

interdisciplinARS 02

LA CIUDAD Y LA RAZÓN FRONTERIZA
LA FILOSOFÍA DE EUGENIO TRÍAS

ANTONIO RIVERA GARCÍA (Ed.)



**LA CIUDAD Y LA RAZÓN FRONTERIZA
LA FILOSOFÍA DE EUGENIO TRÍAS**

**LA CIUDAD Y LA RAZÓN FRONTERIZA
LA FILOSOFÍA DE EUGENIO TRÍAS**

Antonio Rivera García (Ed.)

*con ilustraciones de
Àngels P. Núñez*



Universitat Politècnica de València



Colección
interdisciplinARS

ISSN: 2792-775X

Nº 02

<https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd>

Director científico

Miguel Corella, Universitat Politècnica de València

Consejo editorial

Román de la Calle, Universitat de València - Estudi General

Anacleto Ferrer, Universitat de València

Gerard Vilar Roca, Universitat Autònoma de Barcelona

José Luis Cueto, Universitat Politècnica de València

Ricardo Forriols, Universitat Politècnica de València

Marina Pastor Aguilar, Universitat Politècnica de València

Moisés Mañas, Universitat Politècnica de València

Isabel Cabrera García, Universidad de Granada

Isabel García Pérez de Arce, Pontificia Universidad Católica de Chile

Luciana Cadahia, Pontificia Universidad Católica de Chile

Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz

Remedios Zafrá Alcaraz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Antonio de Murcia, Universitat d'Alacant

Benjamín Valdivia, Universidad de Guanajuato

José Luis Villacañas, Universidad Complutense de Madrid

Edita

Editorial Universitat Politècnica de València

1ª edición, 2022

ISBN: 978-84-1396-013-5 (versión impresa)

ISBN: 978-84-1396-054-8 (versión electrónica)

DOI: <https://doi.org/10.4995/INT.2022.632601>

Depósito legal: V-3952-2021

Ref. 6326_01_01_01

© De los textos: *sus autores*

© De las ilustraciones: Àngels P. Núñez

Maquetación

Enrique Mateo, Triskelion Diseño Editorial



Se permite la reutilización de los contenidos mediante la copia, distribución, exhibición y representación de la obra, así como la generación de obras derivadas siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial y las obras derivadas deberán distribuirse con la misma licencia que regula la obra original.

► **ÍNDICE**

| | |
|---|-----|
| Prólogo: La ciudad del límite | |
| <i>Antonio Rivera García</i> | vii |
| Trías y la metafísica de la ciudad | |
| <i>José Luis Villacañas Berlanga</i> | 1 |
| La razón de la ciudad | |
| <i>Patxi Lanceros</i> | 9 |
| Hacia el límite. Génesis de la ontología de Eugenio Trías | |
| <i>Juan Antonio Rodríguez Tous</i> | 23 |
| La luz del límite, la sombra de Hegel: una confrontación | |
| <i>Manuel Barrios Casares</i> | 33 |
| Una ética limítrofe: la moralidad en el pensamiento de Eugenio Trías | |
| <i>Alberto Sucasas</i> | 55 |
| La ley de la ciudad. Filosofía y política en Eugenio Trías | |
| <i>Antonio Campillo</i> | 85 |
| El Dios del límite | |
| <i>Fernando Pérez-Borbujo Álvarez</i> | 99 |
| La sonrisa de Goethe y la furia del teólogo. Aproximación a la inversión metafórica en <i>Las afinidades electivas</i> | |
| <i>Patricio Peñalver Gómez</i> | 115 |
| Figuras sonoras del misterio. La música y el límite | |
| <i>José Manuel Martínez-Pulet</i> | 139 |
| La imagen y las sombras de la ciudad: El cine en Eugenio Trías | |
| <i>Antonio Rivera García</i> | 169 |
| Epílogo: escritura musical y contrapunto (La revolución musical de occidente) | |
| <i>Eugenio Trías</i> | 205 |
| Bibliografía | 225 |



- ▶ **PRÓLOGO**
- ▶ **LA CIUDAD DEL LÍMITE**
- ▷ *Antonio Rivera García*

El lector tiene entre sus manos un libro cuyo origen es lejano. En el año 2007, siendo todavía profesor de Filosofía en la Universidad de Murcia y presidente de la Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia, impulsé con la complicidad de las dos instituciones citadas un homenaje a Eugenio Trías. En la organización de las Jornadas dedicadas al pensamiento de Trías me ayudó en todo momento uno de los más brillantes discípulos del filósofo de Barcelona, el profesor Patxi Lanceros. Finalmente, se pudieron celebrar dos jornadas sobre el filósofo del límite los días 29 y 30 de octubre de 2007. Pudimos contar con las intervenciones de los profesores José Luis Villacañas, Patxi Lanceros, Alberto Sucasas, Antonio Campillo, Fernando Pérez-Borbujo, Patricio Peñalver, José Manuel Martínez-Pulet, Xavier Güell, Francisco Jarauta, Andrés Sánchez-Pascual y el autor de este prólogo. Las ponencias estuvieron divididas en tres mesas o tres partes: «La filosofía del espíritu», «La filosofía de la ciudad» y «La filosofía del arte». En aquellas fechas, estaba reciente la publicación de *El canto de las sirenas*. Por eso, no es de extrañar que Trías impartiera en el acto de clausura una conferencia que un par de años más tarde, en 2010, se convertiría en la primera parte de su siguiente libro, *La imaginación sonora*.

La mayoría de los colegas que participaron en las jornadas dejaron testimonio escrito para que se incluyera en un libro cuya publicación pensábamos que iba a ser inmediata. Por diversas circunstancias, este proyecto inicial de libro no pudo publicarse antes del fallecimiento de Eugenio Trías, y por ello no pudimos cumplir uno de nuestros principales objetivos: el de mostrar en vida del filósofo del límite nuestra admiración por su obra. Esta admiración no ha disminuido con el paso del tiempo. En los últimos años, ya como profesor de Filosofía Española Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid, he podido apreciar la importancia, por lo que supuso de renovación para la filosofía de nuestro país, de una obra que comienza en los años setenta, cuando está a punto de acabar uno de los periodos más siniestros de la historia de España.

Pasados casi quince años desde aquellas jornadas, retomamos su publicación, pero solo en parte, porque hemos introducido algunos cambios con respecto al proyecto inicial. Ahora lo decisivo es ofrecer al lector una visión panorámica de la filosofía del límite de Eugenio Trías, aunque, por supuesto, con los inevitables inconvenientes de un libro colectivo en el que confluyen pensamientos y estilos muy diferentes. El lector no tiene entre sus manos un análisis exhaustivo de cada una de las obras del filósofo, pero pensamos que puede servir para ofrecer una visión general de su pensamiento. Pues, en cierto modo, este libro se ajusta a los cuatro ámbitos principales dentro

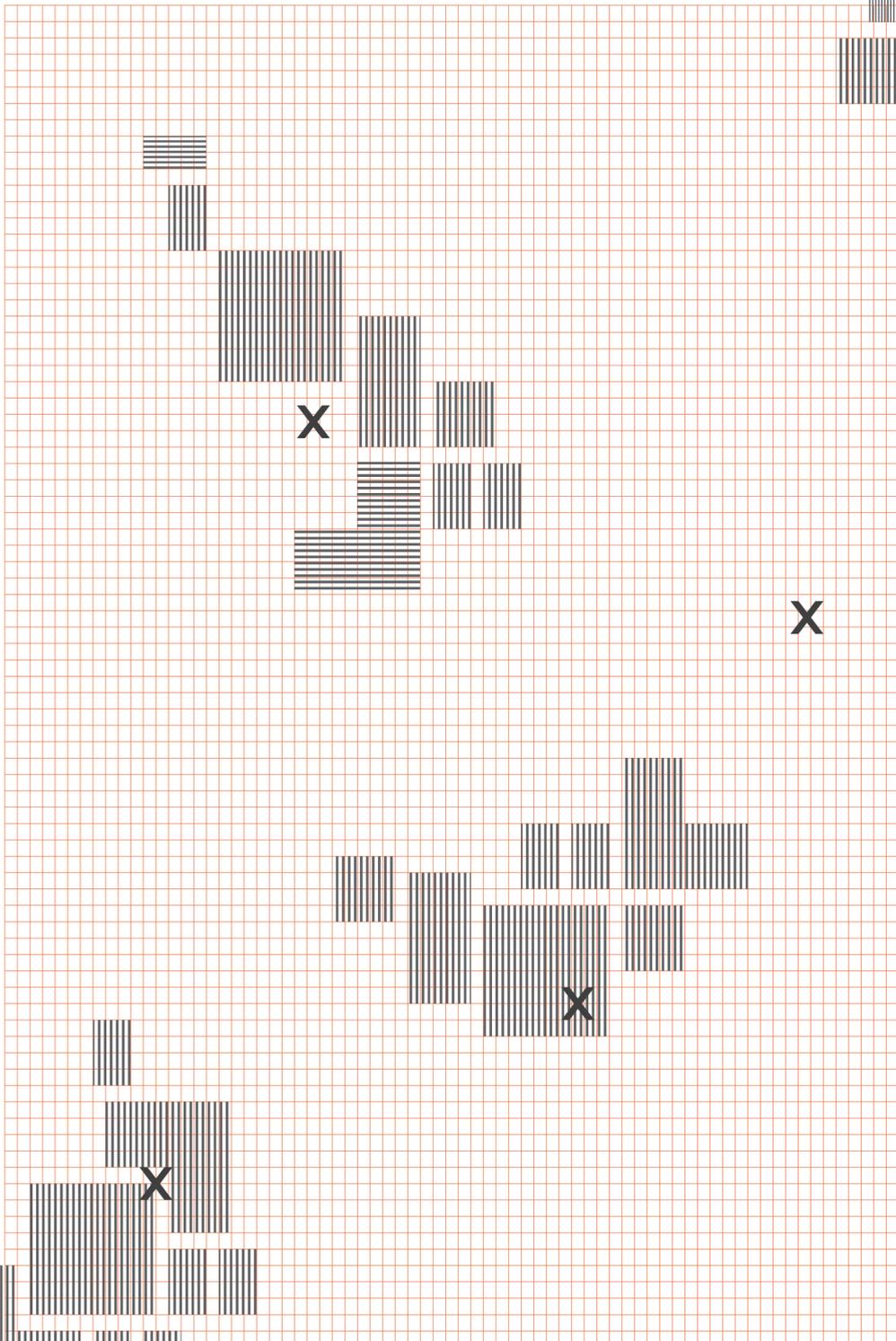
de los que se ha movido la propuesta filosófica de Trías: el esclarecimiento del concepto de razón frontera que concierne a esta propuesta, la ética y la reflexión sobre la condición humana, la filosofía de la religión y la estética y la teoría de las artes. En 2001, en *Ciudad sobre ciudad*, comentaba que estos cuatro ámbitos son los cuatro barrios o cuadrantes de la ciudad del límite: «el concepto propio de razón que en esa propuesta se fragua; su uso ético o práctico; el concepto de símbolo que puede complementarlo, en su doble uso religioso-simbólico y estético, o de teoría de las artes» (Trías, 2016a: 22).

Para aclarar el concepto de razón frontera y de límite, aparte de las contribuciones de 2007 de Villacañas y Lanceros, hemos añadido los capítulos de Rodríguez Tous y Manuel Barrios, dos amigos y discípulos de Trías que, desde sus años de formación, no han dejado de leer y dialogar con el filósofo del límite. En relación con el uso ético o práctico de la filosofía del límite contamos con los capítulos escritos por Sucasas y Campillo. La filosofía de la religión ha sido abordada por Pérez-Borbujo. Sobre estética y teoría de las artes contamos con tres contribuciones. En relación con la literatura, Patricio Peñalver se centra en Goethe, que fue una de las pasiones literarias de Trías. Martínez-Pulet se acerca a la música y, en particular, se detiene en *El canto de las sirenas*. La parte dedicada a las artes acaba con un capítulo que el editor de este libro ha dedicado al cine como laboratorio conceptual de Trías. Este es otro de los capítulos que no estaban previstos en el proyecto inicial de libro. Recuerdo ahora que, en uno de esos diálogos que mantuvimos en aquellos días de finales de octubre de 2007, y en los que compartimos nuestra pasión por Kubrick, Trías me adelantó que cuando acabara su libro sobre música continuaría con el otro arte que más amaba, el cine. Afortunadamente, pudo terminar su último gran libro, *De cine*, poco antes de fallecer en 2013.

El epílogo de nuestro libro coincide con la conferencia, «Escritura musical y contrapunto (la revolución musical de Occidente)», que Trías leyó al cierre de las jornadas de homenaje, y que nos envió unos días después de finalizar dichas jornadas de octubre de 2007. Prácticamente coincide, como ya hemos adelantado, con la primera parte de *La imaginación sonora*. Hay solo pequeñas variaciones y una numeración de los apartados diferente a la del libro, que hemos decidido mantener porque las distintas versiones de un mismo texto sirven para apreciar el «arte de escribir» de un autor. Y, más aún, en un filósofo que como Trías se ha caracterizado por poseer el estilo ensayístico más claro y hermoso de la filosofía española contemporánea. En realidad, todos los capítulos de este libro tienen como principal objetivo animar a la lectura de los libros de Eugenio Trías, pues no solo sigue vigente la propuesta filosófica que en ellos encontramos, sino que además su belleza literaria se encuentra muy raramente en otros filósofos. Las últimas palabras de este prólogo son para reconocer que ninguno de nuestros ensayos aclaratorios podrá suplir el provecho intelectual y el placer que proporciona la lectura de la obra de Trías.

x

x

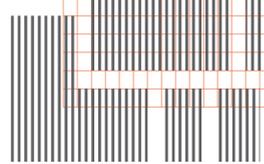


x

x

x

x



▶ TRÍAS Y LA METAFÍSICA DE LA CIUDAD

▷ José Luis Villacañas Berlanga

Hace mucho tiempo, traduje para la editorial valenciana Pre-Textos un libro que se llamaba *Metafísica de la ciudad* (1993), de un querido autor italiano, profesor en Salerno, llamado Giuseppe Zarone. Luego lo invité a venir a Murcia a dar una conferencia. Le puso por título “La ciudad y el número”. En la conferencia desarrollaba las tesis de su pequeño libro. Siempre pensé que allí había una inmensa cantidad de problemas filosóficos y siempre me rondó la idea de que podría ser útil relacionar aquellas cuestiones, que he acariciado y repensado desde muchos puntos de vista, con las propuestas de Trías acerca de la ciudad. Cuando hace años invité a Trías y a un grupo de amigos a un debate en la Biblioteca Valenciana, él acababa de publicar *Ciudad sobre ciudad*, y haciendo pie en este libro, tan central en su producción, tenía previsto intervenir sobre este mismo tema. Sin embargo, no pude rendirle ese homenaje personal de pensar sobre este asunto, y me tuve que conformar con escuchar las intervenciones de los viejos amigos, los primeros que decidieron convertirse en estudiosos de su obra, allá por los años ochenta, cuando la sevillana revista *ER* comenzaba su andadura. Mientras tanto, la obra de Trías ha crecido no solo en producción, sino en recepción. La cantidad de estudios que ha merecido su trabajo podría sorprender. Si alguien quiere hacerse una idea, puede dirigirse a la biografía y a la documentación que nuestro colaborador Miguel Andúgar ha publicado en nuestro Centro de Documentación de Filosofía Española dedicado a la memoria de Gonzalo Díaz y María Dolores Abad. La fortuna de Trías, su amplia recepción, en este sentido es casi patriarcal, y, además, va de los hombres de su generación hasta los más jóvenes¹.

Para orientarnos en la valoración de su filosofía, extraigo de uno de sus intérpretes más cercanos una frase que guiará mi comentario. Es de Pérez-Burbujo (2005: 296), nuestro gran especialista en Schelling, y dice así:

La gran grieta abierta por el desfondamiento de la razón ilustrada, expresada en la terrible herida que intentó suturar la filosofía del siglo XIX entre pensamiento y corazón, razón y simbolismo, razón y existencia, razón y vida, encuentra una peculiar forma de síntesis en esta filosofía del límite. El viejo ideal clásico de unidad y de armonía sigue sobrevolando, incansable, la obra triásiana, confeccionada toda ella con elementos viejos y nuevos, clásicos y vanguardistas.

Como Pérez-Burbujo ha construido su trayectoria filosófica muy cerca de Trías es de suponer que esta frase encierra un buen diagnóstico. En realidad, las evidencias de la frase son ajenas a cualquier proximidad personal. Refle-

1. Así se puede apreciar también en el libro de Jacobo Muñoz y Francisco José Martín (2005).



jan bien y resumen mejor los motivos de la obra de Trías y permiten comprender los motivos profundos de que, a su manera, Trías recupere los problemas básicos de Ortega y abra un camino fácil para explicar la compartida veneración por Goethe de nuestros dos filósofos. Pero, aunque no fuera así, prefiero este esquema porque me resulta más cercano a mis propias aproximaciones a la tradición filosófica occidental. La cuestión verdadera es que la frase de Fernando Pérez-Borbujo Álvarez nos lanza el reto de adivinar qué es lo clásico y qué es lo vanguardista en el corazón mismo de la filosofía de Trías. Si tuviera que dar una respuesta a esta cuestión diría que Trías (1999: 223) propone una noción de filosofía como saber aporético, que presenta una profunda raíz en la tradición. Y, sin embargo, esta aporía no se funda, al modo antiguo, por las tensiones entre una trascendencia y una inmanencia, sino que corresponde a la estructura misma de lo inmanente. *Mutatis mutandi*, se parece más a aquella última expresión teológica de Carl Schmitt en *Teología Política II* al señalar que era inevitable pensar la unidad divina misma originaria como *stasis*, como conflicto interior, como aguda separación de sí mismo que hace inevitable la pulsión de reconciliación. Aunque hay secretos caminos que unen esta propuesta de Schmitt con filósofos más cercanos al universo espiritual de Trías, basta con transferir esta divinidad schmittiana a la inmanencia —como podría hacer Schelling— para acercarnos a lo que Pérez-Borbujo quería decirnos.

Desde este punto de vista, Trías asume el reto de la filosofía vanguardista del siglo xx, pensar la pura inmanencia o construir un materialismo postmarxista (Pérez-Borbujo, 2005: 406). Trías, como una buena parte de la tradición, piensa esa pura inmanencia como aporía, complejo nudo de dualidad, de ambivalencia, de contradicción. No es que nosotros, las sociedades, los seres humanos, cualquier cosa del mundo, posea esta estructura —en el caso de Schmitt, la que diferencia entre amigo y enemigo— desde una secreta obediencia, desde una mimesis ontológica con la divinidad escindida, sino que esta es la propia estructura de lo real. No es una aguda maldición que persigue a los simulacros finitos del Dios, sino al distinto que tiene que ver con el ser mismo. No creo que obedezca al azar académico que Trías haya orientado a sus discípulos hacia la comprensión técnica del idealismo, que él mismo ha frecuentado, con ese análisis amplio de la *Fenomenología del Espíritu*, en su libro central *Filosofía del futuro*. Se trata de que la índole de los problemas básicos de su propio pensar solo se dejan abordar desde categorías que proceden de aquel idealismo.

