

Aproximación a una hermenéutica de las artes visuales in itinere desde la Filosofía del límite

Approach to a hermeneutics of the visual arts in itinere from the Philosophy of the limit

HERMINIA PAGOLA MARTÍNEZ
Universidad de la Rioja

Recibido: 14/09/2023 Aceptado: 13/01/2024

RESUMEN

Partiendo de las consignas de la hermenéutica contemporánea, este texto pretende desentrañar algunas claves para una hermenéutica de las artes visuales *in itinere*. Para ello se introduce en las nociones de *método* (Eugenio Trías), *pauta inmanente de acción* (Upanishads), *disposición afectiva*, *círculo estético-hermenéutico* y *espiral estético-hermenéutica*. Se desprenden dos hipótesis: el cuestionamiento sobre en qué medida la *pauta paradigmática y ejemplar* que rige en un arte visual *in itinere* es proporcional al despliegue de la *pauta inmanente de acción* del artista ejecutor; y la defensa de que el *mérito estético* en estas artes pasa por que en su dinámica se lleve a cumplido término la *espiral estético-hermenéutica*.

PALABRAS CLAVE

ARTE IN ITINERE, MÉTODO, PAUTA, LÍMITE, EUGENIO TRÍAS

ABSTRACT

Starting from the slogans of contemporary hermeneutics, this text tries to unravel some keys for a hermeneutics of the visual arts *in itinere*. It analyzes the notions of method (Eugenio Trías), the *immanent pattern of action* (Upanishads), the *affective disposition*, the *aesthetic-hermeneutic circle* and the *aesthetic-hermeneutic spiral*. Two hypotheses emerge: the questioning about to what extent the *paradigmatic and exemplary pattern* in a visual art *in itinere* is proportional to the deployment of the *immanent pattern of action* of the executing

© Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XXIX N°1 (2024), pp. 133-148. ISSN: 1136-4076
Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Teatinos, E-29071 Málaga (España)

artist; and the defense that the *aesthetic merit* in these arts implies that in its dynamics the *aesthetic-hermeneutic spiral* is fulfilled.

KEYWORDS

ART *IN ITINERE*, METHOD, PATTERN, LIMIT, EUGENIO TRÍAS

I. INTRODUCCIÓN

LA COMPRESIÓN, PARA LA CORRIENTE hermenéutica contemporánea, es un existencial en el ser humano. Esta noción es concebida como algo distinto al mero conocimiento: en la comprensión el sujeto (que conoce) está situado en el objeto (conocido) y viceversa, hay comunión entre ambos. En el seno de esta corriente existe cierto consenso, además, en la defensa de que en la experimentación del arte llegamos a comprender –más o menos esporádicamente, con más o menos vehemencia– una verdad, un hecho real, una porción de realidad.

En este campo –el del arte y la reflexión sobre el mismo– se parte aquí de una clasificación provisional primaria, distinguiendo las «artes *in itinere*» u obras de arte en movimiento de aquellas otras cuya conformación es estable, estática. En estas últimas, el pretendido mensaje está condensado, cristalizado en una forma estable que lo sostiene (una escultura, una pintura, una obra arquitectónica, etcétera). En las primeras la conformación es variable en el tiempo y el significado se despliega temporalmente a la vez que se va creando, desarrollando la obra –las llamadas artes escénicas están contempladas aquí– (véase Autor/a 2016, pp. 275-276). Este texto aborda especialmente las artes *in itinere* visuales como son la danza, el teatro, etcétera: en general, aquellas artes escénicas que usan como herramienta de expresión artística el cuerpo humano. Partiendo de estas premisas se plantean varias cuestiones: ¿qué y cómo se comprende en la experimentación de un arte visual *in itinere*? ¿qué peculiaridades tiene esta comprensión respecto a la que se produce en la experimentación de las obras de arte con una conformación estable? Estas, entre otras, han sido las preguntas que dieron lugar en su día a la investigación que precede a la elaboración de estas páginas.

II. HERMENÉUTICA Y MÉTODO

Apoyándonos en la experiencia individual llevada a cabo con la comprensión es posible afirmar que el proceso comprensivo está mediado por un elemento material, físico, sensible, encarnado. En el mundo académico aumentan los defensores de la necesidad de encarnar el conocimiento, de *exteriorizarlo* en cierto modo, para que este devenga comprensión. Ejemplo de ello es la tendencia surgida en las últimas décadas, dentro de las ciencias cognitivas, que aboga por abandonar la línea divisoria entre percepción, cognición y acción en la cognición humana (véase Clark 1997, pp. XII-XIII). Este enfoque defiende 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 mundo (Varela, Thompson y Rosch 2005, p. 177).

