a esta figuración nuestra de la *dinámica comprensivo-creativa* en forma de *espiral*, hemos de hacer referencia al concepto de *experiencia* y de *experimentación* que aquí acogemos de la propuesta de Koselleck. Si la *experiencia* o el *dato experimentable* (también el del comienzo) puede aparecer o darse siempre de distintas maneras, dependiendo de los *estratos de tiempo* que comprometa, se nos ofrece todo un rango de datos experimentables –y su correlato, las experiencias de los mismos. Estos se modulan en función del *espacio de tiempo* que se ve comprometido en ellos: desde el acontecimiento puntual que se da en el *instante* hasta los acontecimientos o hechos extendidos temporalmente, los experimentables en un *instante extendido* en mayor o menor medida. Si tanto unos como otros en tanto que *experiencias*, de acuerdo con Trías, han de contener en sí esa potencia reflexiva y razonante –es decir, han de contener la razón *in nuce*– en el caso de las experiencias extendidas temporalmente dicha potencia otorga el despliegue libre y creativo a través de la reflexión y el razonamiento y resitúa dichas experiencias y las reintegra en un todo de sentido que sigue ofreciendo, en su conjunto, esa obviedad y esa evidencia de la experiencia puntual, instantánea. De este modo, todas las experiencias (sean del tipo que sean) van acumulándose a lo largo de la historia, van sedimentando y formando una *base experiencial* que solo si es asumida e integrada en aras de ese sentido totalizador (mediante la reflexión y posterior acogida en el *límite* por parte del ser humano fronterizo¹⁵⁵⁹) podría desembocar en una *manera, un modo concreto de experimentar* lo que sucede, la existencia. De esta manera es probable que sea este el *modo* de experimentar el dato primero de toda reflexión filosófica (la existencia en exilio y éxodo) y, en último término, el *modo* que va decantando desde él la *actitud*, la *disposición afectiva* necesaria tanto para interpretar como para crear. Notamos cómo este *modo* de experimentar es análogo a lo que denominábamos –hablando de la *espiral*– *diálogo existencial fructífero y fecundo, constructivo*, un *modo* de reflexión, en suma, conectado con la existencia. Para Trías,

1558 Como podemos colegir de la argumentación, esta *lucha entre las potencias conjuntiva y disyuntiva* se encontraría también en la naturaleza de la «intencionalidad motriz pura» defendida por Merleau-Ponty.

1559 Es decir, también mediante la insistencia y revalidación de este hecho que es, en sí, el propio alzado al *límite* por parte del ser humano (aquel alzado que lo constituye en fronterizo).

independientemente de que los datos experimentables/experimentados comprometan un periodo breve o largo de tiempo, los segundos «deben carecer de artificio», deben «resplandecer con luz propia, con los caracteres de lo que de suyo es evidente». Y esto es lo que, a nuestro juicio, ha de cumplirse en los *círculos* tanto *primarios* como *posteriores* de nuestra *espiral*.

La articulación y/o coordinación entre la adquisición de las experiencias que comprometen pocos estratos de tiempo a través de los *instantes* y la adquisición de aquellas que comprometen más estratos a través de los que hemos llamado *instantes extendidos* –en otras palabras, la articulación entre la experimentación de los *acontecimientos* y la experimentación de las *experiencias a corto/medio/largo plazo*– es lo que ofrece una *unidad comprensiva* con carácter de evidencia y lo que, de acuerdo con el pensamiento de Koselleck, denominamos el *ritmo propio de adquisición de experiencias*. El arte, la obra artística, por lo tanto, debería reflejar simbólicamente este *ritmo*. Este ha sido definido anteriormente como *la articulación del tiempo: del tiempo implicado en la obra y/o del tiempo histórico del autor/espectador*¹⁵⁶⁰. El *tiempo implicado* en la obra (Maldiney) y su correlato, el *tiempo histórico* (Koselleck), resuenan en el *tiempo propio* de la obra de arte (Gadamer): toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que se nos impone, nos dice en *La actualidad de lo bello*. Desde esta perspectiva al ser el ser humano rítmico en su esencia, por ser «un animal rítmico», la *articulación del tiempo implicado* en la obra de arte bien podría ser, precisamente, la cristalización, la re-presentación, un símbolo de la *articulación del tiempo histórico* del artista creador y/o del potencial espectador-receptor en el que resuena ese *ritmo* de la obra. Si esto es así, el *tiempo propio* de la obra de arte procedería de un *tiempo histórico* vivido, experimentado y, en definitiva, comprendido por el ser humano autor de la misma (un *tiempo propio* que sería, a su vez, susceptible de reconocimiento y comprensión por parte de otro ser humano que *se demora* en la recepción de esa obra de arte). Notamos que en este extremo no hemos hecho distinción entre las obras de arte *in itinere* y aquellas que presentan una conformación estable. Todas presentan ese carácter *rítmico* en su esencia, esa *articulación de su tiempo propio*.

Llegados a este punto, en el caso de las artes *in itinere* y, en concreto, en aquellas que utilizan el cuerpo como herramienta, asistimos a una potencial confluencia en el espacio-tiempo entre el *tiempo implicado* en las obras de arte *in itinere* y el *tiempo*

1560 Véase *supra*, Cap. 8.

histórico del artista en acto (*actor*). Dicho con otras palabras, en ellas, *artes rítmicas* por excelencia, tienden a confundirse la *articulación del tiempo implicado* en la obra y la *articulación del tiempo histórico* del artista. En este preciso sentido hablábamos antes de la necesaria *implicación* del ser humano, en el acto interpretativo y en el acto artístico, como una característica inherente a la *disposición afectiva* idónea en esos casos. Esta creemos que es la característica definitoria de este tipo de artes. Esta potencial confluencia, si llega a producirse, se materializa en el hecho – descrito al hablar del «efecto resonante» en estas artes– de que la historia o historicidad propia que el artista *procesa* y articula internamente, se refleja, en definitiva, en una *manera* de hacer, de actuar, que es *transmitida* en el escenario y que probablemente *resuena* en el espectador que *comprende* dicha obra. Dicha comprensión radicaría entonces en el acoplamiento entre la articulación del *tiempo implicado* en la obra (su *ritmo*) y la articulación del *tiempo histórico* –también– del espectador (su *ritmo*), produciéndose así lo que hemos llamado la *resonancia* en las artes *in itinere*¹⁵⁶¹. Bajo nuestro punto de vista, la alta capacidad de una confluencia de este tipo en un arte *in itinere* es lo que lo constituye en una forma *simbólica* y profundiza en la *autenticidad* del mismo.

Nos hemos planteado, por tanto, una cuestión *estética* como es la necesidad e idoneidad de una adecuación entre el *ritmo propio* de toda aquella realidad susceptible de ser expresada y comunicada a través del arte y el *ritmo de expresión característico* de una determinada técnica artística. Hemos puesto, de alguna manera, en juego nuestro criterio clasificatorio de las artes. Creemos que, en último término, esta adecuación redundaría en el *efecto* o *mérito estético* de la obra (entendido positivamente, como aquello que toda obra de arte aspira a alcanzar). En cuanto a este *mérito* o *criterio estético* recordemos que la *capacidad de recreación* de una obra de arte –de acuerdo con el postulado *principio de variación* triasiano– es uno de los criterios estéticos que avalan la *autenticidad* de dicha obra. Y es que dicha capacidad recreativa deja traslucir una *dialéctica efectiva* entre *singularidad* y *universalidad* (algo concreto y singular es capaz de abrirse y universalizarse a través de re-creaciones), dialéctica que se traduce, a su vez, en la cumplida –en la obra– correlación *indirecta* y *analógica* entre la idea estética que se quiere transmitir y su exposición sensible y simbólica. Por lo tanto, en las artes *in itinere* y en la danza un posible *criterio estético*, desde esta perspectiva, sería el observar en qué medida, en su despliegue o exposición, *mueven* estas artes al espectador: un

1561 Véase *supra*, Apdo. 7.3.

movimiento interno que, en ocasiones, puede traducirse en un movimiento externo y que, en ambos casos, se orienta hacia la re-creación: *existencial* en el primer caso y *artística* en el segundo.