Trías (2004: 167), por tanto, como dice en *El hilo de la Verdad*, asume el giro inmanente y hace de él ese contenido de la proposición filosófica, en cuyo mero enunciado ya vemos ecos de la proposición especulativa. No se trata de un camino fácil ni para la filosofía ni para la vida. Entregado a la pura inmanencia, las experiencias personales de Trías se parecen hasta cierto nivel característico a las experiencias de Goethe. Blumenberg cuenta que, tras el terremoto de Lisboa, el pequeño Goethe pedía una y otra vez a su padre que

el premio por sus buenos ejercicios de latín fuera una visita guiada bajo la protectora candela del padre a la cava de la casa familiar, para apreciar hasta qué punto mantenía sus sólidos fundamentos sobre la roca viva. Conviene recordar que la noticia del terremoto de Lisboa había agitado las certezas de una Ilustración que se había dejado llevar con premura por el optimismo leibniziano, más apropiado para resistir la desesperación de un Barroco que no acababa de despedirse de sí mismo que para entusiasmar positivamente a un espíritu intacto. El caso es que Trías también ha hecho del vértigo la experiencia originaria de quien vive en el límite como vacío. Ese límite es mucho más estructural que las ambivalencias y las dualidades. Les corresponde a todas y las constituye justo por su pertenencia a la inmanencia. Pero no cabe duda de que ambas experiencias, la de la casa sin cimientos y la del límite como lugar que propiamente no es nada, sugieren las dificultades de ordenar la vida a partir de la inmanencia. Además, están relacionadas con la sospecha de que todo se funde sobre la falta de fundamento, la vieja angustia que Jacobi percibía cuando se sentía asfixiado por una realidad que no lo tenía en cuenta. Ante esa angustia, Trías (2003: 20-21) –como Goethe– ha dado el salto de los jóvenes radicales y se ha integrado, según confiesa en *El árbol de la vida*, en la corriente panteísta.

Sin duda, esta experiencia subjetiva no es de vanguardia. Como sucede con los héroes de las historietas de Chaplin, nos hemos acostumbrado a jugar con el vacío, a patinar por el límite. Mientras tanto, aquella experiencia se ha convertido más bien en clásica. Sin embargo, el reto de pensar esa pura inmanencia, de organizar una metafísica de la inmanencia, sí ha sido el fundamento de todo lo que de vanguardia hay en el pensamiento del siglo xx. Lo podemos ver fácilmente en una mínima genealogía. En la medida en que ese pensamiento llegó a identificarse con la divisa “Uno en Todo”, no hizo sino recuperar a Spinoza. Lo que de vanguardia existe en el pensamiento del siglo xx no ha hecho sino recuperar a Spinoza. La obra de Deleuze ha sido aquí seminal, aunque en su caso resultó mediada por un secreto admirador de Spinoza, Bergson. Todavía en la respuesta que Schmitt entiende de Blumenberg, en la ya citada *Teología Política II*, el viejo jurista no describe sino el panteísmo de Goethe, la capacidad de metamorfosis de un mundo que desea sobre todo escapar a la repetición de la identidad y que se rige por la pulsión de novedad. Deleuze le llamaría de la diferencia, pero para el caso es lo mismo. Lo relevante es que Trías ha emprendido un camino paralelo. Él prefiere partir de los que Jacobi llamó espinosistas. Pero el caso es semejante. El caso siempre es el mismo, porque con plena conciencia –que, a buen seguro, comparte con Hegel– ese “Uno en Todo” se parece mucho al pensamiento especulativo que procede del *Sofista* de Platón y del juego básico del *tautón kai héteron*. Si nos expresamos en términos de Heidegger, como identidad y diferencia, o en términos de Deleuze, como “diferencia y repetición”, entonces encontramos los parámetros adecuados desde los que el pensamiento de Trías emerge. Estas

correlaciones, que dan punto y final a *La aventura filosófica*, nos sugieren que esta aventura viene de antiguo.

Quizá lo más novedoso de Trías consista en que ha contestado a estos retos con una categoría propia y afortunada: la de límite. Con ello, el giro inmanente de la filosofía se ha desplazado, con un impulso más, hacia el giro topológico. La proposición filosófica es proposición topológica. Las aporías entre uno y todo, las aporías de la finitud, entre identidad y diferencia, entre diferencia y repetición, se concentran en esta categoría y desde ella ha desplegado un conjunto adicional de conceptos que tiene aspiraciones sistemáticas. Estas aspiraciones se concretan, desde luego, en proliferaciones aporéticas. También sucede en la filosofía de Deleuze. Si suponemos que lo único que se repite es la diferencia, la estructura de lo “diferencial”, lo que distingue a una repetición de otra, al menos eso, se puede decir que se repite como identidad. Pero, justamente, eso que se repite como identidad es lo que permite que todo se repita como diferencia. Es imposible escapar al viejo Platón. Todo esto, sin embargo, no le preocupa a Trías, según creo. Al aceptar la de límite como categoría originaria, Trías ya ha definido que en el origen hay algo que no puede ser explicado por sí mismo. En efecto, la fenomenología del límite nos ofrece algo originario que no puede serlo. No podemos partir de otra cosa, pues sin ella no podríamos apreciar la dualidad, ambivalencia y diferencia que constituye la inmanencia misma. Pero ella por sí misma no puede tener significado sin aquello que el límite diferencia. Así reconocemos que partimos de algo que no puede ser completamente originario, aunque necesita serlo. Un origen sin origen: eso es el límite. En su dualidad básica e insuperable, el límite es el símbolo de todo lo inmanente. Algo que es, pero cuyo origen es impensable.

La riqueza argumental de este concepto, su productividad conceptual resulta imparable. Siempre que me acerco a este concepto me acuerdo del viejo Carl Schmitt del *Glossarium* que hablaba de la “magia del umbral”. Acerca de ella, decía que alojaba al ángel que debía proteger el árbol del bien y del mal del paraíso. Se refería a ese Ángel Raziel de los viejos relatos gnósticos, que no gozaba ni de los bienes de los hombres ni de los bienes de los ángeles propiamente. Vulnerable, fue víctima de la retórica. La reflexión de Trías, cuya retórica filosófica no tiene igual en la segunda mitad del siglo xx español, ha intentado captar en conceptos esta magia, la esencia del ser del límite. En *El hilo de la verdad*, Trías (2004: 164) ha dicho que en «el límite, en su condición de tal, en su referencia a sí mismo, y en esa auto-referencia, se descubre su propia alteridad, ya que el límite lo es de algo y en referencia a otra cosa». El mérito de esta frase reside en que, con una elegancia extrema, expone toda la fenomenología de la finitud clásica y muestra la peculiaridad más íntima del estatuto de la reflexividad o de la subjetividad.

Pues, desde cualquier punto de vista, la reflexividad —que Deleuze llamaba el pliegue— no puede ser ignorada. En cierto modo, sin ella no se pueden dar todos los derivados de lo que de orden pueda existir: la identidad, el len-

guaje, la diferencia, la dualidad, los juegos básicos de la lógica y de la atribución. Este es el gran mérito de Fichte en la historia de la filosofía: haber llevado la reflexión a potencia originaria constitutiva de la finitud. Trías ha definido el límite como “interna e inmanente auto-reflexión”, y en cierto modo ya desde Kant se conoce que esta operación constituye una epigénesis, algo nuevo. Sin embargo, lo más peculiar de esta reflexión consiste en que ante ella emerge la noticia precisa de que la reflexión es secundaria. Así, lo es todo lo que ella constituye. La categoría de límite lo hace evidente al descubrir su dependencia de la alteridad. La mismidad del límite se construye sobre una alteridad. La alteridad no queda fuera de él, sino en él. Desde luego, el argumento tiene regustos aristotélicos. Siempre me fascinó en Aristóteles las paradojas del *topos* como límite externo del cuerpo envolvente. Lo decisivo es que el límite es síntesis y que por eso tiene en sí la “potencia” de la identidad y de la diferencia a la vez. Sin aquello con lo que se relaciona, el límite no tiene sentido. Sin la relación consigo mismo, tampoco. Sin él no tiene sentido la diferencia, pero tampoco la identidad. La identidad del límite tiene sentido desde lo otro de sí, que a su vez solo tiene sentido desde lo que el límite produce. Es un ser cuya realidad más profunda es la nada. Todas las categorías que se derivan de aquí podrían generar la productividad de la ciencia de la lógica hegeliana.

Un viejo kantiano, no sé si decepcionado o no, tiene la obligación de plantarse, en este mismo inicio, la pregunta sin la que Kant no existiría. Quiero decir que podemos desplegar la pregunta por las condiciones de la reflexividad. La decisión es esta: ¿el límite es un acto originario del que se deriva la reflexividad, o el límite es un acto derivado de la reflexividad misma? ¿Podemos ejercitar la filosofía desde la pura inmanencia, o le es necesaria, siempre, la trascendencia de la conciencia? Podemos expresar esta doble posibilidad en términos platónicos. ¿Los números son límites ideales, originarios, o bien son meros puntos reflexivos de las relaciones numéricas, límites relacionales que albergan la diferencia en sí mismos? Así, el 7 puede ser el límite de una relación numérica $3^2+2^2-1:2$, tanto como puede ser el límite de la serie raíz cuadrada de 49. El mismo límite no es el mismo límite, alberga una identidad que implica una dualidad en incluso una interioridad infinita, pues hay infinitas formas de llegar a su identidad. Así, cuando Platón descubre las paradojas de los números sabe que los sofistas son más difíciles de vencer de lo que creía y se siente inclinado a transformar todo su sistema. En lugar de hacer de las ideas puntos ontológicos, límites ontológicos, avanza hacia su profundo descubrimiento de las ideas como relaciones. Al mismo tiempo, camina hacia el descubrimiento de los verdaderos números ideales, la tétrada, y su posibilidad desde el Uno originario. Allí le espera Schmitt y su pregunta acerca de la necesidad que tiene ese Uno de ser productivo, de ser un Dos.

Creo que estas paradojas ilustran bien la problemática de la reflexividad. Dan idea de una identidad, pero de una que no sea verdaderamente originaria, pues no solo muestra su dependencia de la relación, sino que comprende

su verdadero estatuto: su identidad puede mantenerse en multitud de ocurrencias, puede repetirse, pero desde alteridades diferentes. La identidad está sometida al principio de variación en su propio proceso constituyente. No hay un proceso constituyente originario. Trías no ha desconocido este principio. Al contrario, lo ha introducido en el seno mismo de la proposición filosófica mostrando que el ser del límite se recrea sin fin y ha hecho de esa variación la estructura misma de Dios, el principio de toda metamorfosis, cumpliendo así su promesa, establecida en *Filosofía del futuro* de que era preciso tomar en serio la frase de Ortega de “Dios a la vista”.

Pero si el límite es transparente, como ha defendido Trías (2004: 137), entonces debe entenderse su identidad relativa, contingente, constituida por relaciones que le son externas y que pueden ser tantas como los juegos numéricos infinitos. Identidades simultáneas en cada identidad, todas ellas tan dependientes de las relaciones en que se crucen y sin ninguna que le sea originaria. Pero las paradojas no por eso cesan. Podemos contestar al kantiano que la reflexividad, sin la cual el límite no es transparente, forma parte de la propia realidad inmanente. No es que la subjetividad constituya los límites, ni que sea constituida por ellos. La transparencia misma del límite, el ángel que vive en el umbral, eso es lo que descubre la reflexividad que no se ve como originaria sin saberse al mismo tiempo, en su propia síntesis, como derivada. Vive allí, anida allí, anhela ese estar siempre allí, como el ángel de *El Cielo sobre Berlín* anhela pisar tierra. Y, sin embargo, la reflexividad, que es transparente estructuralmente respecto de su dependencia de la relación y de la constitución ontológica del límite, no es capaz de transparentar todas las relaciones desde las que una identidad es posible, ni de acompañar a la inmanencia en la totalidad de sus caminos relacionales. La forma de hacer transparente esta dependencia, que es a su vez opaca en todas sus ocurrencias, es solo una: azar. Se experimenta a la manera de Goethe, como vacío, ansiedad, angustia. Este agudo sentimiento hizo desertar al ángel Raziel de su puesto, en el umbral, porque le pareció arbitrario.

Vivir este destino solo es posible si, y solo si, no somos adictos a morada alguna, si ningún límite es nuestra casa. Quizá las paradojas a las que conduce la filosofía de Trías están llamadas a expresar las paradojas del ser humano contemporáneo, que tiene que responder a la vez a los mandatos contrarios de edificar un hogar y estar siempre dispuesto a partir porque ese hogar en el fondo es cualquier parte. Esa condición nómada quizá responda a la vez a la exigencia del límite y a su carácter no originario. Quizá la manera de escapar a estas paradojas consista en mantener la mirada sobre todos los límites virtuales de todas las relaciones posibles y, al mismo tiempo, en reflexionar de forma efectiva solo sobre ese límite que ocupamos ahora, esté donde esté, en los largos pasillos de los aeropuertos, en las lejanas urbanizaciones de las ciudades dormitorio... Un límite que no lo es, un límite real que

no impide la actualización de los virtuales, una reflexividad que no es constituyente sino puro testigo. Puede ser.

Y aquí es donde la ciudad se convierte en topos en el que esta metafísica se hace expresa, donde todos los límites se muestran en su estructura dependiente de la relación, en la que ninguna identidad puede ser exenta, constituida, en la que el principio de variación se entreteje de forma permanente con la identidad y en la que el límite funciona sin acabar de funcionar del todo, siempre deviniendo. Y es aquí donde siempre acabo regresando a las reflexiones de Zarone. Pues la ciudad, en tanto lugar metafísico, también es el topos donde se muestran todas las paradojas del número, donde se da cita ese creciente de relaciones que hacen complejas todas las identidades, donde se muestra que todo límite en el fondo encierra en sí muchos límites, donde siempre se genera una reflexividad contingente de su propia alteridad, y donde se muestra la fragilidad de todo impulso de autoafirmación, de refuerzo de la identidad, de construcción de forma y de belleza como límites internos. La ciudad, en la que la multitud impone a cada instante la variación del límite, no hace sino acelerar ese principio de variación y de metamorfosis y sepultar —en aquella experiencia que Simmel caracterizo como hiperestesia— la conciencia de la ingobernable cantidad de relaciones, de límites, de contactos. En suma, se trataría de un límite que nunca acabaría de constituirse.

Sin duda, estos escenarios son los de la filosofía de Eugenio Trías. En ellos, es muy comprensible que, como experimentó el propio Platón, surja el anhelo de un verdadero número ideal, de una verdadera forma, de una verdadera belleza. Pero creo que lo decisivo en relación con esto, lo que puede decidir la proporción entre lo clásico y lo vanguardista en la obra de Eugenio Trías, está en seguir la huella de ese platónico frustrado que fue Nietzsche y esgrimir la voluntad de poder como voluntad estética, en la que el límite se hace fuerte a sí mismo, o bien pensar una ciudad coherente con su ontología relacional pura, en la que ningún límite se puede aislar de su contexto relacional y en el que este, en un universo panteísta, puede siempre variar respecto de cualquier ocurrencia, guiado por el afán de novedad, de metamorfosis, de mimesis o, sencillamente, de escapar a la plaga del aburrimiento. La decisión sigue siendo entre una metafísica de la ciudad que se dirija a una metafísica del artista, o una metafísica de la ciudad que se dirija a una política que esté de acuerdo con su ontología básica, panteísta. En suma, se trata de pensar bien a Nietzsche y de medir las distancias entre él y Goethe.

Cualquiera que conozca la obra de Trías, sabe que él se ocupó de estos temas en una obra que quizá no haya trascendido por estar escrita en catalán. Se trata de *La Catalunya ciutat y altres assaigs*. Escrita al inicio mismo de nuestra democracia, la obra de Trías quiso caracterizar el problema básico de cómo debía enfrentarse a la modernidad una Cataluña que comenzaba a disponer de su propio destino. El caso era muy importante porque, por primera vez en la historia, Cataluña podía pensar en su camino sin ir por eso direc-



tamente a la contra de la estructura estatal. Si hasta el presente, Cataluña había sido una sociedad dinámica en tanto sociedad civil, pero sin el apoyo del Estado, ahora se trataba de saber si iba a seguir fiel a su vieja historia, cuando disponía de un poder estatal propio. Por fin, sociedad civil y Estado no se mantenían en una falta de comparecencia, sino que podían entrar en relación. Cataluña debía establecer ahora, recién superado el secular desencuentro, el límite –la relación– entre estas dos realidades. Entonces opuso dos maneras de pensar la ciudad que responden bastante bien a las que acabo de caracterizar: como metafísica de la ciudad dirigida a una metafísica del artista, y como metafísica de la ciudad dirigida a una política acorde con su ontología panteísta. Es muy curioso, que acerca de esta dualidad, el ensayo de Trías (1984a: 17), con plena clarividencia, identifique la primera forma de ciudad con un pensador, Eugenio D'Ors, que en sí mismo no era un artista, aunque sin duda era platónico, muy dudoso en sus planteamientos políticos, aunque no desde luego en su voluntad de orden y límite precisos, ya sea el espacial, étnico, cultural y temporal, mientras que identifique la otra con la figura de Joan Maragall, a la que no duda en llamar «caotica i pactada, complexa i moral, desordenada i racional [...] plena de vida i força, confiada en els seus propis desbordaments».

Trías estaba entonces, como estará ahora, en contra de la ciudad del dirigismo, de lo que entonces reconoció como «una vertebració ciudadana dirigista», la que atribuyo al pensamiento de D'Ors, tan pagano y tan *Action Française*, se diga lo que se diga, sobre todo cuando se la enfrenta al panteísmo cristiano de Maragall, que apostaba por una ciudad capaz de vincularse por la fuerza específicamente humana del amor, como única manera de vivir en el límite, y de forma subjetivamente adecuada a su estructura ontológica. Con ello, por tanto, la reflexividad encuentra la manera de hacer transparente el límite sin atravesarlo del todo y descubre la forma adecuada de la vida propia de la finitud, sin tener que entregarse a una voluntad de poder constituyente tan insaciable como inviable. El amor, de esta manera, sería la forma subjetiva adecuada de responder a la ambivalencia de las paradojas metafísicas, y en tanto respuesta nos diría su *logos*. Al señalar hasta qué punto “la filosofía del límite” reclama la filosofía de Maragall, tenemos otra manera de vincular la modernidad de Trías y su fibra tradicional, relacionada en este caso con la importante cultura literaria de su país natal. Al hacerlo, desde luego, no solo ha mostrado ser el gran filósofo especulativo que es, sino que nos ha enseñado que la especulación, siempre, por un atajo, se zambulle en la realidad y nos permite pensarla en aquello que tiene de más urgente, exigente y político. Desde este punto de vista, también, su obra es modélica para nosotros.