En la comprensión humana, según se aprecia, no sólo interviene un proceso mental aislado sino que éste está influenciado y en estrecha relación con nuestro cuerpo y, además, con la historia y la cultura a la que pertenecemos y en la que estamos situados. Algunos autores defienden, en esta misma línea, que el ser humano comprende a través de una interacción –temporal y espacialmente extendida– entre cuerpo, mente y entorno (véase Gallagher 2005, Clark 1997, Nöe 2007 y Varela, 2005). ¿En qué se traduce esta interacción? ¿cómo exteriorizamos los seres humanos un determinado conocimiento? Sencillamente, a modo de ejemplos, se trataría de escribir un libro o un poema, de pintar un cuadro, de hablar con alguien, de crear una escultura, de bailar, etcétera: en definitiva, como quiera que nuestras ideas y conocimientos se exterioricen en el tiempo, implicando un sustrato material. Este sustrato cabe que sea nuestro propio cuerpo y se estaría hablando entonces de la amplia gama y riqueza de la expresión corporal. Si este hecho es intencionado, esto es, si se dota de intencionalidad a esta exteriorización de una idea o conocimiento concreto mediante un sustrato material, nos encontramos con el vasto terreno del arte.

Los antiguos griegos explicaban el proceso comprensivo en el ser humano a través de la idea que se encuentra en la base del círculo hermenéutico: *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 y es la idea que subyace también en la hermenéutica, en general. Esta dialéctica permanente y constante entre el todo y las partes es acogida, precisamente, por la noción de *límite* propuesta por el filósofo barcelonés Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013). Con ella hace referencia a un ámbito conjuntivo-disyuntivo y habitable por el ser humano.¹ Desde la perspectiva que otorga su Filosofía del límite, la comprensión se da siempre en y desde este ámbito escurridizo, polivalente y fructífero que es el *límite*.

Esta filosofía ofrece, en sí, una teoría propia sobre la comprensión: aquella que recorre un itinerario metódico y reflexivo desde «eso que soy», pasando por «eso que somos» (tras sabernos siempre *referidos a* y *con* otros) para llegar, por

1 Actualmente existen otras concepciones de otros pensadores y filósofos que también intentan recoger las características atribuibles al *límite* triasiano. Una consideración parecida puede tener las nociones de *rizoma* y *meseta* de Deleuze y Guattari o la de *carne* de Merleau-Ponty, como he hecho notar en otros trabajos.

último, a «eso que es», donde emerge un «*sustrato* más hondo de la experiencia yoica» (Trías 2000, pp. 196-197 y 282). Esta renovada experiencia es superadora de todo solipsismo inicial y trae aparejado otro tipo de comprensión, una comprensión *no-dual*: ya no me experimento como un *yo* que se re-presenta el mundo exterior y a sí mismo dentro, me experimento como un *yo* integrado en ese mundo, que vive ese mundo y a sí mismo como parte inseparable de él.

En palabras de Trías y en relación con este itinerario metódico referido, existen tantos métodos como habitantes pueblan la frontera del sentido, pero finalmente la superación del método nos acerca a todos a un mismo lugar, hasta el *espacio-luz* o *espacio-lógico* que es el *límite*.² Lo que hay o lo que se muestra una vez se ha realizado este recorrido metódico 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 ontológica. Pero también en una propuesta artística: para Trías, arte y filosofía, complementándose, son los dos campos apropiados para dar exposición a aquello que el ser humano experimenta en el límite: eso que es o sucede. Y ello, merced a que lo que es, lo es en el modo del ser-tiempo.

Trías aborda en su filosofía el tema del arte y de la estética tomando como principales referentes la kantiana *Crítica de la facultad de juzgar* de 1790, la idea de «eterno retorno» nietzscheano y la estética existencialista que sigue la estela de los principales hermeneutas del siglo XX, si bien, aderezada con ciertos rasgos estructuralistas propios de las décadas centrales de ese siglo.

II.1. MÉTODO Y PAUTA INMANENTE DE ACCIÓN

Es posible observar una notable analogía entre este método, propuesto así por Trías, y la *pauta inmanente de acción*, un concepto que deriva de la filosofía de tradición oriental, en concreto de los textos de las *Upanishads*. Se trata, esta última, de la manifestación de la ley que se desprende de la unidad trascendental (*Brahman*) o ley inmanente a la palabra sagrada revelada y que rige en cada ente (*atman*). El perseverar en el cumplimiento de esta pauta o ley es lo que se ha denominado a veces la «recta acción», aquella que no produce *karma*. Nuestra manera, nuestra forma de hacer y actuar bajo determinadas condiciones –tendente a la idealidad o a desarrollar la potencia propia– corresponde, por tanto, a una *pauta de acción interna*.