El giro copernicano que, a nuestro juicio, realiza Trías en este punto de la reflexión estética –distanciándose de tomar como punto de referencia tanto al artista creador como al espectador o receptor de una obra– es el intento decidido y perseverante de tomar como punto de referencia único y estable ese *lugar*, ese *ámbito*, desde el que –solamente desde ahí– podemos experimentar, como creadores y/o receptores o bien como creadores-receptores, esa unión ambigua y escurridiza, *indirecta y analógica*, entre lo singular y lo universal, entre lo sensible y lo inteligible: el *límite*. Nuestro concepto de *espiral estético-hermenéutica* (en rigor, *ético-estético-hermenéutica*) se desenvuelve (figurativamente) siempre en ese horizonte que proyecta el *límite*. Esta *espiral* es *fronteriza*. Su despliegue es análogo al despliegue que muestran las operaciones «*ad extra*» del *ser del límite* en su movimiento reflexivo posterior a la «auto-reflexión» o «reflexividad propia y fundante» (operaciones «*ad intra*»). Dicha reflexión posterior –*re-creativa, simbólica*– se despliega en los tres *cercos* que el *límite* muestra en su *haber* –*cercos del aparecer, cerco fronterizo y cerco hermético*– para terminar remitiendo siempre a uno de ellos, el cerco *límitrofe* por excelencia, aquel que une y separa en el modo de *cópula y disyunción* los otros dos: el *cercos fronterizo*. En suma, la reflexión que nace en los primeros *círculos* de la *espiral*, conectada por necesidad con la existencia y surgida simbólicamente de ella, afinca de suyo en el *límite*. El *alzado ético al límite a través del cuerpo* se hace cargo de ella. Posteriormente dicha reflexión primaria va desplegándose simbólicamente manteniéndose en el horizonte que el *límite* le ofrece, lo cual significa que va contactando de manera siempre *conjuntivo-disyuntiva* tanto con el *cercos del aparecer* como con el *cercos hermético*. En este sentido, también el ser humano *fronterizo* participa de manera *conjuntivo-disyuntiva* del *cercos del aparecer* y del *cercos hermético*. En este último, en el *cercos hermético*, Trías considera que se enraíza, precisamente, nuestra parte *inconsciente*.

Esta última consideración está relacionada con un extremo que nos parece esencial, una crítica que hemos realizado a un cierto reduccionismo que observamos en determinados momentos de la obra triasiana. Se trata de aquellos momentos en los que se identifica el *núcleo simbólico* (aquel que, junto con la *razón*, constituye su noción de *espíritu*) con el *inconsciente*. Para intentar mostrar la problematicidad que encontramos en esta identificación, habíamos partido de la

consideración del *acto simbólico* en sí y de su carácter de cópula y disyunción en el *límite*. De esta manera nos preguntábamos: ¿es la dialéctica *consciente/inconsciente* la *condición suficiente* para constituir por sí sola el proceso de conjunción-disyunción simbólico? Y a esta pregunta contestábamos negativamente. En el marco explicativo que hemos estado llevando a cabo en un primer momento reflexivo existe una comunión –en el *límite*– entre razón y realidad *en* algo que trasciende a ambos, la *existencia*, a través de una dialéctica primaria conjuntivo-disyuntiva que, en el marco del solipsismo inicial, atañe y solicita a *consciente e inconsciente*. Sin embargo, en virtud de que el proceso simbólico *auténtico* es un proceso, que –entre otros aspectos– en su *singularidad* ha de estar abierto (al mismo tiempo y en mismo sentido, esto es conjuntiva-disyuntivamente) a la *universalidad*, no podemos subsumir la fecundidad de la dinámica de la *espiral estético-hermenéutica* en la de la dinámica *consciente-inconsciente*. Esta última puede intervenir en el desencadenamiento de la primera, como *condición necesaria*, pero creemos que no agota –no puede agotar, por inabarcable para el ser humano– el resto de condiciones que intervienen en su despliegue simbólico.

En otras palabras, consideramos que la dialéctica inicial, en el marco de un necesario solipsismo, deja paso posteriormente a una unión integrativa *consciente-inconsciente* que es la que, en su caso, dialoga con *eso otro*, con *lo que somos* y con *lo que es*, diálogo que hemos de interpretar siempre re-creativamente. Habíamos dicho que la noción de *disposición afectiva* (aquella que intervenía en la dinámica del *círculo estético-hermenéutico* a un nivel discreto) no podía confundirse con la de *espíritu* (que intervenía en la dinámica del *círculo* a un nivel extendido), sino que la segunda (*espíritu*) se constituía como *horizonte* al que tendía la primera (*disposición*) –en el contexto de la perseverancia del ser humano en su condición de *fronterizo*, esto es, en la perseverancia en su habitar el *límite*. De igual manera, por tanto, no podemos inferir que esta noción triasiana de *espíritu* se deje reducir a esa dialéctica *consciente/inconsciente* que requiere el *alzado ético* inicial y que nos abre las puertas del *límite*. Lo que no nos deja lugar a reducción ni controversia en la propuesta triasiana es que el *espíritu*, la realidad *espiritual*, radica y tiene su ser en la *conjunción-disyunción* que se va dando, en su devenir, en el *ser del límite*, entre *razón* y *simbolismo*, pero de una manera *libre y laxa*, esto es, sin subsumir ninguno de los términos en una de las dos instancias, *consciente* y/o *inconsciente*.

Retomando la argumentación acerca del espinoso asunto de la *autenticidad* en el arte, se podría resumir diciendo que esta autenticidad pasa por el hecho de que

todos los *círculos* de la *espiral ético-estético-hermenéutica* se encuentren conectados entre sí. Ello equivale a decir que a través de ella han de estar interconectados todos los *niveles metacomunicativos*. Este es un hecho que creemos que se da, en el ser humano, tanto en el plano artístico como en el plano existencial. En este último podemos considerar, igualmente, que la dinámica de la citada *espiral* alberga en sí el hecho comprensivo(-interpretativo) y el hecho comunicativo(-creativo). Si en el arte cobra gran relevancia el segundo –tanto en el contenido como en la forma: qué se comunica y cómo se comunica– vamos a enfocar más de cerca el primero, el hecho comprensivo-interpretativo. Se trata de la condición necesaria para que se pueda dar verdadera comunicación: comunicamos lo que comprendemos, decíamos al principio, y puesto que desde una perspectiva histórica aquello que comprendemos nos va constituyendo a través del tiempo– comunicamos, en definitiva, lo que somos y vamos siendo. Sostenemos, por lo tanto, una estrecha conexión entre comprensión y comunicación, así como la perspectiva de que en determinadas circunstancias ambas pueden llegar a ser dos caras de una misma moneda. Por eso, de la misma manera que puede suscitarse una *eficaz y auténtica* comunicación a través de los círculos exteriores de la *espiral* bajo determinadas condiciones –esto es, siempre que exista la mencionada conexión con los círculos interiores– estos círculos externos pueden albergar también la posibilidad de un *todo de comprensión*. Y, de igual manera que para el caso de la comunicación, la condición necesaria para que se dé este *todo de comprensión* es que los círculos externos e internos estén conectados. Por tanto, en la dinámica comprensiva, los círculos más interiores de la *espiral* hacen referencia, figurativamente, a la comprensión de uno mismo o autoconocimiento.