▶ LA RAZÓN DE LA CIUDAD

▷ Patxi Lanceros

1. Exordio

Al cabo, que no al fin, de algunos grandes recorridos lógicos e históricos, son la razón y la ciudad las que vuelven a solicitar o a exigir, nuestra atención. Siempre, en el espacio y el tiempo de la filosofía, razón y ciudad habrían requerido atención y cuidado, respetuoso escrutinio y censo de las relaciones que entre ellas se tramitan: relaciones de complicidad, sin duda; relaciones, también, de conflicto, de oposición.

Bastaría, se sabe, con evocar algunos nombres comunes y propios, para retrotraer el texto y la reflexión: a la Grecia clásica, por ejemplo (o por supuesto¹). Y allí, con la propiedad de Platón o Aristóteles, a la vista de Atenas, con el seudónimo –o el gentilicio “auténtico”– *logos*, la razón y la ciudad comenzarían a entregarnos fragmentos excelsos de su diálogo nunca clausurado, de su pacto y su lucha, de su agonía, de sus varios desvaríos. Es otro cabo².

O bastaría –y no dejaría de ser importante– recorrer la lista de lugares ideales o de no lugares (en los que la razón, con razón o sin ella, por unas “u” otras razones, ha edificado ciudades a lo largo de una historia que es, de una “u” otra forma, de una y otra forma, la nuestra. Utopías que han edificado urbes de modélico rigor en cuanto a la convivencia en paz y armonía, paradigmas de común entrega al ocio, a la producción, a la devoción. También paisajes de un indisimulado terror. Más cabos. Y muchos de ellos, sueltos.

Nada común, propio, pero con esa propiedad que, a base de dedicación y entrega, de a-tracción y de ex-tracción (trabajo incesante en el campo de la filosofía), un nombre, un hombre, se hace colectivo. Y nos va a acompañar a lo largo de estas páginas, debidas y magramente pagadas: Eugenio Trías. Nombre propio, sin duda, muy propio. Tras los trabajos y los días (el título no es mío), tras los muchos años y los grandes libros, Eugenio Trías es un nombre común: masculino y muy singular, que dice y escribe muchas cosas. Las que este texto, limitado y que no quiere ser limitante, mide son unas pocas, muy pocas. Una estrecha parte de un inmenso atlas.

2. En el límite, la ciudad

No es cualquier ciudad. O sí. Es y puede ser todas. No es ninguna y debe ser alguna. Porque la ciudad es. Pero la ciudad, lo sabemos, puede; y, lo sospe-

1. Pero los supuestos son tal vez falaces, tal vez engañosos. O tal vez no.

2. Otro cabo de una línea no necesariamente continua. La suposición de unidad se otorga únicamente por mor de la composición retórica del exordio: más por estética que por ética de la investigación. Disculpe el lector; o no.

chamos, debe. Pero ¿qué es? ¿qué puede? ¿qué debe? Quizá solo puede ser. Tal vez solo debe ser. Pero eso ya es un enorme compromiso.

El compromiso, el compromiso de la ciudad, siempre ha estado ahí, siempre ha estado aquí. Siempre ha estado presente. Compromiso con el poder, compromiso con el deber. De distinta índole, sin duda. Y compromiso con el ser. Para cada uno de ellos no faltan razones. De peso. O de paso.

Siempre comprometida o siempre prometida, la ciudad –espacio y tiempo de la experiencia política o genuina condición y, a la vez, realización de la misma– es la que nos solicita ahora. La ciudad a cuyo trazado se procede desde “la filosofía del límite”: que tiene rasgos distintivos propios, que se alza como un verdadero reto a la presente filosofía política.

¿Quiere esto decir que la mentada “filosofía del límite” se expresa o se expone sobre todo, o fundamentalmente, como filosofía política? No, por cierto. Otros tramos hay en su recorrido que precisan ser atendidos con el máximo rigor y con igual atención. Pero cierto es que el tema de la ciudad es en Eugenio Trías algo más que una metáfora; como cierto es que el tema del poder –y su distinción de la “estructura de dominación”, que nos ocupará brevemente– requirió por parte de Trías (1977) un tratamiento temprano; y ha merecido insistente escrutinio (Trías, 1983a, 2004, 2005).

Es, ciertamente, mi propio interés el que conduce la “filosofía del límite” hacia el ámbito de lo político con el fin de hacer censo de alguno de los retos que plantea en estos ajetreados comienzos de milenio. Pero no soy reo, entiendo, de hacer uso indebido o de cometer abuso. Al fin y al cabo es el propio Eugenio Trías (2004: 158) quien afirma: «En última instancia la filosofía del límite es siempre una filosofía del poder; una filosofía política; solo que el poder es ambivalente [...]». Tiempo habrá de continuar la cita. Y de verificar la ambivalencia. Vayamos a la ciudad.

Una ciudad de cuyos barrios o circunscripciones haremos mención sumaria más adelante, pero de cuya ubicación es preciso dar cuenta; y será necesario “dar razón”. Porque la ubicación de la ciudad es, con decisión y sin sorpresa, “el límite”. Sin sorpresa, ya que de filosofía del límite se trata; y con una decisión que surge de ese mismo límite y se convalida en él.

Pero el límite como ubicación, el límite como lugar del ser o del estar, es una figura –si no ya un concepto– que empieza a sugerir que nos hallamos ante un uso característico de esa palabra quizá tan vieja como la propia filosofía. Un límite en el que cabe una ciudad. O el límite que da cabida a “la” ciudad y tal vez a la experiencia de la ciudadanía: con toda su complicación y su complejidad. No solo con sus luces, sino también con sus enormes, con sus inmensas o desmedidas sombras.

Como lugar, e incluso como lugar privilegiado –acaso exclusivo: por genuino y propio, por justo o ajustado a la propia condición– de “estancia” y “esencia”, el límite se impone, desde el principio y por principio, en la pro-

puesta filosófica de Eugenio Trías como “algo” que requiere ser pensado, o aprehendido, sin las determinaciones habituales que una milenaria tradición filosófica (básicamente coincidente) ha reservado para definir o delimitar esa magnitud que, a la vez, de-fine y de-limita. Pues del límite, en la tradición que nos inspira y que nos sostiene desde Grecia hasta la modernidad resistente o residual³, se ha requerido –y pensado– casi únicamente su carácter de “línea” restrictiva o negativa, pared frontal, más allá de la cual no hay nada, o hay precisamente nada: nada con lo que se pueda contar ni de lo que se pueda contar.

El límite y la frontera como líneas de negación, como emisores de una única palabra: No. Palabra de la prohibición –y, en el extremo, de la prohibición incondicional, absoluta–, la palabra (del) límite sería aquella última palabra más allá de la cual el sinsentido se cierne (y no nos concierne) como amenaza: y se debe callar, hay que callar.

El límite, pues, como obstáculo; como obstáculo último o casi póstumo. Dificil lugar para habitar. Extraño lugar –literalmente inhóspito– para habilitar en él ese artefacto que es la ciudad, para establecerse como habitante y generar o producir hábitos de convivencia.

Vivir en el límite, o vivir al límite –el uso común del lenguaje se hace cargo, o se hace eco, de alguno de los usos no comunes de la categoría, o viceversa– parece una invitación, osada cuando menos, a “vivir peligrosamente”. Casi lo contrario a la vida buena, casi lo opuesto a cualquier tipo de *areté* propiamente política o de virtud cívica o republicana (en el sentido más propio de esta venerable palabra).

Cierto es que algo de reto y algo de riesgo hay en el límite y en la filosofía del límite. “Y no sin razón”. Pero no es la incitación al peligro lo que está a la base de su propuesta en lo que tiene de genuinamente político. Supongo. Más bien de lo que se trata es de explorar las condiciones (de posibilidad, de realidad y real-ización) de la existencia asumida, en este caso, como existencia colectiva. O las condiciones del poder y los abismos que amenazan al poder cuando se pervierte en estructura(s) de dominación. Expongo.

Varios requisitos son, sin duda, necesarios para que la vieja noción de límite (esa palabra que casi desde el comienzo ha tentado e incitado a la filosofía, pero que en escasos párrafos ha merecido un lugar estelar o de verdadero protagonismo) se dote de un contenido capaz de sostener, acaso de fundar, una experiencia política, una experiencia de ciudad propia y característica, capaz de enfrentarse a otras o confrontarse con otras arraigadas en otros presupuestos. De esos requisitos varios, destaco dos:

3. Tradición, la filosófica, que aquí vamos a considerar como una y única. Con consciencia plena de la violencia ilimitada (e indefinida, o infinita), que tal consideración supone o implica.



- 1) El límite ha de poder ser pensado, incluso intuido o imaginado, no como mera línea casi virtual, casi desvanecida, como mera raya en cualquier caso inhabitable. Para el propósito que nos ocupa –y que seguramente, o con toda seguridad, tal vez no sea la mayor inquietud de la filosofía del límite– el límite ha de establecer otra relación con el espacio. Al menos tiene que ganar anchura. Y sin duda también profundidad. Un espesor que le permita ser capaz de sostener la existencia y la experiencia. Existencia y experiencia políticas, en este caso.
- 2) Por otra parte, o por la misma, la mera vertiente restrictiva o negativa, la sola faz prohibitiva del límite no es, evidentemente, hábil a efectos políticos (ni a ningún otro). Cierto es que esa cara o vertiente identifica uno de los modos de ser o, más bien, uno de los modos de aparecer del límite. Pero si de sostener se trata, si de base y fundamento se trata, el límite ha de manifestarse, ha de poder manifestarse también (o sobre todo) con capacidad afirmativa. En todos los sentidos: el límite ha de (a)parecer y ser capaz de afirmar y afirmar-se; la existencia y la experiencia políticas han de (a)parecer y ser capaces de afirmarse... en el límite.

No parece discutible que Eugenio Trías ha cuidado esos dos aspectos en su presentación del límite, aun mucho antes de publicar los textos que permiten la traducción más evidentemente política de su discurso filosófico.

Desde los primeros escauceos de lo que ya puede denominarse “filosofía del límite”⁴, el empeño, el reto, ha sido, precisamente en consonancia con lo señalado en el apartado (2), apuntalar un concepto de límite en el que se destaque el carácter afirmativo, el carácter productivo. No es posible, no es necesario, dar cuenta aquí de un proceso de una extraordinaria envergadura intelectual, y de una enorme importancia, en el que ese concepto se ha perfilado en su estricto sentido ontológico y topológico; tampoco es preciso explorar los rendimientos que con él y de él se obtienen en ámbitos como el de la religión o las artes. ¿Omisión? Sin duda. ¿Omisión culpable? Tal vez⁵. La omisión es indudable porque la ciudad que sobre el límite se edifica no consta tan solo de dependencias gubernamentales, como parecen suponer numerosos ensayos de filosofía política. Esa ciudad, que consta de distintos barrios, ha atendido con rigor a la presentación de cuatro de ellos: los (dos) que se derivan de las exigencias de la razón y los (dos) que responden a las señales de algo a lo que Eugenio Trías denomina como “suplemento simbólico”. Respectivamente: un barrio de vocación decididamente ontológica y otro de vocación práctica (ética y política), junto a los barrios del arte y la religión.

4. Desde *Los límites del mundo*, y a través de *La aventura filosófica*, hasta la denominada “trilogía del límite” (*Lógica del límite*, *La edad del Espíritu* y *La razón fronteriza*).

5. En algún otro momento y en algún otro texto, el autor de estas páginas ha explorado, con el mismo interés y con iguales lagunas, otros ámbitos del pensamiento de Eugenio Trías. Tiempo habrá de completar un estudio más amplio.

Esta mera indicación induce a pensar que la filosofía política que se produce desde la filosofía del límite tiene un sesgo poco común. En primer lugar, porque insiste en considerar la ciudad –siempre desde el altozano de la filosofía– en su conjunto: y no solo desde las preocupaciones del gobierno. En segundo lugar, porque la ubicación (el límite, la frontera) decide al respecto del carácter crítico de la filosofía del límite en general y de su vertiente política en particular.

Ubicación que se trata del límite o de la frontera ya se ha anticipado suficientemente. Destaco los aspectos que aquí me interesan de esa localidad; unos pocos de una compleja reflexión encadenada, y de la que como se ha dicho, es preciso omitir muchas cosas, tanto los extremos estrictamente ontológicos como el despliegue categorial que opera la filosofía del límite.

El límite o frontera, se ha dicho, para sustentar la existencia y la experiencia políticas, para ser base y fundamento de la ciudad, ha de afirmar y afirmarse. También ha de operar como instancia crítica frente a (más que) eventuales desafueros: extra-limitaciones, literalmente.

Consigue ambas cosas, pero de una forma característica. Dejo para más adelante, para una nota al respecto de la razón, las consideraciones que Eugenio Trías hace sobre el “triángulo ontológico”: el “ser del límite” y su ineludible vinculación tanto a la razón (fronteriza) como al suplemento simbólico al que antes he aludido. Nota importante que lleva a considerar la razón característica de la ciudad fronteriza: la razón de la ciudad, en estos tiempos en que tanto una como otra no parecen gozar de seguros créditos.

Abordamos la afirmación del límite desde otra perspectiva, lo que hay y su modo de aparecer se dibuja desde el don o el dato inaugural de la existencia. La existencia es el dato. O el don. *Ex-istere*. Haber sido expulsado, o expelido, estar fuera, alejado(s) de los principios y de las causas, cortado el cordón umbilical y en estado, si se quiere, de abandono. Mucha filosofía, buena y no tan buena, se ha hecho a partir de esa categoría de existencia que se puede considerar, efectivamente, como inicial. También de la existencia política.

En la tradición semita, pero no solo en ella, la existencia política se produce, efectivamente, en el exilio, tras un segundo éxodo. Es tras la maldición que cae sobre Caín, el homicida, el fratricida, cuando se informa de que, precisamente él, dejado de la mano de Dios, “construyó la primera ciudad”.

Pues bien, la existencia, produce o percibe a su alrededor “mundo”. Se trata, no puede ser de otro modo, de existencia situada, de existencia ubicada. De existencia que (a)parece en un contexto de apariencia, o de aparición. “Parece ser”. Pero también se trata de existencia solicitada, de forma acaso extraña, de forma siempre enigmática, por instancias que no (a)parecen. O que si (a)parecen, “parecen ser” de otro modo. O en otra dimensión. Instancias, acaso figuras, tal vez voces, siempre preguntas –territorios que podrán

repartirse entre una razón y un ámbito simbólico de los que apenas hemos hablado— que parecen, si no existir, sí insistir desde otros ámbitos: ¿Desde aquel de los principios o las causas abandonado en el principio? ¿Desde otro —por ventura o desventura el mismo— en el que se cumplen los destinos?

La mera escucha, atenta, dice algo. Dice algo de la condición del existente. Que por la mera atención —entiendo— se ha alzado a(l) límite del mundo. Y dice algo al respecto de la configuración, o de la figura compleja, triple ya, de esa nueva realidad que descubre la arqueología de la existencia.

Ya no un único coto o cerco, “cerco del aparecer”, con una existencia mostrenca (individual o colectiva) situada sobre él; sino también un “cerco hermético”, aquel desde el que se emiten señales —cifradas, difícilmente interpretables. Y, lo que es más importante, esencial y “estancial”: un tercer cerco en el que la existencia se hace sujeto, en el que el sujeto es límite, el que el sujeto-límite hace la prueba de su condición, como hará —o podrá hacer— la prueba de su condición cívica y política, un cerco fronterizo. Pues el existente sabe, ya “sabe”, que su condición no es la de ser-en-el-mundo, sino la de límite del mundo; como sabe que su condición no es la de habitante de ese cerco hermético que, para él, está clausurado. Entre uno y otro se ha habilitado, sin embargo, una franja en la que tal vez sea posible habitar, procurar hábitos.

Ente tanto, el límite, como se indicaba anteriormente, se ha ensanchado, y ha espesado. Ya no es ni mera línea ni obstáculo. Es superficie, es base, es lugar de habitación y paso, es lugar de mediación. Y es lugar de afirmación. El límite, el cerco fronterizo, se afirma en sí mismo. Y se afirma frente a los otros dos cercos, frente a las embestidas —desiguales en intensidad, en sentido, en estilo y en carácter— que proceden de los otros dos cercos colindantes, el cerco del aparecer y el cerco hermético⁶. Y en él se afirma el existente: como sujeto fronterizo. Y en él ha de afirmarse y confirmarse la ciudad. Una vez más: como ciudad fronteriza.

El límite es *limes*: aquella franja, inquieta e inquietante (Trías, 1999: 248 ss.; 2001a: 35), que separaba los territorios del Imperio (romano) del exterior bárbaro. Una franja en la que era posible habitar, en la que eran posibles, insiste Trías, el cultivo y el culto. Y en la que el habitante —habitante de la frontera— se especificaba como “límitrofe”: el que se alimenta de los frutos del límite. Acosado, también, por los dos cercos colindantes, el *limes* estaba expuesto a la prueba permanente. Y en la prueba el limitrofe afirmaba su condición.

6. Las embestidas, embates y provocaciones que emanan de los dos cercos han sido diversas a lo largo de la historia (y a lo “ancho” de la geografía). No estaría mal hacer una historia (no solo) política que tuviera como inspiración las diferentes vocaciones y provocaciones del cerco del aparecer y del cerco hermético y sus pretensiones de anular la condición fronteriza. Hasta hoy. Hasta mañana.

La proyección filosófico-política de la figura de los tres cercos, de la reflexión sobre el *limes* y de los presupuestos conceptuales que a ambas subyacen, debería de empezar a resultar aceptable.

Durante mucho tiempo –y también, o sobre todo, en el mero presente– la política, tanto la que ha reclamado asistencia filosófica explícita como la que se ha apoyado implícitamente en filosofías vulgarizadas, se ha instalado en los extremos de la apariencia (los reclamos de un presunto realismo) o de la revelación de lo hermético. Apenas en una elaboración consecuente de la ciudad como ciudad fronteriza. ¿Se puede explorar esta posibilidad –o la exigencia que de ella emana– como filosofía política “crítica”? Entiendo que sí.