Este trabajo acoge en sí y se posiciona desde la perspectiva que otorga la siguiente afirmación: la pauta inmanente de acción tiene su correlato en la obra de arte. Dicha pauta de acción es susceptible de re-presentarse en la obra de arte constituyendo la ley interna que la gobierna, una especie de motor interno que opera en ella, su *pauta paradigmática y ejemplar*.³ Se trata de una pauta esencial

2 Sobre el «*espacio-luz*» o «*espacio-lógico*», véase Trías 2000, pp. 358-360.

3 Sobre la noción de *pauta paradigmática y ejemplar*, véase Trías 1995, p. 45.

o ley propia que sólo legisla respecto a cada caso singular y es captada por el kantiano *juicio reflexionante*. Deriva, en último término, en un estilo propio a través del cual «se singulariza cada vez, se varía y se repite, el mismo fondo de “inspiración”, la misma idea estética» (Trías 1995, p. 45).

Dentro del vasto universo de las artes, las artes *in itinere* visuales gozan de unas peculiaridades que hacen de ellas artes especiales. Siguiendo el criterio estético mencionado, también estas artes se han de regir por una pauta esencial, una ley o estilo propio. En 1991, en su obra *Lógica del límite*, Trías abre una perspectiva sobre la danza –uno de los máximos exponentes de este tipo de artes visuales en movimiento– que puede ser interesante. En esta obra, a través de varios pasajes, se presenta al ser humano como aquel que mediante el arte de la danza «se alza hasta la forma simbólica a través del movimiento acompasado, ritmado y cultivado de su cuerpo» (Trías 2009, p. 288). Es importante resaltar todos los matices que hacen diferente el *símbolo* del *signo* para Trías: en el símbolo, lo significado (o referente simbólico al que remite el significante) es inconmensurable con respecto al significante. Existe un hiato entre ellos, una conexión libre y laxa, que es existencial, se da ya en la propia existencia del ser humano, siendo, de hecho, el que define su libertad. En el plano estético es el que avala la autenticidad en la obra de arte y en el que reside su apertura o universalidad.

Teniendo presente esta esencial distinción, en esta obra de 1991 el autor deja entrever la idea de que, en el proceso de alzado al *límite* de un arte como la danza, el ser humano se constituye en símbolo a través del cuerpo en movimiento. Para preservar la *autenticidad* en este arte (cuestión que tiene unos tintes específicos y complejos), para asegurar su carácter simbólico, una de las características propias y específicas de la danza –siguiendo el argumento expuesto más arriba– es que la tensión o dialéctica entre el cuerpo que se mueve (*significante*) y lo que la música –u otro elemento inspirador– sugiere al artista que danza, así como aquello que a través de ese cuerpo se quiere expresar (*significado*) se dará en la manera de un diálogo fluido y abierto, en la manera de no querer dominarse mutuamente. Este extremo es delicado e implica una actitud y una disposición muy específica en el intérprete o artista que baila.

En suma, aquí se propone que son estos aspectos los que pueden marcar el método en la danza, los que pueden determinar aquella pauta paradigmática y ejemplar en este arte, que, en definitiva –como en la propia existencia– se reflejan en una *manera* o *modo* de hacer.

Numerosos profesionales relacionados directa o indirectamente con el mundo de la danza parecen avalar con sus aportaciones estas consideraciones. Por ejemplo, Martin Puttke, director artístico de varias compañías de ballet en Alemania y pedagogo de ballet, habla de la intensa interacción entre la mente y el cuerpo del artista que baila (cuerpo, como verdadero instrumento de ex-

presión artística). En aras de asegurar la calidad de esta expresión, defiende la necesidad de una disposición afectiva específica en el bailarín mediante la que –entre otras cosas– huya de movimientos ostensiblemente técnicos (véase Puttke 2010, p. 104). Norbert Servos, profesor de danza contemporánea y coreografía, y director artístico del Dance Lab Berlin, menciona a la bailarina Pina Bausch para quien la autenticidad de sus creaciones depende de la actitud de sus bailarines, en el sentido de que es necesario que estos conecten con sus experiencias personales durante la actuación a través una especie de diálogo interno (véase Servos 2007, p. 187). Thomas Schack, profesor y director del Grupo de Investigación en Neurocognición y Acción en la Universidad de Bielefeld, defiende que la persona que baila encima de un escenario alcanza un nivel superior de comprensión e interpretación al experimentar «la *plenitud del ser* en el aquí y el ahora». Y esto, argumenta, sucede cuando los bailarines no piensan en los movimientos específicos del baile o en este o aquel miembro de su cuerpo que se mueve por separado. En último término, es la autoconfianza del bailarín en sus propias capacidades lo que permite que esto suceda (véase Schack 2010, p. 11). El médico y estudioso de la psicomotricidad humana Jean Le Boulch se centra en analizar el delicado, pero indispensable, equilibrio a mantener entre la técnica académica aprendida por el bailarín y la intencionalidad de su movimiento para que la obra dancística mantenga su viveza y valor emocional y no se produzca un empobrecimiento de la expresión final (véase Le Boulch 1991, p. 113; Islas 1995, p. 229). También el autor Jacques Dropsy alerta sobre los peligros de romper el mencionado equilibrio:

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 (Dropsy 1987, pp. 153-154).