Podemos decir que, cuando esto sucede en este nivel primario, se establecen las coordenadas propias desde las que podemos construir nuestro propio edificio del *saber*, formado por todo aquello que comprendemos y vamos comprendiendo. Se trata de una comprensión siempre establecida en base a esas coordenadas primeras y, muy importante, conectada con ellas. En este marco descrito, defendemos que el diálogo con el otro consiste en trasladarnos –nosotros y nuestro bagaje– a sus coordenadas, hacer una traslación, un *cambio de coordenadas* y, sin dejar de estar conectado con las mías –aspecto, éste, relevante– observar lo que se divisa desde su posición. Creemos que es lo que Gadamer, en su terminología, ha denominado *fusión de horizontes*. De esta manera, comprender no es entender al otro desde mis propias coordenadas sino *situarme* en las suyas

propias y desde allí *experimentar* dentro de lo posible su perspectiva para después –también este aspecto es indispensable– volver, creativamente, a la perspectiva y coordenadas propias. Aquí, en este momento, es cuando realmente puedo afirmar que *conozco* al otro y donde puede nacer, por tanto, el verdadero consenso a través de un *diálogo* con el otro *fluido* y *eficaz*. Este punto es, además, el que otorga suma importancia –tanto en el plano artístico como en el existencial– a la necesidad de *transparencia* de las coordenadas propias a la hora de abrir los canales comunicativos con los otros o, como mínimo, al hecho de estar nosotros conectados con ellas (el hecho de que sean transparentes, al menos, para uno mismo) a la hora del deseado y necesario autoconocimiento.

En este sentido, aquellas «ideas» que no se encuentran arraigadas en nuestras propias coordenadas, que no son «críticas», que no tienen ese «sello de origen» del que hablaba Trías, corren el alto riesgo de terminar convirtiéndose en «ideologías» bamboleadas por los vientos que soplan en una y otra dirección, influenciadas por otras ideas, en su intento frustrado de dialogar *auténticamente* con ellas –bien porque en ese intento de diálogo no hemos sabido mantenernos conectados con nuestras propias coordenadas, bien porque nos hemos trasladado con ellas hasta el horizonte del otro pero no hemos regresado después al nuestro propio. Es en este contexto, en el que la *hermenéutica crítica emancipadora* propuesta por José M^a Aguirre cobra plena relevancia, entendida como una autointerpretación en la que se transparentan nuestras propias coordenadas para desde ahí, manteniéndonos en contacto con ellas, desde esa situación que nos *delimitan*, ser capaces de establecer un diálogo auténtico con *lo otro*. Se trata de una *hermenéutica crítica* porque se encuentra arraigada, situada, en unas coordenadas concretas desde las que reflexiona sobre la realidad y los valores existentes, sometiéndolos a una constante criba en aras de comprobar su validez de *verdad* o su *pertinencia ética*. Además, se trata de una *hermenéutica emancipadora* porque es capaz de abrirnos a lo diferente manteniendo con *aquello que se nos muestra en su alteridad* una comunicación eficaz: una comunicación que consigue romper con las alienaciones propias y societarias en su afán de búsqueda de realidades y situaciones adecuadas al anhelo de la dignidad de todos los seres humanos.

En el marco de la *estetización epistemológica* defendida en *nuestro tiempo* hablamos de una *manera de ser estética* en el ser humano. Es cierto que encontramos muchos factores hoy en día que apuntan en esa dirección, pero, no obstante, «el

comportamiento estético es más de lo que él sabe de sí mismo»¹⁵⁶² señalaba Gadamer. En efecto, en el marco de la *primacía de «eso que es»* (Trías) sobre «*eso que soy*»/«*eso que somos*» hemos de plantearnos si podemos intervenir conscientemente en el *todo de comprensión*, a cuya dinámica hemos intentado acercarnos metódicamente en este trabajo o sólo podemos intervenir conscientemente en *nuestra manera*, en *nuestra forma* de hacer y actuar, las cuales cristalizan –como nos enseñó ejemplarmente la filosofía que se esconde detrás de las *Upanishads*¹⁵⁶³– en una *pauta de acción interna*. Esta *pauta de acción* es, a su vez, susceptible de representarse en la obra de arte constituyendo la *ley interna* que la gobierna, su *pauta paradigmática y ejemplar* (Trías). Esta –u otra parecida– pudo ser la reflexión que en su momento hizo Trías cuando siguió las huellas de la *manera* de presentarse lo sagrado –simbólicamente– a lo largo de la historia de la humanidad. Estas huellas, elevadas en su obra a la categoría de *pauta paradigmática* (categorías simbólicas), fueron consideradas como re-presentaciones de la *manera* de ser de un ser (humano), que en la cumplida integral (empleando una expresión matemática) de su tendencia a perseverar *re-creativa y simbólicamente* en una existencia alzada al horizonte que le abría el *límite* –esto es, en una existencia *espiritual*– definió como *ser del límite*. Esta *re-creación* existencial hacia el *ser del límite* había de seguir, por tanto, la senda de las huellas que se habían dado en la presentación simbólica y convertirlas, ahora, en *pautas internas de acción* (categorías existenciales).

Esta *pauta interna* o *pauta inmanente*, esta *manera* o *forma* de ser/hacer, creemos que es la que ya Kant intentara localizar a través de su noción de *exposición simbólica*, entendida como aquella en la que lo *simbolizante* y lo *simbolizado* se corresponden en la *manera* o *forma* de hacer, esto es, en el *proceso constructivo*. Un *proceso* que, visto en retrospectiva, constituye en sí la *historia*. Ya en la primera mitad del siglo XX, Croce o Pareyson, por ejemplo, captaron la grandeza y la fecundidad de esta idea en el ámbito artístico, poniendo en valor la *manera* como está realizada una obra de arte, el *motivo interno* que guía su despliegue, su *formatividad* (Pareyson). En este sentido, también Heidegger, Gadamer y el propio Trías, consideramos que defienden, en la obra de arte, la *primacía de la manera*, la *forma*, el *estilo*, la *pauta*, etcétera, sobre el *resultado sensible final*.

Podemos colegir y somos conscientes, en este sentido, de que esta *manera* de ser *estética* no es el camino más directo, ni el más corto para llegar hasta la *verdad*, pero

1562 GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., 1984, p. 161.

1563 Véase *supra*, Apdo. 4.2.

quizás sea el único camino. Trías nos mostró con su sistema categorial un camino a seguir en el intento de acercarnos a ella. Una verdad que Trías y tantos otros pensadores con él –desde el *pistoletazo de salida* que dio Nietzsche a comienzos del siglo XX– nos presentan como plural, problemática y trágica por intentar dar cuenta de una realidad que posee los mismos calificativos. Todos ellos nos muestran que, en lo concerniente a la verdad, no hay atajos comprensivos: el camino que la *razón fronteriza* –liberada de la cadena de necesidad (*ananke*) respecto a la *existencia*– recorre en una determinada dirección ha de deshacerse reflexivamente de una determinada *manera*, re-creativa y simbólicamente, para volver a acoger en esa odisea el punto de partida. Y ese no es otro que la *existencia*. Esto significa que esta senda hasta la *verdad* se configura ante nuestros ojos en la manera de una senda *ético-estético-hermenéutica* que, como muy bien expresó Trías, suele ser *laberíntica*. Pero creemos que también es, a la vez, gratificante. En este trabajo hemos intentado mostrar sólo un *hilo* del que tirar para desenrollar el ovillo, –digamos mejor– la *espiral* comprensiva. Quizá podríamos llamarlo, en este sentido, con Trías, *un posible «hilo de la verdad»*.

10. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS

ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

ABBAGNANO, N. y FORNERO, G., *Historia de la filosofía*, Vol. 4, Barcelona, Hora, 1996

AGUIRRE, J. M., «Agudeza o Arte de ingenio y el Barroco», en *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses*, Zaragoza, Cometa (IFC), 1986, p. 181-190.

AGUIRRE ORAÁ, J. M., *¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea*, Madrid, Síntesis, 2015.