Al precio, inicial, de entender la palabra “crítica” en un sentido mínimamente aceptable. Esa palabra, una de las más devaluadas por el uso y el abuso en los tiempos recientes⁷ merece un rescate, una recuperación o restauración. No vamos a hacer aquí una excursión a Grecia para interrogar –lo que no dejaría de ser interesante al menos– los primeros balbuceos gráficos, la primera orto-grafía, de la crisis y de la crítica. Vale decir que, en el trayecto moderno, desde Kant y a través de Marx, por ejemplo y por supuesto, la crítica asume como tarea propia explorar y poner al descubierto las condiciones (de posibilidad y/o de realidad) de algo: sea del conocimiento o de la economía política. Y que ese “desvelamiento” de las condiciones, de posibilidad y/o de realidad, es, a la vez, el desvelamiento de las condiciones de imposibilidad: o del momento y el proceso por el que algo (sea el conocimiento o la economía política) se obstruye o se arruina. Y nos obstruye, nos arruina.

Por cuanto muestra las condiciones (de posibilidad y de realización) de la existencia y de la ciudad fronteriza, la filosofía del límite es una filosofía crítica. Y también en la medida en que hace frente a las “sombras” que se ciernen sobre la ciudad (desde la misma ciudad).

Pues cierto es que la ciudad puede. Puede ser. Puede elegir su condición fronteriza, puede recrearla en cada instante y en cada situación para dar cauce al caudal de su condición: que es la adecuada a la condición del existente alzado al límite. Pero cierto es, también, que la ciudad puede: puede extralimitarse, o rendirse, sumisa, a la solicitud o a la presión de los cercos colindantes, el cerco del aparecer y el cerco hermético, y anular, o exterminar así tanto su condición como la condición del sujeto (político, y no solo político). Ciudad hermética y apariencia de ciudad: dos formas de extralimitación de las que, por reiterados, se pueden obviar los ejemplos. Quizá no algunas explicaciones. Y algunas distinciones.

7. No es preciso, y sería francamente penoso, pasar revista a todos los tipos de textos y contextos en los que la palabra se pervierte. Cualquier programa pretende ejercer la crítica, y todos pretenden formar para ella. La descalificación o el insulto se cobijan bajo esa denominación. Y las instituciones, casi sin excepción, promueven la crítica. Para qué seguir.

Si en el cerco fronterizo, tanto el sujeto como la propia ciudad se encuentran ante la prueba de elegir su propia condición y persistir en ella (prueba de libertad y verdad), cierto es que una prueba no augura ni asegura éxito: la prueba puede resultar fallida, catastrófica. Y, en el caso que nos ocupa, la prueba puede acabar en la renuncia –voluntaria o forzosa, consciente o inconsciente– a la propia condición. A la verdad y a la libertad, vale decir.

Tal “proeza” se consigue –y no es en absoluto infrecuente, mas bien lo contrario es cierto– cuando alguno de los cercos vecinos (el cerco hermético o el cerco del aparecer) se impone sobre la frontera y anula su propia especificidad: con consentimiento más o menos informado, cabría decir, pues la propensión a derivar, a entregarse o a someterse a uno de esos cercos o ámbitos, está inscrita en la propia condición de la ciudad fronteriza.

Persistir en el límite consiste en hacer permanentemente la prueba: de la verdad y de la libertad. Consiste, pues, en la vigilancia activa, realmente “crítica” de las nada infrecuentes extralimitaciones. Y en eso consiste el poder. En poder ser. En poder ser sujeto y ciudad fronterizos, libres. Siempre en el mismo lugar y cada vez de otro modo. Un poder que se crea y se recrea en la prueba, en el reto, en el desafío permanente en el que consiste la propia condición.

Volvemos a la cita abandonada:

En última instancia la filosofía del límite es siempre una filosofía del poder; una filosofía política; solo que el poder es ambivalente; puede expresarse como “poder del límite”, que se prueba en su capacidad por “recrearse y variarse”, y por consiguiente puede dar cuenta y expresión de la Idea filosófica, que expone como propuesta la relativa “a ese (poder) del ser del límite que (puede) recrearse o variarse”, y que tiene como Magna Sombra esa suerte de *vis inertiae* [...] que en esta filosofía del límite sirve para concebir y comprender el rostro de Horror del Minotauro. (Trías, 2004: 158).

Así pues, el poder es “el poder-del-ser-del-límite”. Es el poder del consentimiento con la propia condición tanto del habitante de la frontera como de la ciudad fronteriza. Que se traduce en verdad y libertad, y que se plasma en la recreación y variación de esa misma condición del ser del límite. Pero hay “sombra”. No podía ser de otro modo tratándose de un filósofo que dedicó en 1969 a ella, a la sombra, “la mitad” de su primer libro. Y, en este caso, la sombra tiene nombre, no solo rostro de Minotauro:

Yo lo llamo “estructura de dominación”: una suerte de Meta-estructura que sobre-determina la condición fronteriza desde una suerte de lugar ilusoriamente concebido (si bien trágicamente real en sus efectos) “por encima” de nuestras disposiciones fronterizas y limítrofes: allí donde la eterna letanía del Amo y del Esclavo, con la conjugación perpetua de su único verbo (mandar/obedecer) adquiere su pertinente estatuto. (Trías, 1969).

Ambivalencia del poder: poder de recreación /estructura de dominación. O poder del límite frente a toda suerte (desgracia, más bien) de extralimitación que está en la base de la esclavitud, de la pérdida de la libertad. O de la “traición” a la propia condición de la frontera. Pues de traición se trata, ya que solo el habitante del límite, solo la ciudad fronteriza, pueden responder a la “ambivalencia propia del límite” abandonando la propia condición en vez de afirmarse y confirmarse en ella como sujetos libres.

¿Hace falta dar noticia de las sombras? ¿Es preciso poner nombres y apellidos? ¿Hay que reseñar episodios de esclavitud, con o sin ese nombre? ¿Es necesario recorrer, otra vez, la historia? No lo voy a hacer, en cualquier caso. En sus libros hace Eugenio Trías análisis certeros de muchas de las encarnaciones de la sombra, o del Minotauro, de muchos de los episodios y de las estructuras de producción de “lo Inhumano”: desde la figura del tirano en la vieja Grecia hasta nuestros días pasando por los totalitarismos⁸.

Me interesa más destacar que esa inmensa (y no decreciente) “producción de lo inhumano” no es ajena a la ciudad. No es ajena a la ciudad fronteriza: aunque sea a su traición y por su traición.

Tal vez habría que limitar el uso (de límites se trata) de dos palabras en el curso y en el discurso políticos: totalidad y absoluto⁹. En la declinación de esas palabras, en los sintagmas que con ellas se forman, crece la semilla de lo inhumano hasta convertirse en una planta letal. O en un bosque.

No es extraño, sin embargo, que esas palabras, y otras emparentadas e igualmente inflamables, se pronuncien enfáticamente tanto en el remoto pasado como en el remoto presente. No es extraño que “informen” teorías y prácticas políticas. Y que inspiren prácticas de dominación extremas.

¿Cómo suenan palabras como esas, u otras de ese tenor, en una ciudad que asume su condición fronteriza? ¿cómo suenan en el cerco fronterizo o en el *limes*? El habitante de la frontera tendría que preguntarse algunas cosas: qué dicen, a quién y cómo se lo dicen, de dónde provienen. Tendría que preguntarse qué condición vulneran o pretenden vulnerar.

Y, posiblemente, responda que pretenden vulnerar su propia condición. Pues como (más o menos) estrecha franja oscilante, inquieta, vecindada entre dos cercos que sabe próximos y acosada por ellos, el cerco fronterizo sabe que en él no puede realizarse ninguna totalidad, no puede comparecer ningún absoluto. Esa es una de las mayores conquistas de la filosofía del límite como filosofía política, en virtud de haber elegido una noción periférica y haberla convertido en centro de la reflexión y en concepto crítico.

Las estructuras de dominación, sin embargo, proliferan. Las que se alzan como “meta-estructura que sobre-determina” la condición fronteriza des-

8. Un buen ejemplo, pero solo uno: *La política y su sombra*.

9. Y todos sus derivados.

de el cerco del aparecer y las que lo hacen desde el cerco hermético. Las que se presentan como realismos políticos o hiperrealismos económicos fieles a los designios y presuntos destinos de la globalización o las que cifran su acción en los dictados de los varios “más allá”: sean los lejanos cielos en los que habitan dioses irascibles o la tierra, madre o matriz.

En ambos casos lo que se abandona, lo que se traiciona, es la propia condición. La condición fronteriza. Y se abandona el poder de recrear y variar esa condición: en libertad. El resultado no es otra ciudad. Es la no-ciudad: *ápolis*. Estructura de dominación que opera desde las exigencias –ilimitadas, absolutas, totales– del cerco del aparecer: apariencia de ciudad; o estructura de dominación que opera desde las exigencias –ilimitadas, absolutas, totales– del cerco de lo encerrado en sí: santuario hermético.

No creo que sea preciso mostrar cómo ambas estructuras de dominación producen hoy, mañana, lo inhumano: en serie, en serio.

Y es preciso saber que “entre” una y otra nos conducen a un laberinto sin fácil salida. «El laberinto lo tenemos dentro de nosotros mismos. Lo Inhumano no es algo ajeno y distante a nuestras propias inclinaciones espontáneas» (Trías, 1999: 160)¹⁰ Lo que dista de ser consolador.

Queda el límite. Queda la ciudad fronteriza como cobijo, acaso precario, de una instancia crítica. Y como poder: poder ser. Queda como deber, porque algo se debe: se debe ser. Y se debe ser, en el límite, libre.

3. ¿Por qué razón?

Por lo que (a)parece, no hay razón. Por lo que se oculta, tampoco. En uno y otro caso basta el gesto imperativo, el gesto del dominio que subsume y somete. Y que priva a la frontera, al *limes*, de su condición medianera y mediadora, de su poder de recreación y variación. O de su poder ser.

Pero ¿Hay razón?

Hubo unos (breves) tiempos en los que la razón, en alguna de sus versiones de procedencia ilustrada, parecía haberse convertido en única instancia de discriminación y decisión, en única voz autorizada en la ciudad. De ella, de la razón, se esperaban toda suerte de bendiciones: todo lo humanamente posible (y aún más) se hallaba contenido en esa preciosa palabra. Su intelec(c)ión y su ejercicio aseguraban (de forma siempre diferida, eso sí, o siempre difer(i)ente) la salvación de la humanidad de todos los males, tanto de los que proceden de una naturaleza no del todo disciplinada como los que derivan de una conducta social no suficientemente educada. No hay más que razón.

Cuando pasó el tiempo del idilio, la casi generalizada confianza derivó en una casi generalizada desafección. No hubo que esperar al último cuarto del siglo xx. Ya en las postrimerías del xix, alguna pluma sagaz indagaba en

10. Se repetirá la cita. Pero “con razón”.

las entrañas de la razón: y hacia sangre. Pronto se delataron desvíos y dialécticas, contradicciones insolubles y sombras muy, muy oscuras: resistentes, al parecer, a toda luz, a cualquier tipo de iluminación o ilustración.

Y sí, al final del pasado siglo, una serie de filosofías que, con razón o sin ella, recibieron (en ocasiones sin pretenderlo y sin admitirlo) el sobrenombre de posmodernas se aprestaron, no a una general y total denuncia de la razón sino a varias generales y totales denuncias. E incluso renunciadas. En algunos casos la razón saltó hecha pedazos, o estalló en fragmentos, en otros reveló oscuros orígenes, siniestras intenciones, malévolos planes de dominio, de devastación; se mostró esclava, sumisa a imperativos de (in)ciertos poderes: la que quiso ser señora y guía de la emancipación se descubría como agente al servicio de nuevos tipos de explotación. Algunos (pocos y ciertamente osados) clamaron felices, como liberados: no hay más razón.

Y en esas estamos. De nuevo, de viejo, se alzan voces pre-posmodernas que reivindican la herencia (intacta) de la Ilustración; de nuevo, de viejo, ecos pos-posmodernos emigran a otros escenarios.

“No hay más (que) razón”. Ese parece haber sido el textito discutido de los últimos tiempos. Y no solo de los últimos, si se observa con cierta finura la historia. Y se censan los avatares del *logos*.

Por lo que (a)parece, no hay razón. Aunque haya razones para la dominación. Por lo que se oculta, tampoco hay razón, aunque haya dominación, con o sin razones.

Curada de espanto, incluso del propio, la razón (en el aspecto que nos incumbe en este ensayo) ha de especificar su adecuación a la condición limítrofe. A la condición genuina del habitante de la frontera. Esa razón se denomina, en la obra de Eugenio Trías (1999: 313 ss.), “razón fronteriza”. Y reclama o exige una trama categorial que, en sus extremos lógicos u ontológicos, ya se adelantó, no vamos a glosar aquí. Sí alguna de sus implicaciones.

De acuerdo con los usos de los tiempos, de una modernidad también curada de espanto, Eugenio Trías entiende por razón, en una primera aproximación, un conjunto de usos lingüísticos y de escritura: a través de los cuales “lo que hay”, tanto lo que aparece como lo que se oculta, es susceptible de un determinado tratamiento: o se convierte, literalmente, en significante y significativo. Pero, en una segunda aproximación (o categoría) es razón fronteriza la que opera un giro crítico (y auto-reflexivo), es decir, la que permite explorar las condiciones (de posibilidad y de realización) del “ser del límite”: entendida esta expresión, en este caso, como habitante de la frontera.

Para lo que aquí interesa, la razón fronteriza es la instancia crítica (es decir, la exposición de las condiciones) del ser del límite en cuanto ciudad, en cuanto *polis*.

Que la razón se denomine fronteriza no es capricho. O no se debe tan solo a que precisamente en el límite, en el cerco fronterizo, el habitante ac-

ceda al esclarecimiento tanto de su condición como de las sombras que la acosan.

La razón se sabe frontera porque, por decirlo así, sus extremos están enterrados, no pueden ser ni producidos ni completamente contenidos por ella. Aunque necesariamente, de una u otra forma, tengan que comparecer en el ámbito de la razón. “No hay más (que) razón” de nuevo, podría decirse. Tal vez sí. Pero de otra manera. Y soportando la frase, la incomodidad de la frase con toda su ambivalencia.

En el principio, efectivamente, no hay razón. O el principio se produce sin razón. Y, al fin, tampoco hay razón. ¡Qué desasosiego! O qué regodeo casi nihilista¹¹.

El don o el dato del comienzo, “la existencia”, se produce sin razón. Quiere esto decir que en el momento en el que la razón esté en condiciones de construir su genealogía, su arqueología, o en el momento en el que quiera y pueda explorar un continente que presente propio y que, como propio, pretende colonizar por completo, descubrirá un límite en el principio, un límite por principio. Y se sabrá razón frontera:

Por tal debe entenderse una racionalidad que descubre su propia limitación en la imposibilidad radical por generar, desde ella misma, el dato mismo desde el cual puede levantarse como razón. O que advierte entre ella misma y ese dato un límite limitante que se cierne sobre ella. (Trías, 1999: 252).

Pero no es solo el dato lo que se sustrae a la razón. Sino también algo más princip(i)al que el principio: el fundamento, que se cierra herméticamente, que se retrae, que falta o falla: que nunca podrá ser conocido (aun cuando tenga que ser pensado). El dato es la existencia y la existencia remite al fundamento. Ambos se escapan –de distinta forma, es cierto– al imperio de la razón. Entonces ¿No hay razón? No hay razón... para desistir.

Tampoco la razón alcanza, con sus únicos y exclusivos medios, a explorar el “contenido” de lo que se oculta más allá del límite, lo que parece emitir señales que solo son descifrables como “formas simbólicas” y que abren espacios a las artes, a las mitologías, a las religiones. Para explorar esa *terra incognita* se necesita un suplemento simbólico. Y esa necesidad parece ratificar, de nuevo, la insuficiencia, o la deficiencia, de la razón. Entonces, al final, ¿no hay razón?

No hay más que razón, dice ahora el disidente moderno que es un servidor. Disidente pero moderno; moderno pero disidente. No hay más que razón: eso sí, con todo su equipamiento de sombras, de límites, de insuficiencias y deficiencias. Habría que dar una y otra vez vueltas a esa frase –“no hay más que razón”–, a cada una de sus palabras. Pero no hay razón. Al menos aquí,

11. Sobra decir que la responsabilidad de algunas (per)versiones de la filosofía del límite en estas páginas no recae sobre Eugenio Trías.

ahora. Porque la filosofía del límite ha dado un paso enorme, de importancia capital, en esa dirección. Al desplegar la razón fronteriza y su crítica, al poner al descubierto los límites y las sombras “de” la razón ha conseguido arruinar los planes de muchas resistencias tardoilustradas y de otras tantas “desistencias” llamadas posmodernas. Y ha reivindicado el buen nombre y el buen uso de la razón.

No hay más que razón: porque una vez consciente de su estatuto fronterizo –y solo así– la razón es capaz de establecer relación (desde la frontera) con lo que la reta y la niega, con lo que la acosa. Desde el principio. Y al fin. Pero todo ello ha de comparecer, al cabo, de una y otra forma, de una u otra forma, en el “horizonte” de la razón. No hay más que razón: limitada, cercada, asombrada, ensombrecida, abandonada en el principio y abandonada al fin, suplementada pero no suplida. No hay más que razón. Que resiste en la prueba permanente del límite. Y que es, al cabo, la razón de la ciudad.

Pero, ¿hay ciudad?

Hay ciudad cuando lo inhumano en todas sus formas se previene, cuando la extralimitación se vigila, cuando, en el límite, se construye o se edifica un hábitat –y unos hábitos– en los que la verdad y la libertad tienen su lugar, tienen su sitio. Hay ciudad cuando una instancia crítica –curada de espanto y de viejas infatuaciones, pero también ajena a la deserción– es capaz de crear y recrear las condiciones del poder: del poder ser, del ser del límite. Y cuando esa instancia crítica es capaz de enunciar y denunciar las extralimitaciones, las estructuras de dominación: aquellas que, desplegadas en el extremo de la apariencia o encriptadas en el extremo del hermetismo, dicen de una y otra forma, de una u otra forma: no hay razón. Las mismas que dicen de una y otra forma, de una u otra forma: no hay ciudad. Y lo que dicen lo hacen.

En el fondo, dice Eugenio Trías –y quizá no sea difícil confirmarlo–, es el propio habitante de la frontera, o es la propia ciudad fronteriza, los que se encuentran permanentemente en la prueba y a prueba; ante el reto, ante el riesgo. De confirmar su condición, de afirmarse en su poder (ser, límite) o de ceder a las estructuras de dominación. O, en otras palabras, ya citadas, «pero ahora con razón, con más (o menos) razón, con otra razón, por otra razón»: «El laberinto lo tenemos dentro de nosotros mismos. Lo Inhumano no es algo ajeno y distante a nuestras propias inclinaciones espontáneas» (Trías, 2005: 160).