Todas estas aportaciones, provenientes de la experiencia con el arte de la danza desde diferentes campos, son sólo una muestra de las contribuciones existentes en este sentido. Todas inciden en describir una *disposición afectiva* concreta, una *actitud* específica necesaria para preservar ese equilibrio tan especial que parece darse en el artista que ejecuta magistralmente una danza. Para todos ellos, conseguir el mérito estético adecuado en este arte pasa por alcanzar una relación equilibrada entre el cuerpo danzante, por un lado, y aquello que mediante el mismo se quiere expresar, por otro, de tal manera que dicho equilibrio contribuya a que la técnica corporal no ahogue la expresión de un pretendido significado, ni que esta expresión se vea abocada al fracaso por obviar la herramienta mediante la que se materializa (el cuerpo del artista).

Por tanto, una primera hipótesis que se desprende en este trabajo es el planteamiento de en qué medida la *pauta paradigmática y ejemplar* que rige en un arte *in itinere* visual como la danza es proporcional al despliegue de la *pauta inmanente de acción* del artista que danza. Dicho con otras palabras y ampliando el estudio al conjunto de las artes *in itinere*, se trata de analizar hasta qué punto la superación del método inicial al modo cartesiano en el artista *in itinere* es equiparable o, al menos, proporcional al carácter simbólico en un arte de este tipo. El símbolo, en general, desde una perspectiva hermenéutica, es sinónimo de sutura de la escisión real, del hiato existencial. También para Eugenio Trías, para quien el verdadero arte afinca en el *límite*, es simbólico e intenta superar, remediar, esa escisión primigenia. Siendo así, ¿hasta qué punto la sutura de la dualidad inicial del artista *in itinere*, esto es, la superación del solipsismo metodológico inicial y la posterior experimentación del sustrato más profundo de la experiencia yoica en él, se convierte en una condición necesaria para avalar el mérito estético, asegurando así el carácter simbólico en un arte de este tipo? Se propone aquí, en línea con lo que defienden numerosos profesionales del mundo de la danza, que garantizar la autenticidad en estas artes —en el sentido de calidad artística o estética, «una “autenticidad” de tipo más esotérico», como diría Nelson Goodman (2010, p. 116; 1998-1999, p. 17)— pasaría por mantener en el tiempo una *disposición afectiva* concreta por parte del artista.

III. LA DISPOSICIÓN AFECTIVA Y EL *CÍRCULO ESTÉTICO-HERMENÉUTICO*

Esta noción de *círculo estético-hermenéutico* ha sido desarrollada en otros trabajos y se enmarca en el horizonte que nos proporciona el *límite* triasiano. Intenta captar y reflejar figurativamente la confluencia creativo-interpretativa o interpretativo-creativa que se viene dando a lo largo de la historia y que ha cristalizado, en las últimas décadas, en la noción de *estetización epistemológica* (véase Bermejo 2008). Este trabajo sostiene 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 de la imagen (Fig. 1).

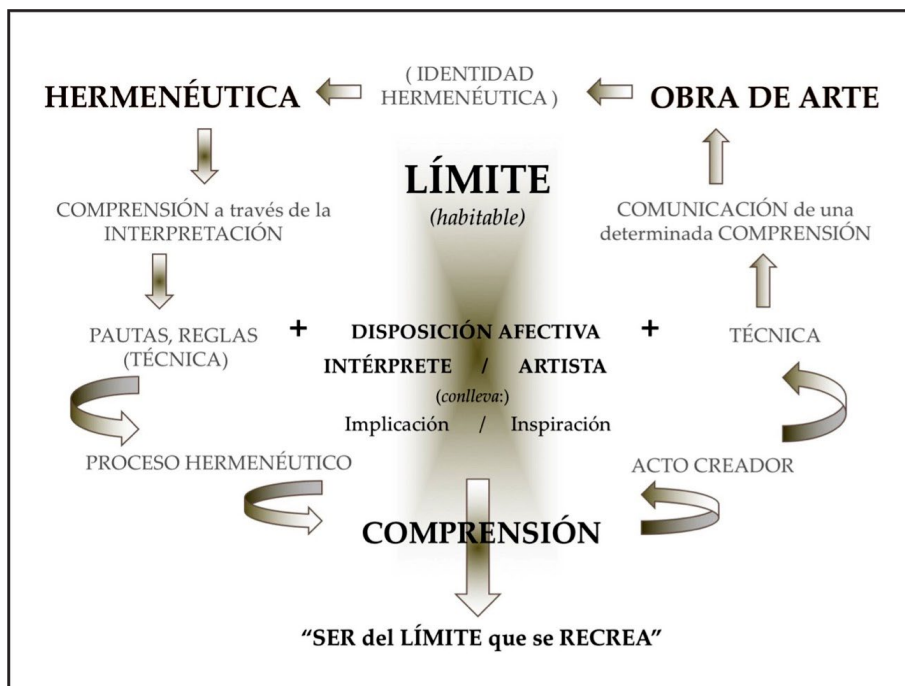


Figura 1. Círculo estético-hermenéutico, susceptible de desplegarse en una *espiral ético-estético-hermenéutica*. (Fuente: elaboración propia).⁴