AGUIRRE ORAÁ, J. M., *Ética y emancipación. Exploraciones filosóficas*, Barcelona, Anthropos, 2015.

AGUIRRE ORAÁ, J. M., *Raison critique ou Raison herméneutique?. Une analyse de la controverse entre Habermas et Gadamer*, París-Vitoria, Les Éditions du Cerf-Editorial Eset, 1998.

AGUIRRE ORAÁ, J. M., *Retos y perspectivas de la filosofía para el siglo XXI*, Barcelona–Logroño, Anthropos–Universidad de La Rioja, 2014.

ALBIZU, I., *Entreactos. Ensayos de filosofía y danza*, Madrid, Cumbres, 2017.

ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., «La topología del límite: una expansión transversal hacia el psicoanálisis», en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003, p. 59-70.

ALEMÁN, J. y LARRIERA, S., *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*, Madrid, Síntesis, 2004.

ALEXANDER, F. M., *El uso de sí mismo*, 1932.

ÁLVAREZ, I., *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*. Tesis Doctoral realizada en la Universidad Autónoma de Madrid bajo la dirección de Valeriano Bozal, 1994.

ÁLVAREZ, I., «El arte de recrear: el concepto de autenticidad en la danza», en GIMÉNEZ, C., *La investigación en danza en España 2012*, Valencia, Mahali, 2012, p. 243-253.

ANTISERI, D. y REALE, G., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Vol III, Barcelona, Herder, 1992.

ARANCE, I., *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*, Madrid, Cumbres, 2017.

ARJOMANDI, A., *Razón y revelación. La religión en el proyecto filosófico de Eugenio Trías*, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2007.

ARISTÓTELES, «Libro I», en *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos, 2000, c. 1.

ARÓSTEGUI, J., *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza, 2004.

AUDI, R. (ed.), *Diccionario Akal de filosofía*, Cambridge-Madrid, Cambridge University Press-Ediciones Akal, 1995; 1999-2004.

BACHMANN, M.-L., *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*, Madrid, Pirámide, 1998.

BAHM, A. J., *Aforismos del yoga. Patanjali*, Madrid, Debate, 1999.

BARRIOS, M., «Un camino entre dos lugares, una salida hacia la libertad del pensar. La recepción de las obras de Eugenio Trías en la generación española de los 60», en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003, p. 71-96.

BARRIOS, M., «La luz del límite, la sombra de Hegel: Una confrontación», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 67-90.

BATESON, G., *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1998.

BATESON, G. y RUESCH, J., *Comunicación: La matriz social de la psiquiatría*, Barcelona, Paidós, 1984.

BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*, p. 1. Disponible on-line en: https://books.google.es/books?id=6n_bqyYBlpYC&printsec=frontcover&dq=BAUMGARTEN+Aesthetica&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiO6uKQ2K7sAhUBXxoKHQTvBzMQ6AEwBnoECAMQAg#v=onepage&q=BAUMGARTEN%20Aesthetica&f=false [consultado en junio de 2020].

BAXMANN, I., «The body as an archive. On the difficult relationship between movement and history», en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007, p. 207-214.

BAYER, R., *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

- BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- BERMEJO, D., «Estetización epistemológica», en BERMEJO, D. (ed.), *En las fronteras de la ciencia*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 51-82.
- BERMEJO, D., «La construcción de la realidad. La realidad de la ficción y la ficción de la realidad», en BERMEJO, D., (ed.), *En las fronteras de la ciencia, op. cit.*, 2008, p. 11-49.
- BERMEJO, D. (coord.), *Homo Sum. El ser humano en la filosofía española contemporánea*, Logroño, PERLA ediciones, 2010.
- BERMEJO, D., «Pensar la pluralidad», en AGUIRRE, J. M., *Retos y perspectivas de la filosofía para el siglo XXI*, Barcelona–Logroño, Anthropos–Universidad de La Rioja, 2014, p. 103-148.
- BLANCHARD, K. y CHESKA, A., *Antropología del deporte*, Barcelona, Bellaterra, 1986.
- BLÄSING, B., «The dancer's memory. Expertise and cognitive structures in dance», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 75-98.
- BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., «Towards a neurocognitive science of dance – two worlds approaching or two approaches to the same world of movement?», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 1-8.
- BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010.
- BOURDIEU, P., *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.
- BURKE, P. (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, 1991.
- CALLE, R., *El gran libro de yoga*, Barcelona, RBA, 2007.
- CALVO-MERINO, B., «Neural mechanisms for seeing dance», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 153-176.
- CASSIRER, E., *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CHAPARRO, J., *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer*, Valencia, Universitat de Valencia, 2010. Disponible on-line en:
<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/52085/chaparro.pdf?sequence=1> [consultado en marzo de 2015].

CLARAMONTE, J., *La república de los fines*, Murcia, CENDEAC, 2010.

CLARK, A., *Being there. Putting brain, body and world together again*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1997.

COHEN, D., «La identidad personal: del cuerpo propio a la ética», en CARVAJAL, J. y DE LA CÁMARA, M. L., *Spinoza: de la física a la historia*, Madrid, Univ. de Castilla-La Mancha, 2008, p. 187-203.

COMÍN, A., «Símbolo y razón. La unidad entre el ser y el pensar en la filosofía de Eugenio Trías», en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003, p. 97-116.

CORBIN, A., COURTINE, J.-J. y VIGARELLO, G., (coord.), *Historia del cuerpo*, Vol. III, Madrid, Taurus, 2006.

CORNAGO, O. (ed.), *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Madrid, Fundamentos, 2008.

CROCE, B., *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

CROCE, B., *Estética...*, Málaga, Ágora, 1997.

CROSS, E. S., «Building a dance in the human brain. Insights from expert and novice dancers», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T. (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 177-202.

DE AQUINO, T., *Suma de Teología*, Tomo I, Parte I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988. Disponible on-line en: <https://www.dominicos.org/estudio/recurso/suma-teologica/> [consultado en abril de 2018].

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1999.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2002.

DE LOS SANTOS, D., *El sujeto pasional. Pasión, razón y límite en Eugenio Trías*, Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2015.

DESCARTES, R., *Reglas para la dirección del espíritu*. Disponible on-line en: https://aulavirtual4.unl.edu.ar/pluginfile.php/7038/mod_resource/content/1/Descartes%20-%20Reglas%20para%20la%20direccion%20del%20esp%C3%ADritu.pdf [consultado en febrero de 2016].

DESCARTES, R., *Discurso del método*, Colección Austral Espasa-Calpe, 2010. Disponible on-line en:

<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/LecturaIntroduccionInvestigacionMusical/epistemologia/Descartes-Discurso-Del-Metodo.pdf> [consultado en enero de 2016].

DILTHEY, W., *El mundo histórico*, México, F.C.E., 1978.

DORFLES, G., «La danza», en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CENIDID, 2001, p. 307-320.

DROPSY, J., *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

DUNCAN, I., *Mi vida*, Buenos Aires, Losada, 2006.

DUFRENNE, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. I: «El objeto estético», Valencia, Fernando Torres-E., 1982.

DUTOIT-CARLIER, C.-L., *Emile Jaques Dalcroze. Créateur de la Rythmique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965.

DUTT, C., *En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica-Estética-Filosofía Práctica*, Madrid, Tecnos, 1998.

ECO, U., *La definición del arte*, Madrid, Destino, 2001.

ELIAS, N. y DUNNING, E., *Deporte y ocio en el proceso de civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

ELLIS, H., *The dance of life*, Boston, Houghton Mifflin, 1923.

FEHER, M., NADDAFF, R. y TAZI, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte 2ª, Madrid, Taurus, 1991.

FUENTERRABÍA, F., (trad.), *Los Santos Evangelios*, Estella, Verbo Divino, 1960.

FERNÁNDEZ, J. (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.