La espontaneidad de las inclinaciones, o de las tendencias, que es doble o ambivalente “puede” ser tamizada por esa instancia crítica que es la razón (fronteriza) que sabe de fallas, límites y sombras.

Pues si no se detiene, desde la ciudad, la deriva de la propia ciudad hacia cualquiera de los extremos de la dominación, entonces no hay ciudad. Pero no hay razón... para desistir. No hay más que razón... para resistir.

En el límite.

- ▶ **HACIA EL LÍMITE.**
- ▶ **GÉNESIS DE LA ONTOLOGÍA DE EUGENIO TRÍAS¹**
- ▷ *Juan Antonio Rodríguez Tous*

I

¿Qué es la filosofía? ¿Qué función cumple, o ha cumplido, o puede cumplir aún, o ya no puede cumplir de ningún modo? ¿Es un discurso nostálgico que añora un pasado glorioso y presiente un futuro desgraciado? ¿Un discurso arrogante que encubre su vaciedad con un uso hábil de la retórica y de la gesticulación? ¿O es una actividad modesta, analítica, que investiga la estructura de las ciencias? ¿Simplemente una metodología? ¿U otro saber, un saber de principios primeros, de fundamentos? ¿Un saber evanescente, que se alimenta de su auto-crítica constante, un saber cuya misión es desenmascarar lo que aún queda de «filosófico» en las ciencias o en la “praxis”? ¿Un discurso que cumple su misión al abolirse a sí mismo, al inmolarse? ¿O es un discurso que discurre de continuo sobre sí mismo, que se pregunta una y otra vez “qué es la filosofía”? (Trías, 1983b: 41).

Han transcurrido casi cincuenta años desde que Eugenio Trías, en su primer libro publicado, se hiciera estas diez preguntas. Cincuenta años es tiempo suficiente para poner a prueba un texto mediante ese juego hermenéutico que Borges bautizó como el “efecto Pierre Menard”: ciertos textos –ciertos autores– poseen muchas vidas que siempre son otras vidas. Antes que sometidos a filtros hermenéuticos, son simplemente leídos una y otra vez, generación tras generación. La lectura, además, mejora con el tiempo justamente porque dicha lectura se repite fuera de su tiempo, fuera del tiempo en que fue escrito. Lectura ucrónica, si se quiere, pero no tanto: la distancia temporal modifica el sentido del texto sin más preámbulo metodológico que el acto mismo de la lectura. En ocasiones –las más– este acto distancia al lector del texto y lo obliga a buscar mediaciones, apoyos, interpretaciones ajenas. Pero en otras ocasiones –las menos– se produce realmente el “efecto Pierre Menard”: el texto habla por sí mismo de otro modo a como, originariamente, hablaba. Es el mismo, pero ya no es el mismo. Lo interpretamos inmediatamente, valga el oxímoron. Nos dice lo que dijo entonces y lo que ahora dice. A la vez.

II

En 1969, estas diez preguntas podían ser entendidas como una *excusatio*. Eugenio Trías escribía desde la convicción de que la metafísica –vieja y venerable dama de la filosofía– no solo era posible “aún”, sino que era “necesaria”. Rebajada a síntoma (Marx), a abstrusa vanilocuencia (Carnap), a jerga totalitaria (Popper) o a discurso inevitablemente dietrológico (Foucault, Lacan), convertía

1. Publicado inicialmente en *Cuadernos de Estudio y Cultura*, 29 (ACEC), Barcelona, septiembre de 2008.

a quien osara reivindicar la metafísica en alguien obligado a excusarse. En España, la metafísica vegetaba fosilizada en el neotomismo autóctono o parecía revivir (con una vida parecida a la de los *zombies*) en las propuestas gadame-rianas. El neotomismo, en la época, pasaba *tout court* por nacional-catolicismo filosófico. La Hermenéutica era (o se entendía como) *konservatives Denken*, el epílogo fantasmagórico de la historia puramente académica de la filosofía.

El caso es que Trías no se excusaba en absoluto en su primer libro. Afir-maba, sin más, que la filosofía no es filosofía sin metafísica, sin la pregunta por la metafísica. Y sugería —lo sugiere la misma lectura de este su primer libro— que el método y el objeto de la filosofía solo son inteligibles desde la metafísica, desde la afirmación de la «unidad y perennidad de la problemática del discurso filosófico» (Trías, 1983b: 45). Irónicamente, esta afirmación se produce en determinados filósofos por la vía de la negación: la sombra de la metafísica acompaña a aquellas filosofías que la niegan². Hay más metafísica en la antimetafísica que en la metafísica esclerotizada contra la cual creían luchar los antimetafísicos. La necesaria reflexión sobre el método de la filo-sofía ha sido sustituida, además, por la entronización del método como esen-cia y núcleo del pensamiento filosófico. Trías entiende este clima intelectual (ubicuo a finales de los sesenta) al modo como Hegel, en su primer escrito publicado (el *Escrito de la Diferencia*, 1801) interpretó la filosofía de Reinhold, partidario de un kantismo del método y para el método. Hegel entendía la filosofía como un templo provisto de un enorme atrio (el método, los presu-puestos, los prolegómenos). No se trata de dar vueltas al atrio sin decidirse nunca a entrar en el templo, sino de cruzarlo a grandes zancadas —à corps perdu, escribe Hegel (1989: 11)— y penetrar en él.

En 1969, con todo, Trías no fue más allá de la reivindicación de la nece-sidad de la metafísica entendida como esencia de la filosofía o, dicho de otro modo, no fue más allá de la afirmación de su voluntad intelectual de cruzar el atrio del método cuanto antes. La trama argumental de *La filosofía y su sombra* tiene forma espiral (como la tendrá mucho después su idea-método de la “recreación”), pero se trataba de una espiral que más bien se alejaba del centro problemático: el intento de esbozar una “teoría de la filosofía” se convertiría en una “teoría de la cultura” (Trías, 1983b: 104). Paradoja sobre paradoja, esta desviación de la intención originaria del ensayo constituiría, a la postre, la clave del éxito rotundo del libro. Trías fue saludado como un re-novador original del género ensayístico en lengua española, poseedor de un estilo propio cuyo mejor hallazgo era una especie de anagnórisis conceptual practicada sobre ideas recibidas, aparentemente sabidas o pensadas. Este estilo se consolidaría plenamente en los años setenta en obras como *Filoso-*

2. La crítica de Trías al positivismo lógico en versión hispánica (que fue un eficaz lenitivo intelectual para almas torturadas por la deriva ultrarreformista del marxismo) caminaba en esa di-rección: la “metafísica” rechazada por el positivismo es una invención necesaria del positivismo, su “sombra” que le permite afirmar su singularidad intelectual (Trías, 1983b: 37).

fía y carnaval, Metodología del pensamiento mágico, La dispersión y Drama e identidad. Trías aborda una lectura particularísima de Nietzsche en la que –simplificando deliberadamente– el eje de su pensamiento no es tanto lo que se busca (la metafísica, la filosofía) sino el *modus vivendi* apropiado a semejante búsqueda: excentricidad del sujeto de conocimiento, vida asimismo excéntrica, entrega a una profundización en la “sombra” pasional de la razón:

Pues yo ya no soy yo, soy ese que se escapa de “continuo” de sí mismo, ese que no se detiene jamás, ese que viaja de continuo, que se disfraza una y otra vez hasta el infinito, hasta la locura, hasta cerrar definitivamente el ciclo, el Gran Año del Ser –hasta volver de nuevo, una vez agotadas todas las máscaras, al punto de partida–. Soy quizás ese que se libra del tiempo y del espacio o que insinúa un retorno. Yo es siempre eso: un lugar de dispersión o un recuento inseguro y frágil de recuerdos o impresiones. Un punto entre mil, el estallido de una pulsión, o ese despuntar de un impulso que queda “inscrito” quizás en un breve aforismo. Es ese aforismo, separado por un hiato del siguiente, de ese “otro yo” que desfila detrás de él, de esa otra máscara o disfraz que prolonga el Carnaval hasta el infinito. (Trías, 1972a: 75-76).

El juicio del propio Trías (2003: 342 ss.) sobre este periodo de su obra –juicio que puede hallarse en el primer tomo de memorias, publicado en 2003– no es demasiado entusiasta. Se regresa a problemas filosóficos ya superados y se hace con cierta precipitación, fruto de una recién estrenada (intensa y voraz) vida pública. Pero, como ocurre en el fragmento arriba citado de *Filosofía y Carnaval*, el impulso originario se mantiene: las preguntas iniciales deben ser respondidas. El problema, que se agudizará en los próximos años, radica no tanto en el hallazgo de lo que se busca (una metafísica que cimente una filosofía propia y original), sino en la definición misma del protagonista de la búsqueda. No puede ser un sujeto *à la* cartesiana, ni tampoco una huella borrada de un ser ausente (como en el “segundo” Heidegger). Obviamente, tampoco podía ser un no-sujeto diseminado en una multiplicidad de discursos ajenos, una nonada al modo como proponía el antihumanismo estructuralista (Foucault, Levi-Strauss). Trías llega incluso a desnudar su propio estilo y –con y a través de Nietzsche– escribe *La dispersión*. Y también en esta antítesis de sus futuros libros (antítesis estilística y temática) cabe hallar, de modo justamente disperso, el eco de la búsqueda primera: «¿Será posible repetir los principales géneros del pasado [...] desbordándolos en su propio terreno? El estallido del “discurso filosófico” tradicional liberará vías ya recorridas pero que al repetir las nos parecerán acaso vírgenes» (1991b: 148).

A partir de *Drama e identidad* (1974), sin embargo, Eugenio Trías vuelve decididamente por sus fueros. El periodo que comienza con este libro y que se prolonga hasta 1982 (año de la publicación de *Lo bello y lo siniestro*) está definido, en primer lugar, por la plena consolidación del nuevo estilo ensayístico. El recurso a eso que hemos denominado la “anagnórisis conceptual” adquiere entonces una profundidad y eficacia sobresalientes. Se añadirían,

además, otros rasgos que definen desde entonces el estilo ensayístico de Eugenio Trías, como la “carnalidad” de su escritura³ o la comparecencia de un Yo narrativo que responde indistintamente de su experiencia vital y de su experiencia intelectual. En segundo lugar, en este periodo se determinan los rasgos del primer ensayo o intento de exposición de una filosofía propia. Se trata del proyecto de una “filosofía del futuro”, ya presente en *Drama e identidad* y finalmente llevado a cabo, años después, en el texto del mismo nombre. La *filosofía del futuro*, sin embargo, es en 1974 aún un proyecto, cuyo rasgo definitorio fue la certeza de que la “filosofía de la crisis de la filosofía” (la filosofía del “ya-no”) había tocado fondo:

La filosofía que nos precede, ahíta de criticismo, paga cara su excesiva lucidez e inteligencia. Como dice Gombrowicz, “cuanto más inteligentes, más estúpidos”. En efecto, cuanto más se “sabe” de uno mismo y de su modo de discurrir, pensar, hablar o comportarse, más lejos se está de una comunidad con las cosas. La experiencia queda bloqueada. El cuerpo y la sensibilidad sufren la atrofia consiguiente a una *exacerbatio cerebris*. La inteligencia aparece así como síndrome canceroso. El mundo se convierte en fantasma. El propio sujeto empírico que soporta el *ego* hipercrítico se trueca en una sombra de sí mismo. Vivir, en esas condiciones, es una prueba contra la asfixia del pensar. Una prueba contra el tedio. (Trías, 1984b: 203-204).

La convicción de que, para ser un pensador realmente contemporáneo, hay que distanciarse de ciertas formas de pensamiento contemporáneo, se concreta en varios libros donde Trías (aún desprovisto de un sistema filosófico elaborado) habla ya con voz propia. Pierde interés por la crítica interna de autores, métodos y filosofías coetáneas en la misma medida en que gana un método de aproximación personal a los temas elegidos, un método que anticipa la noción de recreación y el principio de variación que le es constitutivo. Sus interlocutores son ahora los maestros de la *via aurea* de la filosofía (Spinoza, Hegel, Wittgenstein, Platón...) o de la cultura occidental (Sófocles, Goethe, Hölderlin, Thomas Mann...). Aunque, sin duda, el libro más leído de aquellos años sea el *Tratado de la Pasión* (1979) —el más descarnadamente autobiográfico de todos sus ensayos⁴—, o goce también de notable celebridad *El artista y la ciudad* (1976), será en la *Meditación sobre el poder* (1977) y en su continuación *La memoria perdida de las cosas* donde Trías alcanzará el

3. Véase, p. e., la “Introducción” a *Drama e identidad*: «Se escribe, pues, por razones muy oscuras. Y es descortesía por mi parte desvelarlas. Pero no iré más lejos de lo que acabo de confesar. Escribir es, para muchos, una oportunidad de pensar carnalmente. Tiene todas las trazas de una “entelequia”: en el acto de escribir se alcanza un fin, se “está” en el fin. Después de haber escrito aún se siente la vibración orgasmática. Después de ese después comienza siempre una resaca peligrosa: el fantasma de Sísifo revolotea entonces a través del alma del escritor. Llega la hora del cansancio, del hastío, del aburrimiento. Llega, también, la hora en que uno se aburre de su mismo aburrimiento. Y entonces se abre la oportunidad siguiente, la misma de otras tantas veces, la ocasión de decir a media voz “vuelta a empezar, Da capo!”» (Trías, 1984b: 19).

4. Véase el Prólogo de 1991 a la tercera edición de este libro.

punto álgido del periodo. De hecho, a través de la exploración de la noción de poder, Trías (1978a: 110) perfila también, en escorzo o entrelíneas, una reflexión sobre su propio método de aproximación a los temas elegidos:

“Poder” menta, pues, capacidad, potencia, con el ingrediente de “fuerza” que posibilita –físicamente– que lo que “aún no existe” pueda “llegar a ser”. Poder tiende un puente entre lo que es y lo que existe. En virtud del poder lo que es pero no existe “puede” llegar a existencia. La productividad del poder consiste en ese traer a existencia lo que es pero no existe. Pero así mismo el poder se ejerce sobre lo que ya existe, abriendo las posibilidades físicas a potencias (virtudes) que están en ello sin haber llegado a presencia. Entonces el poder consiste en “potenciar” lo ya existente. En “perfeccionar” lo que ya existe. Ese perfeccionar consiste en elevar lo existente a su máxima plenitud de esencia. El poder, en consecuencia, permite que lo que es y no existe llegue a existencia –tal sería su virtud productiva– y que lo que ya existe se adecúe máximamente con su esencia –tal sería su virtud perfeccionadora.

Bastaría –no se trata de un juego *oulipiano*– sustituir “poder” por “método”, el método que Trías ensaya y perfecciona desde 1969. El método se ejerce sobre lo que ya existe (ideas matrices y motrices del pensamiento) para desplegar su potencia. “Traer a la existencia” dicha potencia –que todas las grandes ideas-fuerza heredadas poseen– es ya una definición suficiente de uno de los hemisferios de la filosofía de Trías, el del método. El otro, la Filosofía del Límite tal como esta se desarrollará en los años siguientes, se prefigura en el modo cómo Trías descubre, en dichas ideas-fuerza heredadas, una interna movilidad o tensión hacia algo que aún no tiene nombre definido (el Límite y el ser como límite), pero que se muestra en el modo como el autor “obliga a existir de otro modo” dichas ideas. Es un método que operaría auténticas metamorfosis sobre la tópica filosófica y que habría de generar malentendidos, críticas feroces y no poca suspicacia académica⁵.

El libro que sintetiza este periodo de la obra de Trías es *Filosofía del futuro* (1983), cuya noción fundamental es el “principio de variación”. La necesidad de formular y defender una noción entendida, a la vez, como instancia metodológica y ontológica, se explica si atendemos a la doble raíz nietzscheana y platónica del impulso creador del autor.

El problema donde las concepciones metafísicas de uno y otro divergen es, justamente, el problema que, para Trías, serviría de punto de unión entre ambos. Tal problema, no menor para el autor a principio de la década

5. Sobre los malentendidos, puede recordarse la acidez insólita de la crítica que Gustavo Bueno (1978: 120-125) hará de *Meditación sobre el poder*. La réplica del autor, en el número siguiente de la revista, fue contundente. Sobre la “susplicacia académica”, baste recordar que durante la década de los ochenta, en numerosas Facultades de Filosofía, el término “ensayismo” era insultante. ¡Ay de aquel doctorando que se atreviera no ya a imitar el nuevo estilo, sino que incluso osara citar a alguno de ellos elogiosamente! Las invectivas contra los nuevos ensayistas, claro está, sí se admitían en notas al pie.

de los ochenta, es el del estatuto de la singularidad, la singularidad sensible, lo que siendo “esto” es irrepetible en su ser-solo-esto. La experiencia de lo irrepetible como tal parecería confinada al ámbito de la ética y, sobre todo, de la estética. La metafísica, desde Parménides y, sobre todo, desde Platón, es discurso sobre un Ser que elude el problema de la singularidad. Lo universal (como Ser, como Idea) hace real y racional a lo singular. Y, haciéndolo real, lo borra –literalmente– como singular. Para Platón, incluso, la única singularidad que puede ser objeto de experiencia es, precisamente, la de la Idea (que es de suyo universalidad pura) contemplada místicamente en su fulgor solo inteligible. En el primer capítulo de la *Fenomenología del Espíritu* (el de la “certeza sensible”), Hegel lo dirá sin ambages: lo singular es inasequible al lenguaje, no puede ser dicho siquiera. El ahora es cualquier ahora y el aquí cualquier aquí; decimos árbol y es cualquier árbol, etc. Wittgenstein completará esta concepción de la singularidad con su célebre escalera, puesta al final del muro donde acaba el *Tractatus*: más allá de ella está lo que importa, pero no hay palabras para lo que importa. Más bien, un elocuente silencio.

El problema –dicho *grosso modo*– se antiplatoniza por completo en Nietzsche. El ser es absolutamente singular, voluntad que eternamente retorna y eternamente se fija en el instante. Las Ideas son metáforas gastadas por el uso y las pasiones e impulsos un *nous* de índole superior al logos. Más que perseguir la aprehensión del Ser, hay que “decir” el Devenir, y este es el auténtico *experimentum crucis* de la filosofía, la experiencia que la transforma en un inédito arte metafísico.

La Idea y la Voluntad, el Ser y el Devenir aparecen como contrapuestos, pero no pueden serlo; es preciso preguntar de nuevo por el estatuto ontológico de lo singular, por su modo de ser:

Lo singular de un ser, lo que se destaca de él y produce asombro y vértigo es la insistencia en revalidar su ser singular, la reiteración problemática y enigmática del propio ser, del propio estilo, de la esencia propia, sobre el horizonte de “no ser” en que se juegan sus recreaciones. En una palabra, su ser “en devenir”: su reiteración en otro ser que es el mismo siendo diferente, siempre el mismo siempre diferente. El singular es, pues, por razón de su singularidad, probada por las recreaciones, “inmediatamente universal”. Es a la vez lo mismo (uno) a través de sus diversificaciones (universal). Es el mismo a través de todas sus recreaciones. Pero de hecho es el mismo en tanto “repite” en cada nueva recreación lo que ha sido, lo cual implica haber dejado de ser lo que había sido y volver a ser, “volver al ser. Un ser es tanto más singular cuanto más capaz es de recrearse”. (Trías, 1983a: 40).