La *comprensión* a través de la interpretación lleva implícita, en su origen o desencadenamiento, el adoptar unas pautas o reglas determinadas en aras de una correcta interpretación, unido –inseparablemente y durante todo el proceso– a una disposición afectiva concreta del intérprete. Es de esta forma como se desplegaría el verdadero proceso hermenéutico que condujera a una correcta comprensión. Además, esta comprensión así adquirida es comunicable; y es comunicable de muchas maneras. En todas ellas, la *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 para garantizar una auténtica creación artística. El círculo propuesto se cierra teniendo en cuenta que esta obra de arte auténtica, así creada, es interpretable hermenéuticamente.

⁴ El esquema de la Fig. 1 junto con un resumen de la explicación que lo desarrolla puede verse en Autor/a 2020, pp. 245-246.

Es interesante poner de relieve aquí el elemento clave que interviene en los dos momentos –el interpretativo y el creativo: la *disposición afectiva*. El término está tomado del que Martin Heidegger acuñó en 1927, si bien, respecto a su noción, esta contiene algún matiz distinto. De igual manera que la noción heideggeriana otorga una rica apertura del Dasein a sí mismo, a su estar-en-el-mundo (véase Heidegger 2003, p. 171), también ésta abre al ser humano hacia el *límite*. Como se ha argumentado en otros trabajos, esta noción de disposición afectiva por la que se apuesta aquí encuentra eco en las siguientes palabras de Trías en *La razón fronteriza*:

significa la des-subjetivación del sí-mismo que se descubre en el propio fronterizo. O el vaciado general de ese *ego* cuyo núcleo de mismidad auto-reflexiva es convertido por la voluntad subjetivista en fundamento de la propia existencia. Tal es la “pequeña muerte” [rendición] que permite anticipar la muerte, atrayendo hacia sí la nada como experiencia de vacío propio. En esa experiencia puede nacer, o co-nacer, el germen de la conjunción *sym-bólica* del sí-mismo fronterizo con su *daímon* (Trías 1999, p. 151).⁵

Cabe pensar que el «vaciado general de ese *ego*» referido aquí por Trías es necesario para la experimentación de aquel «sustrato más hondo de la experiencia yoica» mencionado más atrás, aquel que traía aparejado otro tipo de comprensión y que garantizaba el mérito estético en una ejecución artística visual *in itinere*.

Existe un último aspecto reseñable sobre esta disposición especial y específica: teniendo el *límite* como horizonte, 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 que haga perseverar en el tiempo el *instante ético*. Se ha 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.

IV. LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE A TRAVÉS DE LAS ARTES VISUALES IN ITINERE

Tal y como se refleja en la Fig. 1, la *inspiración* y la *implicación* 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» (Heidegger) en las obras de arte visuales *in itinere*. El ritmo temporal (o espacio-temporal)

⁵ Para profundizar en esta noción de *disposición afectiva*, véase Autor/a 2021, p. 160.

es consustancial a este tipo de artes siendo éste el hecho diferenciador que, en ellas, hace tender el intervalo espacio-temporal de análisis del *círculo estético-hermenéutico* hacia un valor mínimo en torno al *límite*: en este tipo de artes, tienden a confluir en un mismo instante *interpretación* y *creación*.

Teniendo en cuenta estas peculiaridades, se habla aquí sobre el *tiempo propio* (Gadamer), el *criterio estético* y el fenómeno de la *metacomunicación* que se da en ellas.

IV.1. TIEMPO PROPIO Y RITMO

Hablar del tiempo propio en las artes *in itinere*, pasa necesariamente por hablar de la noción de *ritmo*. Son artes cuyo significado se despliega en el tiempo de forma rítmica. Algunos de los autores que se han detenido a estudiar esta noción –Hönlswald, Maldiney, Gadamer, etcétera– otorgan al ritmo una posición ontológica anterior a la división entre esencia y existencia:

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 ambas (Gadamer 1991, p. 109).⁶

Desde esta perspectiva, el ser humano percibe y comprende la esencia rítmica de los fenómenos porque existe algo anterior a ambos que permite su encaje, su correspondencia. Él mismo contiene en sí, *a priori*, la capacidad de captar y comprender el ritmo, lo cual significa que el ritmo lo constituye de alguna manera. El filósofo francés Henry Maldiney, quien dedicó buena parte de su obra al estudio del arte, ofrece un enfoque muy similar al de Gadamer sobre la noción de ritmo:

Hönlswald 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 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* [...] El tiempo implicado no es una simple extensión temporal ni tampoco una duración; comporta eso que Bergson llamó

⁶ Hans-Georg Gadamer se basa en este extremo en los estudios sobre el ritmo realizados por su maestro, Richard Hönlswald.