FERRER, R., «Teoría general de la Música», en VV. AA., *ENCICLOPEDIA LABOR*, Barcelona, Labor, Tomo VII, 1979 (6ª ed.), p. 855-932.

FISCHMAN, D., «Relación terapéutica y empatía kinestésica», en WENGROWER, H. y CHAIKLIN, S. (coords.), *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 81-96.

FORTI, S., *Vida del espíritu y tiempo de la polis. Hannah Arendt entre filosofía y política*, Valencia, Cátedra–Universitat de València, 2001.

FOUCAULT, M., *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1986.

- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1990.
- FOUCAULT, M., *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005.
- GADAMER, H.-G., *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Alfa Argentina, 1981.
- GADAMER, H.-G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984.
- GADAMER, H.-G., *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2004.
- GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1993.
- GADAMER, H. G., *Estética y hermeneútica*, Madrid, Tecnos, 1998.
- GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GALLAGHER, S., *How the Body Shapes the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- GARCÍA GUAL, C., *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- GARCÍA, J., «Algunas reflexiones sobre la Literatura», en VV. AA., *ENCICLOPEDIA LABOR*, Barcelona, Labor, Tomo VII, 1979 (6ª ed.), p. XXIX-XL.
- GARCÍA, V., *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 2009.
- GARAGALZA, L., *El sentido de la Hermenéutica. La articulación simbólica del mundo*, Barcelona-México, Anthropos, 2014.
- GARAGALZA, L., *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- GARAUDI, R., *Danzar su vida*. Disponible on-line en:
<http://rogergaraudy.blogspot.com/2011/03/danzar-su-vida.html>
- GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K., «Introduction», en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007, p. 15-24.
- GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007.
- GIMÉNEZ, C., *La investigación en danza en España 2012*, Valencia, Mahali, 2012.
- GIRÓN, C. A., *Epílogo terrestre. El cuerpo como problema en la filosofía del límite*. Tesis Doctoral realizada en la UPF y dirigida por Fernando Pérez-Borbujo, 2016.

- GIVONE, S., *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.
- GOLDSTEIN, E. B., *El proceso perceptivo. Sensación y percepción*, Madrid, Thomson, 2006.
- GÓMEZ, A., *Dos escritos sobre hermenéutica. Wilhelm Dilthey*, Madrid, Istmo, 2000.
- GONZÁLEZ, J., *La aplicación del método Dalcroze en las enseñanzas elementales del Conservatorio Profesional de Música «Tomás de Torrejón y Velasco» de Albacete*. Tesis Doctoral desarrollada en la UNED bajo la dirección de Pilar Lago Castro, 2013.
- GONZÁLEZ, M. A., *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México, Herder, 2005.
- GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010.
- GRACIÁN, L., *Agudeza y Arte de Ingenio*, Amberes, edición a cargo de Juan Bautista Verduffen, 1725. Disponible on-line en:
https://books.google.es/books?id=ckFFAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [consultado en mayo de 2018].
- GRAVE, C. y PÉREZ-BORBUJO, F., *El cuerpo y sus abismos*, México, UNAM, 2014.
- GRAVE, C., *La existencia y sus sombras*, México, Ediciones Sin Nombre, 2012.
- GRAVE, C., *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, UNAM, 2002.
- GRIFFITHS, B., *Matrimonio entre Oriente y Occidente. Hacia la plenitud del alma*, Buenos Aires, Bonum, 2006.
- GRONDIN, J., *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 1999.
- GRONDIN, J., *Introducción a Gadamer*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2000.
- GRONDIN, J., *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008.
- GROSSNER, C., *Il filosofi tedeschi contemporanei tra neomarxismo, ermeneutica e razionalismo critico*, Roma, Città Nuova, 1980.
- HARVEY, J., *Música e inspiración*. Barcelona, Global Rhythm Press, 2008.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Vol. I, Barcelona, Edicions 62, 1989.
- HEIDEGGER, M., *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1987.
- HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, Madrid, La Oficina Ediciones, 2016.
- HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003 (Traducción, prólogo y notas de Jorge E. Rivera).

- HÖNIGSWALD, R., *Von Problem des Rhythmus*, Leipzig, 1926.
- HUIZINGA, J., *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston, Beacon Press, 1950.
- HUSSERL, E., *Meditaciones cartesianas*, Madrid, Tecnos, 1984.
- HUSSERL, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CENIDID, 2001.
- ISLAS, H., *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1920. Disponible on-line en:
<https://archive.org/details/lerythmelamusiqu00jaqu/page/2/mode/2up>
[consultado en abril de 2018].
- JOLA, C., «Research and choreography: Merging dance and cognitive neuroscience», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 203-234.
- JUNG, C. G. y WILHELM, R., *El secreto de la flor de oro*, Barcelona, Paidós, 1955.
- JUNG, C. G., *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, 2009.
- JUNG, M., *L'ermeneutica*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- KANT, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- KANT, I., *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Madrid, Alianza, 1986,
- KIRK, G. S. y RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, 1969.
- KOSELLECK, R., *Aceleración, prognosis y secularización*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- KOSELLECK, R., *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- KOSELLECK, R.; GADAMER, H.-G., *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997.
- KOSELLECK, R., *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2000.

LANCEROS, P., «Desde la fundación de la ciudad. Exploración en la Ciudad Fronteriza», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 91-108.

LE BOULCH, J., *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la psicokinética*, Barcelona, Paidós, 1991.

LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, Oviedo, Pentalfa, 1981.

LÉVINAS, E., *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1999.

LÓPEZ SÁENZ, M^a. C., *El arte como racionalidad liberadora*, Madrid, UNED, 2000.

LÓPEZ SÁENZ, M. C., «La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau-Ponty», en RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, UNED, edición digital, enero de 2013, p. 179-205.

LÓPEZ, P., «Piel afuera, ciudad adentro. Anotaciones en torno a la ética del límite», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 139-174.

LUCERGA, M. J., *La perspectiva interactiva y el concepto de metacomunicación en la obra batesoniana: el discurso publicitario juvenil como ejemplo de doble vínculo*, Tesis Doctoral realizada en la Universidad de Murcia y dirigida por José M^a Jiménez Cano, 1995.

LUKÁCS, G., *Estética. I La peculiaridad de lo estético*, Vols. 1 y 2, Barcelona-México, Grijalbo, 1966.

LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1989.

MACIAS, Z., *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*, Bilbao, Artez-Blai, 2009.

MADRID, R., *Aproximaciones a la disposición afectiva en el pensamiento de Martin Heidegger*. Tesis desarrollada en la Universidad de Chile, dirigida por Jorge Acevedo, 2008.

MAGLI, P., «El rostro y el alma», en FEHER, M., NADDAFF, R. y TAZI, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte 2^a, Madrid, Taurus, 1991, p. 87-128.

MAKKREEL, R. A. y RODI, F., *Hermeneutics and the study of history en Selected Works*, New Jersey, Princeton University Press, Vol. IV, 1996.

MANZANO, J., *Eugenio Trías: nuevos escenarios para la metafísica*, 2007. Tesis doctoral inédita, Barcelona, Bellaterra, 1992.

MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, L. D. Esteban Sanz Martier, 1995.

MARTÍN, V., HERNÁNDEZ-SONSECA, A., MUNTANER, G. y RODRÍGUEZ P., *El hecho religioso. Datos, estructura, valoración*, Madrid, CCS, 1996.

MARTÍNEZ, J. M., «La filosofía del límite como filosofía de nuestro tiempo: El debate con la posmodernidad», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 109-126.

MARTÍNEZ-PULET, J. M., *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Tesis Doctoral realizada en la Universidad Autónoma de Madrid y dirigida por Angel Gabilondo, 2001.

MAUSS, M., *Manual de etnografía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta, 1993.

MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

MERLEAU-PONTY, M., *Signos*, Paris, Gallimard, 1960.