Es esta la intuición dominante de *Filosofía del Futuro* y que, como auténtica intuición “resultante” (es decir, precedida por una lenta elaboración del “contexto de descubrimiento”) se materializa en el “principio de variación”:

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”, a la vez que se consuma la refutación en toda regla del prejuicio aristotélico revalidado por Hegel de que *individuum est inefabile*. Tal principio es, en tanto que principio, razón o logos, fundamento de esa síntesis. Y esa razón o logos, que es inmanente y “física”, funda también la posibilidad de razonar, pensar, hablar. (Trías, 1983a: 41).

La aplicación de este principio al mismo problema que motivó su concepción permitirá al autor recrear el pensamiento de Nietzsche (aproximándolo a Kant y a Platón) y recrear, a su vez, el pensamiento de Platón (mostrando sus vínculos íntimos con la filosofía nietzscheana). El “principio de variación”, sin embargo, no reducirá su campo de acción a esta recreación de tipo genealógico. Se abrirá sobre todo a una recapitulación de los temas tratados en libros anteriores, con desigual intensidad. Por un lado, en la parte titulada “Variaciones éticas”, Trías (1983a: 75 ss.) reordena nociones desarrolladas en *Meditación sobre el poder*, *La memoria perdida de las cosas* y *El artista y la ciudad* y desemboca en una propuesta de “síntesis cívica” o modelo de nueva ciudad, habitada por ciudadanos capaces de conjugar la dimensión poiética y la erótica de la existencia humana (Trías, 1983a: 98 ss.). Por otro lado, en el epígrafe titulado “Variaciones cívicas” hallamos prefiguradas ideas que habrán de articular la obra de Trías desde principios de los años noventa hasta la actualidad: en efecto, en esta sección de *Filosofía del futuro* —sin que el problema de la singularidad sea dejado de lado— ya se delinea una ontología que responda, a la vez, a la pregunta por el ser de los entes (en todo caso, singulares) y el ser propio de la condición humana (Rodríguez Tous, 2003: 247 ss.). También comparece la noción de “símbolo” a partir de una “recreación” de dicho concepto tal como aparece en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* kantiana. Precisamente esta “recreación” (entendida como “interpretación creadora”) del concepto de símbolo permitiría «romper estabilizaciones de significado y “devolver” al símbolo artístico su primitiva apertura, correlativa al acto creador que la produjo» (Trías, 1983a: 141). Trías (1983a: 174) aún distingue netamente el ámbito de la idea filosófica y el del símbolo, calificado kantianamente como “artístico”.

Con todo, el objetivo perseguido (y confesado) de *Filosofía del futuro* —este sería un rasgo muy peculiar de la obra de Trías— es de índole inferior a lo realmente logrado. Trías orientaba su reflexión hacia la propuesta de una nueva filosofía práctica, de una praxis ética y estética a un tiempo, armonizadas ambas (y contenidas en) una ontología de la potencia (insistencia en la *poiesis*, reivindicación del acto creador como emergencia de un magma pasional y, a la vez, lógico, etc.).

En realidad, el libro escondía logros mucho más ambiciosos. Por primera vez, Trías establecía de modo exhaustivo una tópica filosófica que, andando el tiempo, no dejaría —libro tras libro— de dar excelentes frutos. Lograba, además, centrar por fin el problema del problema; si el problema de la singularidad podía ser replanteado (y repensado) desde la noción metodológica o

estratégica de la “recreación”, no ocurría lo mismo con la noción de Ser resultante, precisamente, de dicha praxis recreadora. En este punto, Trías topaba con la paradoja oculta en su propio método: la recreación obliga, llegados a cierto punto, a dejar de recrear. Obliga a crear para seguir recreando. *Filosofía del futuro* es el libro donde Eugenio Trías se obliga –de modo no poco inconsciente aún– a crear su propio “Sistema de la Filosofía”.

III

Volviendo al “efecto Pierre Menard” que provoca la lectura del primer libro de Eugenio Trías, podría decirse ahora que aquellas diez preguntas preguntan ahora algo distinto a lo que entonces preguntaban. Nos hallamos ahora ante el giro decisivo de la filosofía de Trías, allá por 1985: *Los límites del mundo*. Aquellas diez preguntas sintetizaban de modo inquisitivo una situación (la del pensamiento filosófico a finales de los años sesenta) y un diagnóstico (la necesidad de volver a la metafísica o, simplemente, la necesidad de no abandonar la *via aurea* del pensamiento). ¿Se reduce la filosofía a método? No. ¿Es un discurso nostálgico? No. ¿Es un saber de primeros principios? Sí. ¿Es un discurso desenmascarador? Sí (desenmascara a los desenmascaradores) y no (tras la última máscara “dietrológica” se halla el núcleo vivo del pensamiento). ¿Se abole la filosofía a sí misma? ¡No! Eugenio Trías emplearía tres lustros en sentar las bases de un nuevo modo de hacer filosofía, de una nueva *poiesis* filosófica claramente distinta y distante del pensamiento filosófico coetáneo. Cada nuevo libro se presentaba ante el público lector con implícitos criterios de demarcación: ahí (en lo que se traduce, se imita o se ensalza) hay lo que hay; aquí hay otra cosa (otro modo, otro método de aproximación a los problemas, otros temas). Trías se comportaba durante aquellos años como un *outsider* de la filosofía. Paradójicamente, su distancia con las diferentes propuestas filosóficas coetáneas se basaba en una asunción preliminar de dichas propuestas: estructuralismo, foucaultianismo, pensamiento posmoderno... El resultado de esta asunción, claro está, no era la militancia, sino la “recreación” o, en ocasiones, el simple abandono por agotamiento de la propuesta. En todo caso era una tarea difícil: la filosofía como tal había muerto y los que se proponían a sí mismos como filósofos *tout court* pasaban por nigromantes intelectuales. Aquellas preguntas sonaban a funeral excepto, claro está, para los numerosos lectores de sus libros. La generación, además, que estudió filosofía a principios de los ochenta tomó como modelo de estilo ensayístico el suyo, lo confesaran públicamente o no. La recepción de su obra en el ámbito universitario fue, sin embargo, escasa. Los árboles de los *ismos* seguían sin dejar ver el bosque y Trías, como un “barón rampante” de la filosofía, era capaz de contemplar el bosque desde una altura bastante considerable.

Aquellas primeras preguntas se entendían en 1985 dirigidas hacia su propia filosofía. En *Los límites del mundo*, de hecho, se contienen *in nuce* la

Filosofía del Límite en todos sus aspectos. El propio Trías (2000a: 13 ss.), en el extenso Prólogo a la segunda edición del libro, lo reconoce. Se trata, sin duda, de un texto fundamental *stricto sensu*: funda un pensamiento que, hasta *El Canto de las Sirenas*, se asienta sobre dichos cimientos. El edificio de la Filosofía del Límite ha ido creciendo sobre la base firme de este ensayo.

Trías comienza desde el principio. Y el principio, desde la Modernidad, es la cuestión del método. Ahora bien, el método es, ante todo, una senda que es preciso recorrer para llegar a una meta que, aunque no conocida aún, está presupuesta. La senda presupone, además, un caminante, el Sujeto. Y también algo (un signo, una indicación) que permita al caminante saber que ha llegado adonde quería (o podía) llegar. Que el caminante alcance finalmente su meta no significa que la meta, hegelianamente, se disuelva o desaparezca en el camino. El resultado no se muestra reflexivamente como proceso. La meta puede ser alcanzada a la par que mostrarse inalcanzable. Puede mostrarse, de hecho, como un escorzo de ese mismo camino, que se prolonga hasta un infinito indeterminado e indeterminable. El método, por tanto, sirve para alcanzar esta señal y comprender qué señala dicha señal. No permite, sin embargo, su rebasamiento. En este sentido, el método de la filosofía buscada por Trías habrá de ser necesariamente crítico (en sentido kantiano: delimitador de las condiciones de posibilidad de lo que puede conocerse y, sobre todo, pensarse). El Sujeto, a su vez, no podrá ser ya una pura conciencia racional, incluso aunque entendamos esta racionalidad de modo no idealista (conciencia lingüística, fenomenológica, etc.). Trías concibe el sujeto metódico en términos mucho más simples (y complejos): como sujeto singular en toda la extensión del término, un yo encarnado, un algo existente que es conciencia, pasión y cuerpo. Y, sobre todo, que es capaz de pensar y hablar. Que da forma lingüística a un pensar que, hasta el momento justo de la preferencia, no se muestra como pensar... ni como ser relativo al pensar. Trías invierte en este punto la relación adánica entre ser y lenguaje. El lenguaje no dice el ser; más bien es el ser mismo el que reclama o impone un lenguaje propicio. Cuando la idea de Límite se vaya decantando en sucesivos escritos, lo hará siempre desde la perspectiva de aquello que es objeto de experiencia filosófica (ya sea la experiencia de lo sagrado o la de la música como forma de pensamiento). Imponiendo, en ocasiones, un estilo de escritura áspero, exento de adornos.

La primera formulación de la idea de Límite es deudora de una proposición wittgensteiniana. Podría decirse que Trías emprende la exploración de esta noción justo donde la abandona el autor del *Tractatus*. Trías se niega a guardar silencio sobre aquello que el Límite es en el doble sentido de la palabra: límite en sí mismo (frontera o *limes*) y señal o marca de aquello respecto a lo cual el límite es límite. Aún es pronto para abordar la exploración de eso que se halla más allá del límite (la primera gran incursión en este problema se realizará, de modo ciclópeo, en *La edad del espíritu*, años después). En *Los límites del mundo* se trata, sobre todo, de perfilar el significado auroral del hallazgo: el

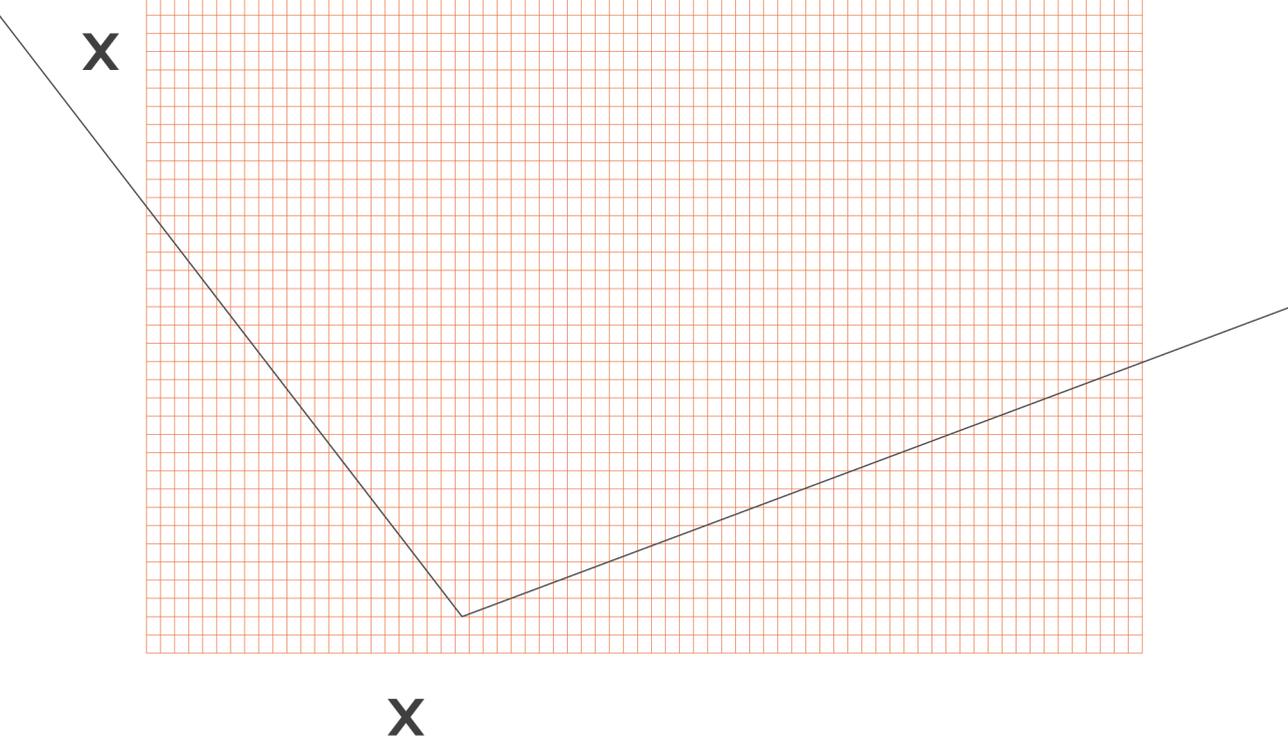
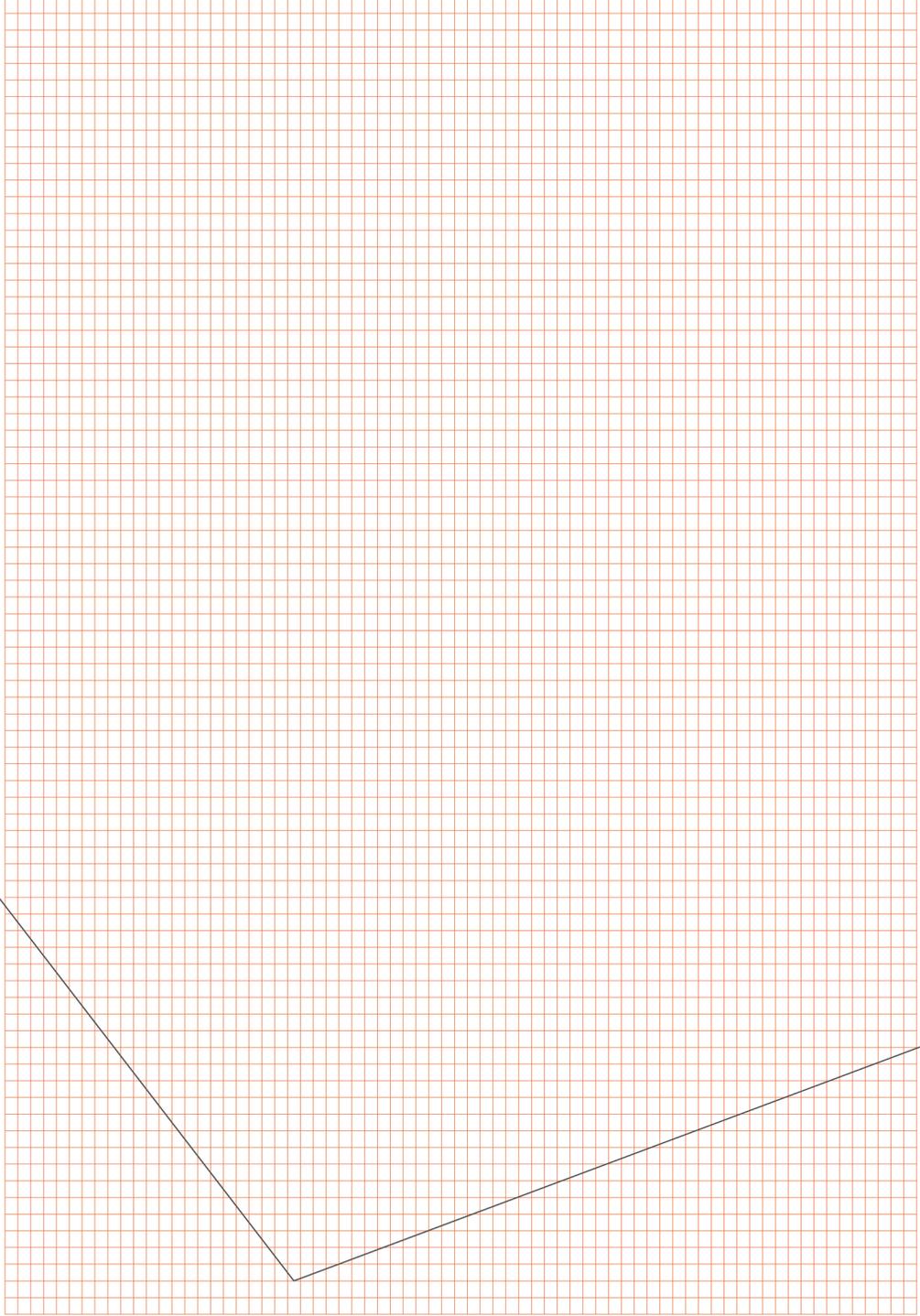
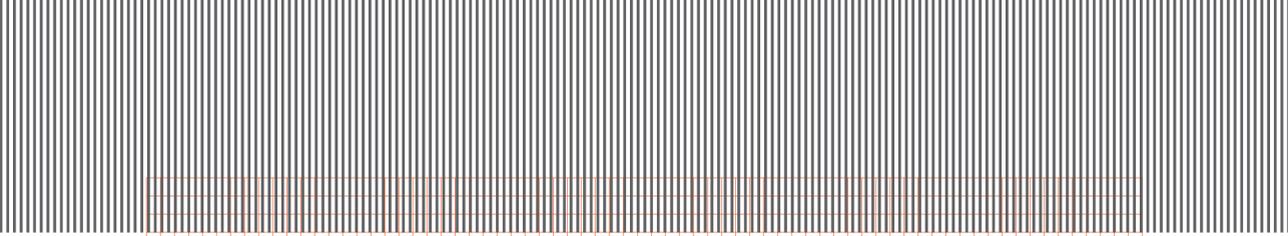
Límite como piedra angular de una metafísica capaz de pensar el ser desde la existencia singular. Se trata de un camino transitado, con resultado inverso, por el Heidegger de *Ser y Tiempo*. A diferencia de Heidegger, la exploración existencial no revela un vacío de ser, sino, más bien, la huella (en forma de imperativo “pindárico”, en forma verbal) de un ser más allá del límite. Es un imperativo ético, ciertamente, pero que ordena “llegar a ser lo que se es”. Precisamente lo que dificultaba la edificación de una ontología de base existencial (el carácter fluido, evanescente, del ser propio, singular; como *cogito*, como *Dasein*) se transforma en la base para construirla como “ontología trágica”; el ser es Límite como límite, no como Ser (en sentido metafísico tradicional). El ser comparece como ser en falta (más allá del límite, pero “señalado” por él).