“tensiones de duración” y presenta analogías con los antiguos tonos de la música. [...] 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 enuncia (Maldiney 1967).

La esencia de esta distinción entre *tiempo implicado* y *tiempo explicado* es revivida por autores como Reinhart Koselleck o Julio Aróstegui en su distinción entre *tiempo histórico* y *tiempo biológico* (tiempo del reloj) (véase Koselleck 2000, pp. 36 y ss; Aróstegui 2004, p. 71). El *tiempo histórico* es para Koselleck el tiempo vivido, el experimentado por los seres humanos, un tiempo lleno donde pasado, presente y futuro se entremezclan y sedimentan en diferentes proporciones. El *tiempo biológico* es el contabilizado por el reloj, el sucesivo y lineal. De esta forma, si Maldiney define el ritmo de una forma (forma u obra artística) como la articulación de su tiempo implicado, es posible pensar, análogamente, que el ritmo de una vida es la articulación de su tiempo histórico, del tiempo vivido, del experimentado por un ser humano. Desde esta perspectiva, cobra relevancia la 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, se defiende aquí, es una emulación a escala espacio-temporal reducida de nuestra vida, de nuestra realidad rítmica cotidiana.

Al final de su artículo, Maldiney concluye con una visión de ritmo muy acorde a la que habíamos mencionado en Hönigswald y Gadamer, 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 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 que la realidad del arte (para Trías, la realidad es la suma de esencia y existencia) se materializa *en acto* a través del ritmo. De hecho, aquí se contempla que gran parte del mérito estético de una obra de arte viene determinado por el grado de adecuación en ella de su ritmo y la realidad rítmica cotidiana de su autor y/o receptor.

IV.2. CRITERIO ESTÉTICO

A la hora de valorar la autenticidad de un arte visual escénico, adquiere una mayor relevancia la forma, la manera en que uno vive y hace actuar el cuerpo –en la línea de lo defendido por la filósofa y bailarina Hilda Islas (1995, pp. 48 y ss.)– frente a la existencia o no de un sistema de notación como prueba teórica que avale la adecuación de la obra a un original anterior –así, por ejemplo, para Nelson Goodman (2010, p. 118). Este trabajo, por tanto, entiende la

autenticidad como mérito estético o calidad artística, es decir, una autenticidad esotérica contemplada como *manera* o *modo* de hacer, de actuar.

Siguiendo el criterio estético que propone Trías, 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 concreta de una determinada obra artística (implantada en un lugar y un tiempo concretos) y una universalidad, una apertura, que necesariamente pertenece a la esencia de su ley interna. Además de esta conjunción inédita entre lo singular y lo universal en toda obra de arte se esconde otra insólita unión, ya mencionada al inicio del texto: la que se da entre lo sensible (sustrato físico, material) y lo inteligible. Por tanto, se propone aquí que un posible criterio estético en las artes *in itinere* visuales –como, por ejemplo, la danza– sería el observar en qué medida, en su despliegue o exposición en el tiempo, mueven estas artes al espectador: un movimiento interno que, en ocasiones, puede traducirse también en un movimiento externo, y que en ambos casos se orienta hacia la re-creación: *existencial* en el primer caso (encaminada hacia una existencia propia) y *artística* en el segundo (hacia otra obra de arte que mimetiza a la primera).

Otra posible respuesta, como se ha anticipado en la primera hipótesis planteada más atrás, es que la *autenticidad* en estas obras de arte queda avalada por una actitud mantenida en el tiempo, por una disposición afectiva concreta del agente ejecutor de la obra. En suma, por una ejecución *metódica* llevada a su cumplido término.

IV.3. EL CONCEPTO DE METACOMUNICACIÓN EN EL ARTE

La ontología de la obra de arte que realiza Gadamer pasa necesariamente por su noción de *juego*. Esta noción suya y otra que se acopla bien con ella, su noción de *diálogo*, son las que inducen a contemplar la posibilidad de que lo que realmente sucede en el núcleo, en la esencia, de la noción de disposición afectiva planteada aquí es un juego, un diálogo, una dialéctica. Para Gadamer, en todo juego, siempre tiene que haber algún «otro» para jugar, algo que se nos muestre en su alteridad. En el marco del diálogo interior con arraigo existencial que nos constituye como seres humanos, ¿es posible que eso que se nos muestra en su alteridad para jugar, en determinados casos, sea la propia historia personal impresa en nuestro cuerpo, la tradición que nos constituye?

Ante la respuesta afirmativa a esta cuestión y teniendo en cuenta el compromiso ético que conlleva la disposición afectiva mencionada, es preciso señalar que, en su proceso de sedimentación, en su proceso de decantación a través del tiempo, existen varios niveles de juego. Estos se dan desde el ámbito que abre el *límite* como horizonte. Es necesaria una conexión entre todos estos niveles en aras de una adecuada o propicia disposición afectiva, es decir, en aras de una correcta auto-representación del juego final (léase

correcta *creación artística, re-presentación o comprensión*).⁷ Es, precisamente, esta conexión entre todas las regiones de intensidades similares, donde tienen lugar los distintos niveles de juego internos/externos, lo que hemos denominado *metacomunicación*.