MERLO, V., *Filosofía, ¿qué es eso? Saber y ser en Occidente y Oriente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

MUÑOZ, J., «*Experimentum Mundi* (Nota sobre la ontología trágica de Eugenio Trías)», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 53-66.

MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005.

NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza, 1973.

NIETZSCHE, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.

NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, Lincoln, Alba, 1999.

NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia O helenismo y pesimismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 (Ed. de Germán Cano). La obra original data de 1872.

NIETZSCHE, F., *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Vol. IV, Madrid, Tecnos, 2008.

NOË, A., «Making worlds available», en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007, p. 121-128.

ONCINA, F., «Koselleck y el giro icónico de la historia conceptual», en SÁNCHEZ-PRÍETO, J. M (coord.), *Anthropos: Reinhart Koselleck. La investigación de una historia conceptual y su sentido socio-político*, N° 223, 2009 (monográfico), p. 71-81.

ORTIZ-OSÉS, A., *Las claves simbólicas de nuestra cultura: Matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo*, Barcelona, Anthropos, 1993.

ORTIZ-OSÉS, A., *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos, 2003.

ORTIZ-OSÉS, A., *Hermenéutica de Eranos. Las estructuras simbólicas del mundo*, Barcelona, Anthropos, 2003.

PAREYSON, L., *L'estetica e i suoi problemi*, Milán, Marzorati, 1961.

PAREYSON, L., *Estética. Teoria della formatività*, Milán, Tascabili Bompiani, 1991.

PEÑA, J., *La poética del tiempo: ética y estética de la narración*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002.

PÉREZ-BORBUJO, F., «El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia», en GRAVE, C. y PÉREZ-BORBUJO, F., *El cuerpo y sus abismos*, México, UNAM, 2014.

PÉREZ-BORBUJO, F., «La odisea del espíritu», en SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003, p. 283-332.

PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Barcelona, Herder, 2005.

PÉREZ LASHERAS, A., «Arte de ingenio y agudeza y arte de ingenio», en EGIDO, A. Y MARÍN, M. C. (coords.), *BALTASAR GRACIÁN: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Octavio y Félez (IFC), 2001, p. 71-88.

PILATES, J. H., *Return to Life Through Contrology*, 1945. Disponible on-line en <https://books.google.es/books?id=Q6FvDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=PILATES,+J.+H.,+Return+to+Life+Through+Contrology,+1945&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjrsI2i3a7sAhUZ4OAKHUNQCfoQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q&f=false> [consultado en julio de 2020].

PLATÓN, *República*, libros III, X y XI.

PUTTKE, M., «Learning to dance means learning to think!», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 101-114.

RAMOS, J. A., *Cuerpo y carne en la filosofía de Merleau-Ponty*, 2015. Tesis Doctoral dirigida por M. C. López Sáenz, Madrid, UNED.

- RICŒUR, J. P., *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- RICŒUR, P., *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982.
- RICŒUR, P., *Lo voluntario y lo involuntario. II (...)*, Buenos Aires, Editorial Docencia, 1988.
- RICŒUR, P., *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- RICŒUR, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, 1983.
- RILKE, R. M., *Las elegías del Duino*, Madrid, Visor, 2002.
- RIFÓN, A., «Las redes semánticas de los prefijos en español», en *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*, Vigo, 2018, p. 775-782.
- RIVERA DE ROSALES, J. y LÓPEZ SÁENZ, M. C. (coords.), *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*, UNED, edición digital, enero de 2013.
- ROJAS, P., «Donald Davidson, lector de Spinoza. La relación mente-cuerpo», en CARVAJAL, J. y DE LA CÁMARA, M. L., *Spinoza: de la física a la historia*, Madrid, Univ. de Castilla-La Mancha, 2008, p. 479-500.
- ROMÁN, M. T., «Más allá de Oriente y Occidente», en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XLI, 2005, p. 303-311.
- ROMO, F., «[Entrada] estética», en GARRIDO, M. A. (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, CSIC, Madrid, 2015, p. 1-50.
- RUANO, K., *La influencia de la expresión corporal sobre las emociones: un estudio experimental*, 2004. Tesis Doctoral realizada en la Universidad Politécnica de Madrid bajo la dirección de la Dra. M^a Isabel Barriopedro Moro.
- SACHS, C., *Historia Universal de la Danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944.
- SÁNCHEZ, A. y RODRÍGUEZ, J. A. (eds.), *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003
- SÁNCHEZ, J. A., *Isadora Duncan. El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Akal, 2008.
- SALAS, R., *¿Por qué bailamos? Papelería sobre la Danza (y el Ballet)*, Vol. III, Madrid, Cumbres, 2015.
- SCHMITT, J.-C., «La moral de los gestos», en FEHER, M., NADDAFF, R. y TAZI, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte 2^a, Madrid, Taurus, 1991, p. 129-146.

SEGURA, S., *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2003.

SERVOS, N., «What the body remembers. (How Pina Bausch keeps her repertoire in shape)», en *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007, p. 185-191.

SESHA, *Cuántica & Meditación. «Un acercamiento metafísico y científico entre Oriente y Occidente»*, Gerona, Pagés-Anglés, 2012.

SESHA, *El sendero del Dharma*, Bilbao, Asoc. Filosófica Vedanta Advaita Sesa, 2011.

SESHA, *Meditación "Teoría y Práctica"*, Bilbao, Asoc. Filosófica Vedanta Advaita Sesa, 2014.

SHACK, T., «Building blocks and architecture of dance», en BLÄSING, B., PUTTKE, M. y SHACK, T., (eds.), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*, Nueva York, Psychology Press, 2010, p. 11-35.

SHEETS-JOHNSTONE, M., *The Phenomenology of Dance*, Philadelphia, Temple University Press, 1966.

SCHAEFFER, J.-M., *L'art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992.

SCHNEIDER, M., «Sobre la esencia de la música», en VV. AA., *ENCICLOPEDIA LABOR*, Barcelona, Labor, Tomo VII, 1979 (6ª ed.), p. 843-854.

SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*. Disponible on-line en: <http://www.juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf> (traducción de Pilar López de Santa María) [consultado en marzo de 2019].

SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.

TAINÉ, H., *La philosophie de l'art*, Hachette, París, T. I.

TATARKIEWICZ, W., «La estética medieval», *Historia de la estética*, Vol. II, Madrid, Akal, 1989.

TATARKIEWICZ, W., «La estética moderna», *Historia de la estética*, Vol. III, Madrid, Akal, 1991.

TRÍAS, E., *La filosofía y su sombra*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

TRÍAS, E., *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1977.

TRÍAS, E., *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*, Barcelona, Anagrama, 1981.

TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995.

- TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994
- TRÍAS, E., *Diccionario del espíritu*, Barcelona, Planeta, 1996.
- TRÍAS, E., *Pensar la religión*, Barcelona, Destino, 1997.
- TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.
- TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino, 2000.
- TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino, 2001.
- TRÍAS, E., *El árbol de la vida. Memorias*, Barcelona, Destino, 2003.
- TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004.
- TRÍAS, E., *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007
- TRÍAS, E., *Música y filosofía*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo), 2007.
- TRÍAS, E., *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- TRÍAS, E., *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
- TRÍAS, E., «El criterio estético», en MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 13-30.
- TRÍAS, E., «El criterio estético», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 345-366. Pertenece a su anterior libro *Vértigo y pasión* de 1997.
- TRÍAS, E., «Lo bello y lo siniestro», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 91-208. Pertenece a su anterior libro *Lo bello y lo siniestro* de 1982.
- TRÍAS, E., «Sobre el concepto de drama», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 15-50. Pertenece a su anterior libro *Drama e identidad* de 1974.
- TRÍAS, E., «De Platón a Pico della Mirandola», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 51-90. Pertenece a su anterior libro *El artista y la ciudad* de 1976.
- TRÍAS, E., «Estética del límite», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 209-344. Pertenece a su anterior libro *Lógica del límite* de 1991.