El libro alcanza su plenitud en la Segunda Sinfonía y, en ella, en la parte dedicada al Gran Vidrio de Marcel Duchamp (Trías, 2000a: 324 ss.). Si la Modernidad comprende el mundo como un espejo cuyo reverso es opaco (inasequible, incluso, a otro lenguaje que no sea el místico), Trías entiende el límite como transparencia, “espacio-luz”, signo “visible” pero indecible (“/”). El Gran Vidrio no es una obra alegórica, sino, más bien, una auténtica “idea construida”:

Duchamp sugiere una correspondencia estricta y rigurosa no entre lo “representado” en el cuadro y cierto cuerpo doctrinal filosófico o teológico, sino “una correspondencia en el método de construcción” que hace posible la generación del Gran Vidrio y “el método constructivo” a través del cual puede generarse la idea filosófica de bisagra, de barra, de límite en tanto que límite, eso que aquí llamo espacio-luz, lo topológico puro. Esa correspondencia puede llamarse “proyección”. La idea construida se proyecta en su “símbolo”, el Gran Vidrio, y ese revela y ex-pone, como suceso material, “brutal”, la verdad misma de la idea. (Trías, 2000a: 340-41).

La “recreación” de la idea de límite como espacio-luz sería retomada años después, en *El hilo de la verdad* (2004), en la parte dedicada a la “espiral reflexiva”. También hallamos en esta recreación del Gran Vidrio la “imagen” conceptual de la noción de símbolo, noción que sería ampliamente desplegada en *La edad del espíritu*.

La noción de Límite, en fin, cumpliría aquellas expectativas primeras del Trías de *La filosofía y su sombra*: se ha desplegado como lógica (en *La razón fronteriza*), como teoría del conocimiento (en *El hilo de la verdad*); como ética (en *Ética y condición humana*), como filosofía de la religión y de la propia filosofía en su historia (en *La edad del Espíritu*) y como ontología (en *Ciudad sobre ciudad*). Incluso su obra *El canto de las sirenas* podría fácilmente vincularse, por su intención profunda, a la recreación de el Gran Vidrio: la música es también una forma de pensamiento donde transparece el Límite como límite.



▶ **LA LUZ DEL LÍMITE, LA SOMBRA DE HEGEL:**
▶ **UNA CONFRONTACIÓN¹**
▷ *Manuel Barrios Casares*

Convertido en un personaje más de su novela *La inmortalidad*, el escritor checo Milan Kundera (1990: 286) conversa sobre su próximo libro con un tal profesor Avenarius, quien le pregunta:

– ¿Y cómo se va a llamar esa novela tuya?

– *La insoportable levedad del ser.*

– Creo que eso ya lo escribió alguien.

– ¡Yo! Pero me equivoqué con el título. Tenía que haber sido para la novela que estoy escribiendo ahora.

Hay obras, en efecto, que establecen hasta tal punto la continuidad y coherencia de una labor creadora, que a menudo causan en el propio autor la perplejidad de reconocer en ellas una variante más madura y aquilatada de aquello que procuraron expresar de manera tentativa en anteriores ocasiones. El cadencioso estilo del pensar-decir de Eugenio Trías se fue caracterizando cada vez más por asumir productivamente esta condición de *work in progress* e ir sabiendo conferirle una peculiar forma metódica, argumental, en correspondencia con la idea de mundo que iba siendo desgranada en sus textos más sistemáticos.

Así, ya en *Filosofía del futuro* (1983), culminando una etapa intermedia de búsqueda ensayística, Trías enunciaba con carácter programático el “principio de variación”, avance de una propuesta ontológica en toda regla según la cual el ser, entendido como singular sensible en devenir, siempre es o se recrea en diversidad de configuraciones, sin que quepa determinar un sustrato inalterable del mismo por debajo de su incesante variar en los modos de aparecer. Trías explicitaba por tanto en esta obra, de forma consciente y decidida, su propósito de pensar esencialmente aquello que, a su juicio, no había sido conceptualizado sino de modo negativo o accidental por las filosofías modernas de la identidad: lo otro de la razón en su alteridad irreductible; pero que tampoco había sido expuesto de modo adecuado por la «escolástica diferencialista», la cual, «en pésima exégesis de Nietzsche y Foucault», se habría limitado a estatuir «la pura y libre Diferencia» como nuevo absoluto². Lo que estaba por pensar con mayor radicalidad era, pues, una idea de logos capaz de acoger asimismo su sombra de sinrazón, o, dicho de otro modo, su

1. Una primera versión de este texto apareció publicada en el volumen colectivo editado por Muñoz y Martín (2005).

2. Son términos empleados por Eugenio Trías (1988: 371) en el capítulo dedicado al principio de variación de su libro *La aventura filosófica*.

insondable trasfondo. Aquella distante conclusión negativa de su primer libro, *La filosofía y su sombra* (1969), comenzaba entonces a desplegar su propio ámbito de positividad. Inauguraba esta nueva etapa de madurez *Los límites del mundo* (1985), verdadero cruce del Rubicón de su trayectoria intelectual, donde uno podía apreciar no solo el cambio de registro respecto al tono dominante de escritos anteriores, de modulación preferentemente estética, reemplazado aquí por un énfasis ético-práctico de neta inspiración kantiana; sino, sobre todo, el encomiable celo de Trías a la hora de procurar dotar de una arquitectura rigurosa a todo el conjunto de su exposición. *Los límites del mundo* lograba, junto con *La aventura filosófica* (1988), trazar un itinerario metódico donde el protagonista de la peripecia fenomenológica, distinguiéndose del sujeto auto-fundante de la metafísica moderna, asumía encarnadura mortal, pasional, histórica y mundana, sin renunciar por ello a su dimensión proyectiva, y donde era definido a partir de entonces como “el fronterizo”: fronterizos somos nosotros, los humanos, porque habitamos en ese espacio intermedio y limítrofe entre el ámbito de aparición de las cosas mundanas (“cerco del aparecer”) y el ámbito de lo que permanece encerrado en sí mismo (“cerco hermético”). De este modo, Trías avanzaba ya en estos escritos la idea de límite en su vertiente ontológica, como “ser del límite”, idea que sería explorada más a fondo en textos posteriores hasta alcanzar su formulación cabal, en relación con una teoría del logos propiamente dicha, en uno de sus libros más depurados, *La razón fronteriza* (1999).

En ese sentido, y volviendo al comentario del principio, tengo para mí la impresión de que no le hubiese contrariado a Trías el que este libro suyo, *La razón fronteriza*, hubiese llevado el título de uno de los inmediatamente anteriores, el de *Lógica del límite*; puesto que de lo que aquí se trataba una vez más era, al fin y al cabo, de mostrar la trama onto-lógica de categorías que serían propias de una razón redefinida por su intrínseca referencia al ser, ser pensado como límite entre lo dado en la existencia y aquello que se sustraería enigmáticamente a tal horizonte de dación. Si en las dos anteriores entregas de esta filosofía del límite, en la mentada *Lógica* y en *La edad del espíritu* (1994), Trías procuraba el acceso a tal condición liminar de la existencia a partir del ámbito estético y del ámbito religioso respectivamente, en *La razón fronteriza*, en cambio, se atrevía a pensarla en términos estrictamente filosóficos; lo cual, a mi modo de ver, convierte a dicho texto en un lugar idóneo para valorar el alcance de su propuesta filosófica: una propuesta que, por más que en estos tiempos de escasa ambición teórica que corren pueda parecer a veces próxima a un patrón hegeliano, con aquella firme convicción de que todo lo real es racional, se aplica con distinto acento y renovado vigor, en lo que constituye otro punto culminante de la dilatada trayectoria de Trías, a definir las condiciones de posibilidad de un nuevo modelo de racionalidad, capaz de elevarse por encima de las demasiado a menudo estériles querellas

entre modernos y postmodernos, que han saturado las últimas décadas de debate en la filosofía continental.

Dicha propuesta consiste en una reconstrucción del edificio de la razón, cuya singularidad estriba en que su piedra angular es una idea –la de límite– tradicionalmente relegada por la filosofía, en la medida en que solió atribuirle una esencial negatividad. Trías piensa el límite, por el contrario, 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 hasta ese punto donde se topa con un límite infranqueable, para replegarse finalmente sobre el propio cerco fronterizo de su mundo.

Matriz, existencia, *limes*, logos, razón crítica, suplemento simbólico y ser del límite: a través de las siete categorías que condensan este trazado metódico se abre paso un concepto de racionalidad fronteriza que quiere asumir el paradigma crítico de la filosofía ilustrada, mas justamente para, radicalizándolo, promover asimismo una “secularización de la razón”, susceptible de devolverle a esta su perdida conexión espiritual con la dimensión existencial de lo sagrado sin necesidad del precipitado recurso a la religión de algunos postmodernos. Así, procurando sortear ambos extremos –tanto el del cierre especulativo en torno a una razón absolutizada, cuanto el de las interminables deconstrucciones a propósito de una nihilidad reificada– el pensamiento de Eugenio Trías viene a consagrarse en este punto como una genuina ontología hermenéutica del límite, que sobrepuja a las otras formas en que hoy se dice la hermenéutica filosófica, de Hans-Georg Gadamer a Gianni Vattimo. Su concepto de verdad no es ni la constante mística de un *continuum* inexpressado 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. De ahí la complejidad inherente al enfoque no reduccionista que alienta en esta filosofía del límite, así como el enorme mérito que posee el hecho de que, pese a su especial dificultad, Trías haya acertado a exponerla en tantos momentos con una claridad envidiable.

De ahí, también, los posibles equívocos que han podido ir surgiendo a raíz de lecturas parciales de su obra, que privilegiaban el enfoque de uno de sus libros sobre el sentido del conjunto. De esta circunstancia fue bien consciente el propio autor, tal como atestiguaba en el siguiente pasaje de un libro con carácter recopilatorio de su última época, *Ciudad sobre Ciudad*:

Se expondrá, por tanto, en este texto la filosofía del límite, que es la suerte de propuesta filosófica que desde hace años voy llevando a cabo. Hasta ahora solo he podido ofrecer, en libros sucesivos, algunas de las piezas principales que la componen. En cada caso debía dedicarme a proyectar y a construir una determinada edificación (estética, simbólico-religiosa, ontológica, ética, etcétera). Debía, en consecuencia, centrar toda la atención en cada uno de esos proyectos. Con lo que, de forma inevitable, quedaban en relativo segundo plano los demás. Lo cual daba pie a que se produjeran interpretaciones parciales de lo que iba edificando. Si la prioridad se hallaba en los trabajos de estética, podía pensarse que mi intención era abrirme acaso a una ontología o metafísica, pero siempre desde o a partir de una reflexión sobre las artes. Si en cambio modulaba mi centro de interés hacia una reflexión filosófica sobre lo simbólico-religioso, podía pensarse entonces que ese proyecto sustituía al anterior y promovía un cambio sustancial en mi orientación filosófica. (Trías, 2001a: 20).

No deja de ser bastante cierto lo que ahí dice Trías, y de lo cual ponía un ejemplo pocas páginas más adelante, al aclarar los motivos por los que el orden expositivo de las categorías difiere de uno de sus libros a otro³. Ahora bien, no es menos cierto que algunos de estos contrastes no pueden resolverse simplemente apelando a una lectura insuficiente o sesgada del conjunto de su producción intelectual. No obstante, lo que me interesa señalar ahora no es la obviedad de que en el curso de su obra se fueron dando los lógicos vaivenes propios de una indagación filosófica en marcha, sino el ambiguo tono de reconciliación final que se deslizaba en ciertas expresiones del último libro citado, a las que me referiré a continuación, que pudieron inducir a pensar que Trías había sucumbido ahí a la tentación de presentarse como espíritu que al fin se sabe plenamente a sí mismo. Y hago esta constatación no con afán de buscar una fácil refutación externa de algún elemento de su obra, sino precisamente porque considero que una confrontación con ella que aspire a tener el carácter de una crítica inmanente ha de plantearse ante todo como un debate con aquellos aspectos y pasajes específicos de la misma en donde esta ha podido llegar a sugerir, de manera equívoca, cierta relajación o disminución del eficaz equilibrio entre filosofías de la identidad y filosofías de la diferencia, ese tenso equilibrio que constituye, sin duda, su mejor logro.

En ese sentido, puede parecer sintomático del desliz que estoy mencionando el hecho de que, a renglón seguido del texto antes citado, Trías (2001a: 21) proclamase, cual demiurgo satisfecho:

Ahora puedo al fin contemplar la ciudad entera, o la región en donde esta se asienta, con lo que puedo también transitar por sus principales redes viarias, y hasta visitar sus principales barrios y suburbios. [...] El mundo, el

3. En concreto, Trías (2001a: 60-51) se refiere ahí a las variaciones existentes entre *La edad del espíritu* (1994) y *La razón fronteriza* (1999) a la hora de exponer el orden categorial.

cósmos, tal como dimana de mi orientación filosófica, o de mi propuesta (la de una posible filosofía del límite) está prácticamente ordenado y dispuesto.

La impresión de clausura especulativa de la ciudadela eidética es aquí demasiado fuerte como para no preguntarse si el excesivo clasicismo de esta forma de exponer el resultado de la aventura filosófica, tras años de vagabundeo y peregrinaje por el lado oscuro, sombrío y salvaje del límite, no delata una excesiva cercanía a los grandes modelos de la filosofía moderna alemana, de Kant a Hegel, que pudiera llegar a comprometer seriamente el perfil innovador de la propuesta filosófica de Trías⁴. Hay en su pensamiento una evidente querencia por la articulación kantiana del saber. Hay, asimismo, un innegable sesgo hegeliano en construcciones como la filosofía de la historia de la religión que preside el desarrollo de *La edad del espíritu*. Pero son asunciones conscientes, reflexivas, mediadas por la elaboración de un nuevo horizonte teórico donde asentar esos préstamos, procurando evitar al mismo tiempo la reiteración del gesto autofundacional del sujeto moderno. ¿Hay también a la postre, sin embargo, cierta recaída en la tentativa metafísica de rebasar la línea de demarcación establecida por Kant, colonizando todo el espacio de lo real (mundo, límite y enigma) hasta ofrecer una visión omnicompreensiva del mismo?

Este reproche, en efecto, le ha sido hecho a Trías en mayor o menor medida por quienes le han achacado además un cambio drástico de orientación a partir de textos como el escrito en colaboración con Rafael Argullol, *El cansancio de Occidente* (1992), o como *La edad del espíritu*, debido fundamentalmente al privilegio concedido en ellos al fenómeno religioso⁵. En su reseña del libro *Ciudad sobre Ciudad*, José Luis Pardo (2001: 13) insistía en este punto, interpretando las reticencias de Trías a aceptar el dictamen nietzscheano sobre la muerte del dios cristiano como un intento de resurrección ontoteológica de un Principio-Fundamento metafísico y, en consecuencia, como un claro indicio de mística nostalgia del origen, al cual se estaría anhelando retornar. Vaya por delante que no comparto en sentido estricto muchos de los presupuestos de esta lectura, como, por ejemplo, su insinuación de que, en el fondo, la filosofía del límite se quedaría en una indecisa posición intermedia entre el racionalismo moderno y el nihilismo posmoderno, sin lograr en ningún momento ir más allá de esa disyuntiva⁶. Pero sí admito

4. Me viene ahora a la memoria el irónico ceño fruncido con que ese amigo y maestro que para mí ha sido siempre Eugenio Trías acogía mi comentario de que aquel gesto suyo de *theorós* plenipotenciario me recordaba a la figura de Fausto del final de la obra de Goethe, a la que él mismo había retratado críticamente en textos como *La aventura filosófica*. Y también recuerdo cómo me replicaba con sorna que, por más que yo quisiera, él no podía quedarse tan solo en uno de los barrios (en alusión a mi apellido), sino que su vocación era la de recorrer toda la ciudad, si bien procurando hacerlo a pie de calle, más con espíritu de *flâneur* filosófico que de napoleónica "alma del mundo a caballo".

5. Esta es, por ejemplo, la opinión expresada por Quesada (1999: 43-44).

6. Y sin lograr tampoco «quedarse definitivamente ni con Lyotard ni con Habermas», como

que hay declaraciones en el texto de Trías que pueden resultar equívocas a la hora de calibrar el estatuto ontológico concedido a eso que él denomina “cerco hermético”, “cerco de lo sagrado” o de “lo encerrado en sí” allende el límite, “lugar del Dios”, del “Sujeto 1 de la proposición ética”, ámbito, en fin, de donde procede la “Voz del Padre Muerto”. Todo el vocabulario topológico mediante el que Trías ha ido construyendo su discurso, al menos desde *Los límites del mundo*, ha podido suscitar la impresión, errónea a mi juicio, de que aquello de lo que ahí se trata es de espacios distintos y separados, antes que de diferentes dimensiones de lo real, que no dejan de referirse todas ellas a “este” mundo, bien que de diferente modo: como aparecer, como ausencia, como gozne entre lo manifiesto y lo que no se da a ver. Solo entonces es cuando cabe plantear cuestiones como la siguiente: ¿por qué habría de venir “del otro lado” ese “poder superior” que nos ha hecho mortales?⁷ ¿No será un residuo de la mentalidad mágico-primitiva la tendencia a ontificar el enigma, a hacer de él un sujeto, un sustrato o incluso un espacio sustantivo, para así alimentar la ilusión de que en algún momento podríamos tener influencia sobre dicho sujeto o acceso a dicho lugar? A mi modo de ver, en la reconstrucción que algunos colegas suyos del entorno de la Universidad Pompeu Fabra han tratado de hacer del pensamiento de Trías, a veces pesa demasiado esta decantación hacia modos más convencionales de entender el ámbito de la experiencia religiosa.

Sin embargo, Trías no ha dejado de matizar en numerosas ocasiones en qué sentido ha de entenderse esta representación mito-poética del envés enigmático de la existencia, y, de hecho, ha vuelto a hacerlo en diversos pasajes de *Ciudad sobre ciudad* antes de llegar a formularla en los términos estrictamente temporales en que lo hace en la séptima parte del libro. De este modo, podemos leer a lo largo del texto afirmaciones como la de que «ese misterio está aquí, aquí mismo, pero solo puede documentarse a través de un límite» (Trías, 2001a: 34); o la de que no solo la respuesta ética del sujeto, sino la propuesta misma «se produce en el cerco fronterizo. El esta-

de paso atribuye José Luis Pardo (2001: 13) a mi propio trabajo en la aludida reseña de *Ciudad sobre Ciudad*, que lo es conjuntamente del volumen colectivo editado por Rodríguez Tous (2001a), donde se incluye mi ensayo “Sombras en la ciudad transparente”. Por lo que toca a Trías, véase lo dicho más adelante acerca de su reelaboración de la temática estructuralista de la muerte del sujeto. Por lo que respecta a mi texto, baste decir que mis reparos ante determinadas ideas de Habermas o de Lyotard son de índole bien distinta en cada caso. Mientras desconfío seriamente del tipo de universalismo de la razón defendido por Habermas, el cual compromete a mi juicio una auténtica reivindicación de la igualdad entre desiguales, lo que me separa de Lyotard no es propiamente su sugestivo tratamiento de la temática de la diferencia, sino el que su caracterización del discurso filosófico de la modernidad en *La condition postmoderne* resulte no menos unilateral que la de Habermas, al desatender tanto el componente retórico de los metarrelatos cuanto la experiencia de crisis de los modos epistémicos convencionales de exposición de lo absoluto que se verifica en las distintas derivas del idealismo alemán, de Hölderlin a Schelling. Sobre esto último, véase Barrios Casares (2001).