Es obvio, desde esta perspectiva, que lo que ocurre en la modalidad de un juego que se desarrolla, por ejemplo, de manera individual por una persona ocurre en la vida del ser humano en todos los ámbitos: comunicamos exteriormente aquello que interiormente nos decimos a nosotros mismos (entendido ese *decir* en un sentido amplio, a través de una razón amplia), esa comunicación interna que somos y nos constituye.⁸ Es este diálogo interno el que establece un *modo*, una *manera*, de enfrentarse con aquello otro –sea lo que sea que se nos muestre en su alteridad–, en definitiva, lo que determina una actitud específica en el ser humano. Lo que marca la diferencia, lo propiamente específico en el caso de las artes visuales *in itinere* (y también en el caso del deporte, por ejemplo, y es lo que les dota de ese carácter *agonal* que les caracteriza) es que esa comunicación interna o diálogo interior ha de responder ante una situación que se presenta de una manera condensada en el espacio y el tiempo y se enmarca en unas coordenadas específicas y concretas: las de un juego que responde a unas reglas y un consenso establecidos de antemano.

V. LA ESPIRAL ESTÉTICO-HERMENÉUTICA

Con base en lo expuesto hasta aquí, en cualquier representación artística visual *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 ejecutor. Si en las artes escénicas musicales el artista preparado ha de tener afinado su instrumento, en las artes escénicas visuales (corporales) el artista preparado ha de tener afinado su esquema corporal,⁹ lo que se traduce en que ha de mantener una correcta y rica conexión con su cuerpo. Se podría decir que existe durante la actuación un diálogo, una dialéctica existencial interna en la persona que actúa que, de algún modo, pone en conexión y en juego su cuerpo, su mente, consciencia e inconsciencia y que, a su vez, esa dialéctica dialoga con el entorno y, en su caso, con el espectador.

7 Para profundizar en el concepto de «auto-representación» gadameriano, véase Gadamer 1984, pp. 151 y ss.

8 Cfr. el exhaustivo estudio que realiza Jesús Chaparro sobre la noción de «juego» en la filosofía de Gadamer en *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer* (2010). En él se analiza, entre otras modalidades de juego, este juego o «diálogo interior» que nos constituye. También, sobre este diálogo interno que somos, véase Gadamer 1981, p. 24.

9 Para la noción de «esquema corporal», véase Merleau-Ponty 1993.

Se ha considerado que el hecho de que el mencionado juego final acceda a su auto-representación pasa –de manera figurativa– por la noción de *espiral estético-hermenéutica*. 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 (o juegos) primarios hasta los círculos (o juegos) posteriores. En esta *espiral* se da una comunicación de la comunicación más interna, tendiendo siempre la primera hacia ámbitos *externos* –en los que se imbrican espacio y tiempo. En suma, hace falta que todos los *círculos estético-hermenéuticos* estén conectados entre sí para que el todo de comprensión acceda a presentarse, acceda a su auto-representación.

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 y conocidos por experimentados. En las artes visuales *in itinere*, en cada actuación –de manera análoga a lo que ocurre en el deporte– ensayamos y entrenamos la forma en la que gestionamos dichos sentimientos y emociones, convirtiéndose el arte, en este sentido, en un laboratorio de ensayo para la vida real. En el contexto de la *espiral estético-hermenéutica*, en las artes transitorias o *in itinere* se da una especie de caleidoscopio de fecundos diálogos, juegos o procesos comunicativos, conectados e interdependientes que se proyectan desde el interior del ser humano-artista hacia el exterior, en un proceso de exteriorización y amplificación del fenómeno dialéctico. De manera análoga, Trías 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» (Trías 1999, p. 379). En ello encontramos una referencia para la idea que se acaba de exponer. Hay que recordar que para Trías la verdadera obra artística afina en el *límite*, sólo desde este ámbito es posible engendrar obras de arte simbólicas (auténticas).

VI. CONCLUSIÓN

La hipótesis que cierra este trabajo es que la *autenticidad* en el arte en general y, en concreto, en las artes visuales *in itinere* –tomando como referente paradigmático el arte de la danza– pasa indefectiblemente, de manera figurativa, por que en la dinámica de las mismas se lleve a cumplido término la *espiral estético-hermenéutica*, tal y como ha sido esbozada. Esto nos garantiza que, en el transcurso o despliegue de este tipo de artes, en su «poner en obra la verdad», se mantiene en todo momento una disposición afectiva concreta, necesaria para avalar la existencia de una inspiración y una implicación en el artista *in itinere*.