TRÍAS, E., «Ética y condición humana», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 835-968. Pertenece a su anterior libro *Ética y condición humana* de 2000.

TRÍAS, E., «Tratado de la pasión», *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 697-834. Pertenece a su anterior libro *Tratado de la pasión* de 1979.

TRILLES, K. P., «El problema mente-cuerpo en Spinoza. Algunos apuntes», en CARVAJAL, J. y DE LA CÁMARA, M. L., *Spinoza: de la física a la historia*, Madrid, Univ. de Castilla-La Mancha, 2008, p. 261-270.

VALÉRY, P., *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*, Buenos Aires, Losada, 1944.

VATTIMO, G., *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991.

VATTIMO, G., *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995.

VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E., *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 2005.

VIGARELLO, G., «Entrenarse», en CORBIN, A., COURTINE, J.-J. y VIGARELLO, G., (coord.), *Historia del cuerpo*, Vol. III, Madrid, Taurus, 2006, p. 165-198.

VITIELLO, V., «Sobre el límite: En diálogo con Eugenio Trías», en MUÑOZ, J. y MARTÍN, F. J. (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, p. 35-52.

VÖLCKERS, H., «Preface», en GEHM, S., HUSEMANN, P. y VON WILCKE, K. (eds.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation), 2007, p. 9-14.

WELSCH, W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1990.

WELSCH, W., *Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996.

WENGROWER, H. y CHAIKLIN, SH. (coords.), *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.

WURZBA, L., «Quien danza, ¿qué alcanza?», en *Escritura e imagen*, Vol. 4, 2008, p. 147-168.

ARTÍCULOS EN REVISTAS, ACTAS DE CONGRESOS Y OTROS TEXTOS CONSULTADOS

ACEVEDO, J., «La razón poética. Una aproximación (María Zambrano y Heidegger)» en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº 9, 2008, p. 6-14.

ANDY, C., «Where Brain, Body and World Collide» en *Daedalus*, Vol. 127, nº 2, 1998, p. 257-280.

ARENDT H., *Philosophy and Politics. What is Political Philosophy?* Texto de la Conferencia impartida en la New School for Social Research de New York, 1969.

BELGRANO, M., «La relación entre la obra de arte y la verdad en “El origen de la obra de arte”» en *Tábano*, nº 11, 2015, p. 61-76.

BISWAS, R., «Cuando la danza cura el cuerpo y el espíritu» en *Crítica*, nº 971, Enero-Febrero de 2011, p. 106-108.

BRESNAHAN, A., «The Philosophy of Dance» en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible on-line en: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dance>) [publicado en invierno de 2016].

BROZAS, M^a P., «El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea» en *Movimiento*, Vol. 19, nº 3, 2013, p. 275-294.

BUENO MARTÍNEZ, G., *Acta de clausura de las XI Jornadas de Filosofía de Santo Domingo de La Calzada sobre «Filosofía del deporte: el deporte en las sociedades del tercer milenio»*, celebrado en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) del 14 al 18 de julio de 2014. Puede consultarse en red en el canal de youtube: <https://www.youtube.com/user/fgbuenotv>.

BUSTOS, A. Y MORALES, R., «Identidades en movimiento: la danza y la experiencia del sujeto en cinco bailarinas-estudiantes universitarias» en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, p. 199-210.

CABOT, M., «La “redefinición postmoderna” de la estética a propósito de la propuesta de Wolfgang Iser» en *Taula, quaderns de pensament*, nº 33-34, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2000, p. 223-232.

CEBALLOS, A. y CEBALLOS, D., «Categorías de tiempo histórico» en *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 21, 2006, p. 137-156.

CLARK, A., «Incorporación y la filosofía de la mente» en *Contrastes Revista Internacional de Filosofía*, Supl. VI, Málaga, 2001, p. 17-35.

COLOMER, E., «Cuerpo y religación en Xabier Zubiri» en *Teología y vida*, Vol. 56, nº 2, Junio 2015. Disponible on-line en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492015000200005>

DE LA VEGA, M., «Heidegger: Poesía, Estética y Verdad» en *Eidos*, nº 12, 2010, p. 28-46.

DE VIGUEMONT, F., «A Review of Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*» en *Psyche* 12 (1), Enero 2006, p. 1-7. Disponible online en: <http://psyche.cs.monash.edu.au/>

DIMONDSTEIN, G., «The Place of Dance in General Education» en *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 19, nº 4, p. 77-84.

ESCUADERO, J. A., «El concepto de verdad como apertura del mundo en el *Origen de la obra de arte* de Heidegger» en *Enrahonar*, nº 25, 1996, p. 121-126.

ESPERÓN, J., «Un camino hacia la integración mística. Aproximación entre Occidente y Oriente a través de las *Enéadas*, de Plotino, y la Bhagavadgita» en *Nuevo Pensamiento*, Vol. VIII, Nº 11, Año 8, 2018, p. 17-45.

FERNÁNDEZ, J. y FUENTES, J. F., «Historia conceptual, memoria e identidad (I). Entrevista a Reinhart Koselleck» en *Revista de libros*. Disponible on-line en <https://www.revistadelibros.com/articulos/historia-conceptual-memoria-e-identidad-i-entrevista-a-reinhart-koselleck> [consultado en agosto de 2020].

FERNÁNDEZ, O., «Cronos y las Moiras. Lecturas de la temporalidad en la mitología griega» en *Pensamiento*, vol. 70, 2014, nº 263, p. 307-322.

FERNÁNDEZ, O., «Cuerpo vivido e (in)visibilidad en Merleau-Ponty» en *Horizontes filosóficos*, nº 6, 2016, p. 37-51.

FERNÁNDEZ, O., «Lévinas y la alteridad: cinco planos» en *Brocar*, nº 39, 2015, p. 423-443.

FERNÁNDEZ, O., «Sobre la alteridad y la diferencia sexual» en *Logos. Anales del seminario de Metafísica*, Vol. 45, 2012, p. 293-317.

FETZ, D. y LANDERS, D., «The Effects of Mental Practice on Motor Skill Learning and Performance: A Meta-Analysis» en *Journal of Sport Psychology*, Nº 5, 1983, p. 25-57.

FLOOD, G., «Reflections on Tradition and Inquiry in the Study of Religions» en *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 74, Nº 1 (marzo), Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 47-58. Disponible on-line en: <http://www.jstor.org/stable/4094074> [consultado en septiembre de 2018].

FLÓREZ, C., «De la razón al espíritu: el papel de la imaginación. Una lectura semántica de la filosofía de Kant» en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, Vol. 40, 2013, p. 233-248.

GAGGIOLI, A., MORGANTI, L., MONDONI, M. y ANTONIETTI, A., «Benefits of Combined Mental and Physical Training in Learning a Complex Motor Skill in Basketball», en *Psychology*, N° 4, 2013, p. 1-6.

GARCÍA, E. A., «Desbordes y excedencia del cuerpo vivido respecto del esquema corporal en la fenomenología de M. Merleau-Ponty» en *Eidos*, n° 28, 2018, p. 305-333.

GARCÍA LEAL, J., «El criterio artístico. En torno a la Estética de Eugenio Trías» en *Estudios Filosóficos*, Vol. LXIV, n° 185, 2015, p. 23-34.

GARAGALZA, L., «Hermenéutica del lenguaje y simbolismo» en *Endoxa: Series Filosóficas*, Madrid, UNED, n° 20, 2005, p. 245-261.

GUTIÉRREZ, A., «"Verum et factum cum verbo convertuntur": la historicidad como discurso en Giambattista Vico» en *Cuadernos sobre Vico*, N° 17 y 18, Sevilla, idUS (Universidad de Sevilla), 2004-2005, p. 99-104.