El arte expresa y refleja de manera condensada en el espacio y en el tiempo, la relación trágica que mantienen en la realidad la libertad humana y la verdad. Aquella verdad que el *ser del límite* otorga como don al ser humano que se alza y persevera en el *límite*. Perseverando en él, esta relación entre verdad y libertad

cobra una especie de inercia que, a modo de espiral, guía la acción constituyendo la *pauta inmanente* o *pauta paradigmática* y *ejemplar* de la que hemos hablado. En esta exposición se ha intentado mostrar que en la obra de arte, con Heidegger, se pone en obra la verdad y en el caso de las artes escénicas, de una manera especial, agonística, desde el momento en el que la tensión y el diálogo necesario entre presente, pasado y futuro, interviniente en todos los juegos-diálogos que conforman la espiral y polarizado hacia uno de esos éxtasis temporales –el presente–, ha de sublimarse en cada instante de la re-presentación y ha de permanecer a través del tiempo que dure la misma.¹⁰ Toda obra de arte visual *in-itinere* se juega su *autenticidad* en la consecución de esta premisa.

VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, J. M. (2015), *¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea*. Madrid: Síntesis.
- ARÓSTEGUI, J. (2004), *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.
- BERMEJO, D. (Ed.) (2008), *En las fronteras de la ciencia*. Barcelona: Anthropos.
- BLÄSING, B., PUTTKE, M. Y SCHACK, T. (Eds.) (2010), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movements and Motors Skills*. Nueva York: Psychology Press.
- CHAPARRO, J. (2010), *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer* (Tesis de doctorado). Valencia: Universitat de Valencia. <http://hdl.handle.net/10803/52085>
- CLARK, A. (1997), *Being there. Putting brain, body and world together again*. Cambridge: The MIT Press.
- DROPSY, J. (1987), *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas*. Buenos Aires: Paidós.
- GADAMER, H.-G. (1981), *La razón en la época de la ciencia*. Barcelona: Alfa Argentina.
- GADAMER, H.-G. (1984), *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- GADAMER, H.-G. (1991), *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- GEHM, S., HUSEMANN, P. Y VON WILCKE, K. (Eds.) (2007), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: Transcript Verlag (German Federal Cultural Foundation).

¹⁰ De acuerdo con lo señalado por la artista de danza Pina Bausch en relación a la actitud de sus bailarines, para quien la autenticidad de sus creaciones pasa por un proceso interno en el bailarín en el que éste conecta con sus experiencias personales –con una «historia interna» personal– de tal manera que el movimiento no proceda sólo de las piernas (véase Servos 2007, p. 187). Se trata, en suma, de hacer resonar a través del despliegue rítmico de la obra el ritmo de la conformación de la vida interior del artista (en la que interviene la adquisición de algunas de sus cotidianas comprensiones).

- GOODMAN, N. (2010), *Los lenguajes del arte*. Madrid: Paidós.
- GOODMAN, N. (1998-1999), «Arte y autenticidad», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 5, pp. 7-24. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50772>
- HEIDEGGER, M. (2003), *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- ISLAS, H. (1995), *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- KOSELLECK, R. (2000), *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- MALDINEY, H. (1967), «L'Esthétique des rythmes», *Rhuthmos*, 27 (2011). <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article477>
- MERLEAU-PONTY, M. (1993), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- PAGOLA MARTÍNEZ, H. (2016). La danza. ¿Comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento? *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 40, 2016, 269-293.
- PAGOLA MARTÍNEZ, H. (2020). El «círculo estético-hermenéutico» en el contexto de la «filosofía del límite». Definición y aplicación en las artes «in itinere» *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 44, 233-254.
- PAGOLA MARTÍNEZ, H. (2021). La danza como caso paradigmático del círculo estético-hermenéutico en el contexto de la filosofía del límite. *Coreoteca: Un archivo de filosofía de la danza* (Victoria Mateos de Manuel), pp. 147-165.
- TRÍAS, E. (1995), *Filosofía del futuro*. Barcelona: Destino.
- TRÍAS, E. (1999), *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.
- TRÍAS, E. (2000), *Los límites del mundo*. Barcelona: Destino.
- TRÍAS, E. (2004), *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino.
- TRÍAS, E. (2009), *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VARELA, F. J., THOMPSON, E. Y ROSCH, E. (2005), *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

HERMINIA PAGOLA MARTÍNEZ es investigadora en la Universidad de la Rioja

Líneas de investigación:

Filosofía contemporánea, Filosofía de la Danza.

Publicaciones recientes:

PAGOLA, H. (2023), «La filosofía como llave hermenéutica de nuestro tiempo», en Ledesma, A. y Pagola, H. (2023). *Para todo y para nada. Miradas contemporáneas de la filosofía*. Logroño: Universidad de La Rioja.

PAGOLA, H. (2020), «El círculo estético-hermenéutico en el contexto de la Filosofía del límite. Definición y aplicación en las artes in itinere», *BROCAR*, 44 (2020), pp. 233-254. <https://doi.org/10.18172/brocar.4581>

Email: herminia.pagola@unirioja.es