HOYOS, L. E., «Heinrich von Kleist. Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas» en *Ideas y valores*, Vol. LX, n° 146, agosto de 2011, p. 165-182.

KRAUTHAUSEN, C., «Muere Hans-Georg Gadamer, el filósofo que enseñó el arte de comprender al otro» en *El País*, artículo de opinión escrito el 15 de marzo de 2002. Disponible on-line en:

https://elpais.com/diario/2002/03/15/cultura/1016146802_850215.html#:~:text=Hans-

[Georg%20Gadamer%2C%20uno%20de,de%20esta%20ciudad%20universitaria%20alemana](https://elpais.com/diario/2002/03/15/cultura/1016146802_850215.html#:~:text=Hans-Georg%20Gadamer%2C%20uno%20de,de%20esta%20ciudad%20universitaria%20alemana) [consultado en abril de 2014].

KOSELLECK, R., «Historia de los conceptos y conceptos de historia» en *Ayer*, n° 53, fasc. 1, 2004, p. 27-45.

LANGER, S., «La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza», en ISLAS, H. (coord.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CENIDID, 2001, p. 283-291.

LÓPEZ, N., «Neuroética: la dotación ética del cerebro humano» en *Cuadernos de Bioética*, XXVI, 2015/3ª, p. 415-425.

LÓPEZ SÁENZ, M. C., «El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo» en *Thémata. Revista de Filosofía*, n° 39, 2007, p. 451-457.

LÓPEZ SÁENZ, M. C., «El arte como conocimiento en la estética hermenéutica» en *Éndoxa. Series Filosóficas*, n° 10, Madrid, UNED, 1998, p. 325-350.

LÓPEZ SÁENZ, M. C., «El cuerpo vivido como nudo de identidad y diferencias. Una alternativa al cuerpo objetivado» en *Thémata. Revista de Filosofía*, n° 33, 2004, p. 141-148.

LÓPEZ SÁENZ, M. C., «Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty *versus* Sheets-Johnston» en *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (3), 2018, p. 467-481.

MALDINEY, H., «L'Esthétique des rythmes», 1967 en *Regard, parole, espace*, Cerf, Paris, 2013. Disponible on-line en:

http://www.academia.edu/30948768/_Traducci%C3%B3n_Henri_Maldiney_La_est%C3%A9tica_de_los_ritmos_ [consultado en noviembre de 2018].

MAUSS, M., «Les techniques du corps» en *Journal de Psychologie* XXXII, n° 3-4, 1936 (artículo procedente de la Comunicación presentada a la *Sociedad de Psicología* (Francia) el 17 de mayo de 1934).

MAUSS, M., «Les techniques du corps», edición electrónica realizada por Jean-Marie Tremblay, Cégep de Chicoutimi (Escuela Universitaria), Canadá, 2002.

MONASTERIO, A., «Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica» en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, p. 295-305.

MORENILLA, C., «La danza y su presencia en el programa escolar en la Grecia clásica» en *II Jornadas de Danza e Investigación*, Valencia, Fed. Esp. Asoc. Profesionales de la Danza, 2000, p. 90-100.

ORTIZ-OSÉS, A., «Reseña de *El sentido de la Hermenéutica. La articulación simbólica del mundo* de Luis Garagalza» en *Pensamiento*, vol. 72, n° 270, 2016, p. 199-202.

PAGOLA, H., «La danza, ¿comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento?» en *Brocar*, n° 40, Logroño, Universidad de la Rioja, 2016, p. 269-293.

PÉREZ, S., «¿Es posible una narración sin cuerpo?» en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, p. 313-321.

RAMÍREZ, P., «Mindfulness y deporte: la capacidad de estar atento al presente» en *Sportlife*. Disponible on-line en:

https://www.sportlife.es/salud/mindfulness-deporte-capacidad-atento-presente_196468_102.html, publicado el 15/01/2015 [consultado en julio de 2015].

SÁNCHEZ, J. A., «Ética de la representación» en *Artes. La revista*, n°18, 2012, p. 177-193.

SANTAYANA, G., «Hermes el Intérprete» en *Teorema*, vol. XXII/I-3, 2002, p. 49-54.

SEL, A. y CALVO-MERINO, B., «Neuroarquitectura de la emoción musical» en *Rev Neurol*, 2013, 56, p. 289-297.

SHEETS-JOHNSTONE, M., «Movement as a Way of Knowing» en *Scholarpedia*, 8(6): 30375, 2013. Disponible on-line en:

http://www.scholarpedia.org/article/Movement_as_a_Way_of_Knowing [consultado en diciembre de 2019].

SHEETS-JOHNSTONE, M., «On the Hazards of Being a Stranger to Oneself» en *Psychotherapy and Politics International*, 6(1), 2008, p. 17-29.

STONE, R. M., «Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action» en *Trans-Revista Transcultural de Música* 11, 2007, artículo 4. Disponible online en: <http://www.sibetrans.com/>

SUCASAS, A., «Pensar la frontera. La filosofía del límite de Eugenio Trías» en RÍOS, J. y AGÍS, M. (coords.), *Pensadores en la frontera (Actas de VI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago)*, 2003, p. 199-216.

TEJEDOR, C., «Las analogías de la experiencia en la *Crítica de la Razón Pura* de Kant» en *Factótum. Revista de filosofía*, 15, 2016, p. 11-18. Disponible on-line en: http://www.revistafactotum.com/revista/f_15/articulos/Factotum_15_2_Cesar_Tejedor.pdf

TRÍAS, E., *Arte, religión y ética en el cambio del milenio*, curso magistral impartido en Santander, UIMP, 2002.

TRÍAS, E., «Ética y estética» en *Isegoría*, nº 25, 2001, p. 147-175.

TRÍAS, E., «La ironía estética» en *El Mundo*, artículo de opinión escrito el 02 de enero de 1997. Disponible on-line en: <https://www.elmundo.es/1997/01/02/opinion/02N0017.html>

TRÍAS, E., «Pensar en compañía de Ortega y Gasset» en *Revista de Occidente*, nº 241, mayo de 2001, p. 72-86.

VAN KERCKHOVEN, G., «El desarrollo de la idea de psicología en W. Dilthey. En torno a las ideas y su lectura fenomenológica» en *Revista de Filosofía*, 3ª época, Vol. XII, nº 21, 1999, p. 157-198.

VERGARA, F. J., «Introducción a la hermenéutica simbólica» en *UCMaule. Revista Académica*, nº 43, diciembre de 2012, p. 79-95. Disponible on-line en: https://www.researchgate.net/publication/261596043_Introduccion_a_la_hermenutica_simbolica [consultado en septiembre de 2019].

VILAR, G., «La aporía estética: arte, límite y verdad en E. Trías» en *Estudios Filosóficos*, Vol. LXIV, nº 185, 2015, p. 7-22.

YUSTE, P., «María Teresa Román, La exploración de la conciencia. En Oriente y Occidente», en *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, nº 41, Madrid, UNED, 2018, p. 429-433.

ZAMPRONHA, E., «Música e inteligibilidad» en *Brocar*, nº 37, Logroño, Universidad de la Rioja, 2013, p. 247-262.

WEBGRAFÍA

<https://www.upf.edu/web/centro-eugenio-trias> (Página web oficial del CEFET, *Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Trías* en la UPF, Barcelona).

<http://www.jmaguirre.es> (Página web oficial de José M^a Aguirre Oraá).

<http://www.iihermeneutics.org> (Página web oficial de The International Institute for Hermeneutics – IIH).

<http://dle.rae.es> (Versión on-line del Diccionario de la Lengua Española, RAE).

<http://www.dominicos.org/estudio/recurso/suma-teologica/>

<http://miesbcn.com/es/el-pabellon/>

<http://www.neurodanza.es/>

<https://www.eduardpunset.es/>

<http://vedantaadvaita.com/>