7. Sobre la muerte como poder superior, véase Trías (2001a: 129 ss.).

tuto de la proposición ética (“sé fronterizo”), es limítrofe. No es un enunciado meta-lingüístico» (Trías, 2001a: 236). Pero donde con más contundencia se proclama esto es justamente ahí donde algunos intérpretes sospechan una resurrección ontoteológica del Dios muerto como “dios del tiempo”. Escribe Trías (2001a: 301): «La eternidad no es nada relativo a un “ser” que se halla fuera del tiempo (en estado de “eterna presencia”). Ese ser, o ese Dios, ese sí que está muerto y bien muerto». ¿Renuncia acrítica a las consecuencias del proceso de secularización de la modernidad o, más bien, esfuerzo por pensar con mayor hondura crítica la genealogía de dicho proceso, reconociendo implicados en él sustratos culturales que el racionalismo ilustrado no llegó a advertir? La resurrección del dios como dios (o ser) hecho tiempo de la que aquí habla Trías parece más heredera de la lectura hegeliana del cristianismo como encarnación de lo divino en lo humano, que de un presunto afán restaurador de viejos cultos a la transcendencia. Pues lo que valora del cristianismo es, ante todo, su disposición a pensar a Dios con categorías temporales, estableciendo una ruptura decisiva con cultos y representaciones de la divinidad más antiguos.

En otra clave exegética, esta ruptura también ha sido subrayada por René Girard (2002) en un libro casi coetáneo, *Veo a Satán caer como el relámpago*. Según Girard, la religión cristiana acaba con el dominio del mito, que es el dominio de los relatos de violencia mimética, donde se enmascara la condición de chivo expiatorio de la víctima sacrificial; y acaba en la medida en que desvela la inocencia de la víctima, reemplazando una cultura de la venganza por una cultura del perdón. Como ya hiciera Hegel en una temática explorada expresamente por Trías (1981) en su tesis doctoral⁸, Girard apunta así la idea de que este desenmascaramiento del deseo mimético del hombre que pone en evidencia su reverso oscuro –la venganza contra el diferente– sería lo que está a la base del reconocimiento de los derechos humanos propio de las sociedades modernas. Y Trías, por su parte, insiste en que el misterio al que apelamos con el término “dios” no es sino el de la triplicidad de modos –pasado inmemorial, presente eterno, futuro escatológico– en que el acontecer se da en cada caso, siendo su reconocimiento no lo que obtura o distrae (por huida a una transcendencia atemporal), sino lo que posibilita la correcta asunción del propio tiempo, en su calidad de intersección de esas tres dimensiones. El compromiso con la cruz del presente histórico se gana a través de esta penetración más profunda en su constitutivo carácter de «realidad siempre en crisis» (Trías, 2001a: 273).

8. La tesis doctoral, dirigida por Emilio Lledó, fue presentada el 4 de febrero de 1980 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Barcelona con el título de «El lenguaje del perdón (Hegel o el alma que quiso saber todas las cosas)» ante un tribunal formado por los catedráticos Francesc Gomá, José María Valverde, Xavier Rubert de Ventós y Ramón Valls Plana.

En resumen: uno puede albergar serias dudas –y este ha sido siempre mi parecer, en contraste con el de Trías– de que la religión, por más que en el pasado pudiera mostrarse como una forma anticipada de inteligencia ilustrada, al desvelar la impotencia de la primitiva actitud mítico-mágica para dominar la muerte, se encuentre todavía en condiciones de cumplir un papel de eficaz articulador simbólico-racional de nuestras respuestas colectivas ante la *infirmitas* de la existencia. Hoy, de hecho, ya no tratamos de vencer a la muerte tanto mediante la religión, cuanto mediante recursos como la biotecnología –o incluso navegando en el dulce río del olvido de las redes informáticas– y por ello, también, es en nuestra dependencia de todo ese entramado tecnológico donde mejor se plasma la limitación de nuestra *humana conditio* y donde creo que conviene buscar, si quiera por vía perversa y transgresora, lo que nos salve y conceda una salud superior en medio de un mundo irremediadamente artificial. Ahora bien, aunque se difiera en la interpretación del modo en que el espíritu se hace hoy realidad efectiva, una cosa es clara: Trías no trata en ningún momento de negar la irreversibilidad del proceso de secularización o de torcerlo⁹. En todo caso, se plantea la conveniencia de extender esa profanación sobre la moderna diosa razón¹⁰. Y desde la instancia crítica que en ese ejercicio se configura (como razón frontera) es desde donde se atreve a indagar las formas expositivas –arte y religión– que aluden de forma indirecta y analógica al misterio del existir en cuanto tal.

Creo, por tanto, haber argumentado de manera suficiente que Trías no cae en la tentación dogmático-realista de conferirle contenido y sustantividad a un presunto ser transmundo del cerco hermético¹¹. No regresa a un posicionamiento pre-crítico. Al contrario: su reto teórico me ha parecido siempre el de procurar elaborar una extensión del kantismo, susceptible de dar al espacio fronterizo del límite su propia y específica consistencia en lugar de dejarlo reducido a la condición de mera barra separadora o “semáforo del saber”. Ahora bien, volviendo al motivo que abría mi consideración sobre aspectos de difícil o ambigua comprensión de la filosofía del límite, lo expuesto a propósito de este asunto en particular puede servir de pauta aclaratoria para intentar responder a los otros problemas allí apuntados. Pues aunque, como acabo de sostener, la filosofía del límite no sucumbe a la tentación

9. «A diferencia de los simbolistas (círculos de Eranos, Corbin, etc.), yo no atribuyo a la razón, surgida a partir de Descartes especialmente, un carácter exclusivamente negativo. Asumo como un verdadero logro el efecto secularizador que provoca.» (Trías, 2001a: 84-85).

10. Es lo propuesto de forma diáfana en el epílogo de *La razón frontera*, titulado precisamente «secularizar la razón» (Trías, 1999: 427-431).

11. En esa medida, Trías (1985a: 41) se mantiene fiel a un planteamiento como el que ya suscribía en *Los límites del mundo* al afirmar: «La imposible ciencia límite sobre el límite, la metafísica críticamente y metódicamente concebida, es en rigor doxología: aventura decisiones lingüísticas sobre el enigma, en plena consciencia de que se arrojan desde el “sujeto” que ha seguido el itinerario metódico y ha llegado hasta el límite del cerco. En vano indagará otro soporte, otro “sujeto” que pueda auxiliar desde más allá del límite del mundo.»

dogmático-realista, aún cabría preguntarse si acaso no lo hace a la tentación idealista, tomando el mundo, i. e., tomando cuanto es, como resultado del despliegue de la razón fronteriza. A eso es a lo que me refería antes cuando comentaba la equívoca sensación que sugiere su declaración de que el cosmos dimanante de su filosofía del límite ya está prácticamente ordenado y dispuesto, de modo que al fin le sería posible contemplar esa ciudad entera, hecha de palabra y escritura. Por decirlo en los escuetos e incisivos términos en que lo plantea Juan Antonio Rodríguez Tous (2001b: 4) en su artículo «La filosofía del límite y su destino»: ¿es «fundación de la ciudad fronteriza» una pudorosa metáfora que en el fondo quiere significar «sistema»? O dicho de otro modo: por más que ahí se distingan diferentes conformaciones de lo real, ¿no sigue habiendo una mirada panóptica sobre la totalidad de cuanto es, que asigna a cada cosa su lugar, que a lo sumo renuncia a desentrañar el sentido último del cerco hermético, pero que desvela por completo la significación del cerco del aparecer y, por consiguiente, hace a la razón plenamente sabedora de sí incluso en su índole fronteriza? ¿No se ha absolutizado así el límite, a fin de que la razón no renuncie al control del verdadero ser de lo real? ¿En qué medida cabe determinar una esencia de este ser del límite?

Para intentar aclarar estas cuestiones, permítaseme que, forzando algo más el problemático paralelismo aquí suscitado entre filosofía del límite y sistema especulativo, evoque un texto de Hegel (1984: 5) que parece querer comentar simultáneamente una actitud romántica como la representada por el conocido cuadro del pintor Caspar David Friedrich, *El caminante ante el mar de nubes*, y el presunto panoptismo de esa mirada sobre los límites del mundo que venimos considerando. El texto pertenece a la introducción de sus *Lecciones sobre la filosofía de la religión* y en él leemos:

Así como en la cumbre más alta de una montaña, alejados de toda visión determinada de lo terrenal, penetramos con la vista en el cielo azul y, en la calma y lejanía, abarcamos con la mirada los límites del paisaje y del mundo, así sucede con el ojo del espíritu: el hombre, en la religión, relevado de la dureza de esta realidad, la considera solamente como una apariencia fluyente que, en esta región pura, solamente en el resplandor de la calma y del amor refleja sus sombras, contrastes y luces, mitigados en el reposo eterno¹².

A primera vista, el tema del óleo de Friedrich también parece ser única y exclusivamente el de la fusión del individuo en la totalidad del paisaje de alta montaña que tiene ante sí. La figura representada de espaldas funciona como un espectador dentro del cuadro, que pierde la consciencia de su yoidad al sumirse en la contemplación de una naturaleza que es cifra de su propio origen. De ahí que uno de los momentos de la emoción estética que

12. Este texto pertenece al manuscrito de Hegel (1983), "Religions-Philosophie", líneas 59-68, editado por Walter Jaeschke.

suscita la pintura esté asociado a la idea de que lo que experimenta dicho individuo no es sino una auténtica epifanía, un encuentro inmediato con lo absoluto: algo muy similar a lo que comenta Hegel cuando se refiere a la mirada absorta que cree trascender los límites del mundo y penetrar en la esencia de lo real. No obstante, tanto en la fruición estética como en la vivencia del sentimiento religioso, esa experiencia es meramente puntual, incompleta y, a la postre, insatisfactoria en opinión de Hegel, para quien solo el pasaje de las formas del sentimiento y del saber inmediato al concepto especulativo —esto es, el tránsito del arte y la religión a la filosofía— garantiza el que la conciencia finita alcance la constatación efectiva de haber rebasado dichos límites para saber de su infinitud.

Interpretándola como mero episodio del despliegue de la odisea histórica del Espíritu hasta su pleno saber de sí, Hegel hace así entrar en razón —dialéctica— a esta figura de la conciencia romántica en que el individuo se siente desgarrado entre la vivencia extática de su comunión con el Todo de la Naturaleza y el desdichado reconocimiento de su propia finitud. Encuadrada en el marco especulativo, la pintura de Friedrich es vista por nosotros —por un “nosotros” hegeliano, que ya ha dado otro paso más, para abarcar con su mirada todo el cuadro— desde una distancia histórica que nos sitúa fuera y por encima de lo contemplado: la escisión entre el anhelo del individuo romántico y la autosuficiencia de una Naturaleza divinizada es comprendida en su calidad de momento ya superado. El espíritu hegeliano sabe que los dos elementos expresados en el cuadro están llamados a integrarse en una síntesis superior, donde ha de quedar suprimido el abismo que se abre a los pies del viajero y lo separa dolorosamente del mar nebuloso de montañas en que su mirada soñadora quisiera perderse para siempre. Lo que la imaginación romántica no logra sino en la súbita intuición, alimentando el resto del tiempo una hiriente nostalgia, lo que no articula sino en individualidades señeras como la del genio artístico, todo ello ha de remediarlo eficazmente la Idea especulativa, prosa y, a la vez, perpetuo domingo de la vida fundidos en un único discurrir. Pues, como sentencia Hegel, las heridas del Espíritu se curan sin dejar cicatriz, y, al mirarse a sí mismo al término de su periplo, este puede contemplar su rostro al completo, en plena autorreflexividad, sin mácula alguna.

No es eso lo que le sucede al *homo viator* romántico. El caminante del cuadro de Friedrich quiebra su conciencia en el momento de la contemplación estética. No se reconoce, no sabe de su identidad, desplazada por el feliz olvido de sí en que se halla sumido en ese instante. Solo nosotros podemos ver las marcas de una condición histórica finita, que Friedrich se ha encargado de registrar minuciosamente, una y otra vez, en las muchas figuras de espaldas que ha representado a partir de 1807 dentro de su obra pictórica: vemos al caminante, al igual que a todas esas figuras, vestidos con el traje patriótico tradicional que los “demagogos” republicanos y demócratas impusieron como

moda interclasista, contraria a los gustos de la sociedad cortesana del Antiguo Régimen. Entre los polos de la atracción del abismo y el desencanto del mundo, el individuo romántico delata su condición de ciudadano burgués, pero se muestra incapaz de articular el caos de fuerzas centrípetas y disgregadoras que lo constituye. No logra compaginar una vida activa en la ciudad con su vida contemplativa de artista. Las esferas de lo singular y lo universal se disocian sin el concurso de un suelo objetivo donde hacer que fructifique su sueño de vuelta del origen. Para escapar de la aporía en que se consume el alma romántica, rota entre el anhelo de infinitud y la constancia de su limitación, Hegel acierta a señalar que no cabe otra salida que el ingreso del individuo en la prosa del presente: la conciencia solo remedia la infelicidad de su desgarrar asumiendo su historicidad y obrando en el mundo. Pero en Hegel este reconocimiento de la indigencia ve diluido su cariz trágico con el postulado de un proceso finalista de absoluta mediación, que redime al ser de esa falta, lo eleva al rango de espíritu omnisabedor y lo revela por entero. Solo aboliendo los dos términos que el romanticismo se muestra incapaz de correlacionar y que por eso mantiene en perpetua crisis, alcanza su síntesis de alma y ciudad esta razón absolutizada.

Y bien: una vez reformulado en estos términos el problema que habíamos planteado antes de nuestra breve excursión por el paisaje romántico, podemos preguntarnos ahora si acaso la filosofía del límite cumple también su declarada ambición de conjugar esas dos instancias al modo en que lo hace Hegel, esto es, resolviendo su contradicción en una identidad última del concepto y la cosa. Para ello hemos de dar un paso más y explicitar el estricto sentido onto-lógico en que se trata de dirimir la cuestión. Lo que nos preguntamos es si la esencia del ser del límite queda determinada de tal manera que, considerándosela enteramente diáfana en su autorreflexividad, ello permite una ordenación completa, definitiva y panóptica del cosmos ciudadano, al igual que, dentro del pensamiento hegeliano, la absoluta revelación del ser de la Idea sanciona su plena realización efectiva en el Estado, en la historia universal, en el arte, la religión y el concepto filosófico.

Volvemos así al asunto de la equívoca impresión que suscitan ciertas frases de Trías relativas a la fundación de la ciudad ideal; puesto que si, en correspondencia con la forma en que hoy experimentamos nuestro horizonte de mundo —en una clave que, desde luego, ya no es sin más moderna— la ciudad real se nos muestra más bien como una abierta caópolis, como un entramado de elementos heterogéneos, con ciertos aires de familia, pero que ya no se someten a un centro de identidad, sino que se despliegan y dispersan en una complejidad irreductible, ¿no resulta aún muy metafísico pretender que la ciudad eidética sea vista, si quiera a *posteriori*, como algo terminado? ¿No habría de comportarse el filósofo, antes que como privilegiado observador que desde una atalaya teórica contempla su ciudad ya fundada y bien compacta, como una especie de curioso *flâneur* que pasea distraído por sus

calles, descubriendo cien plazuelas solitarias, olfateando mil y un olores – también el del humo de los atascos y el de las cloacas– desvelando el cartón piedra de tantos edificios donde los políticos inauguran hoy segundas modernidades, advirtiendo las grietas de viejos monumentos, registrando las huellas y estratos de pasadas configuraciones, ahora recompuestas en nuevas y abigarradas formas? Tal vez habría que insistir más en el politeísmo irreducible de dioses y demonios que habitan la ciudad del hombre contemporáneo para no dar pie a equívocos.

Aun así, es preciso aclarar lo siguiente: la mentada impresión de clausura especulativa es, en efecto, equívoca y no hace justicia a la radical distinción que la filosofía del límite establece frente al modelo hegeliano de un logos apofántico que, en su decir, encierra todo lo real. Obviamente, Trías no quiere quedarse sin más en la cesura entre simbolismo y razón. Pero la referencia escatológica a un horizonte ideal de reconciliación entre ambas instancias posee en su caso un sentido muy distinto al de la subsunción hegeliana del suplemento simbólico bajo una razón totalizante. En el caso de Hegel, la contradicción es immanente al concepto, mero momento del mismo y, por tanto, este contiene y anula los términos que correlaciona. No ocurre así en el caso de Trías, quien expone esta y otras diferencias con el planteamiento dialéctico-especulativo en varios de sus escritos de madurez y, sobre todo, dedica a ello una parte importante de su crítica de la razón fronteriza en el libro homónimo.

De ahí el que desde las primeras líneas de este trabajo me haya remitido a dicha obra como piedra de toque para juzgar el genuino alcance de la propuesta filosófica de Trías. Libro de estricta filosofía, con él su autor no solo corrige la impresión parcial que pudieron provocar las dos partes anteriores de su trilogía del límite, configuradas como una estética y una filosofía de la religión. Además de ello, ahonda en la difícil tarea emprendida en *Lógica del límite* de pensar la razón que corresponde a nuestro tiempo, confrontando su lógica con la imponente lógica hegeliana¹³. Al referirse a este cometido de formular un concepto de logos abierto a lo simbólico y ajustado a las exigencias de una época que ya no es, sin más, moderna ni posmoderna, Trías (1991a: 21, 423-425) habla acertadamente de una teoría del conocimiento bien entendida, porque esta nueva lógica implica sin duda otra ontología: una ontología cuyo punto de partida es la constatación de una falta en el origen, que impide a la razón fundar todo lo real, en el sentido tradicional del fundamento, pero que no por eso deja al mundo privado de razones. Trías da así la réplica al pensamiento hegeliano con una estrategia que no es simplemente nihilista, sino que, heredera del propio Hegel, apura a fondo asimismo la experiencia trágica de quiebra del fundamento metafísico.

13. Dicha confrontación está presente de modo explícito desde el arranque del texto (Trías, 1999: 19).

De este modo, como ya he dicho antes, Trías demuestra aquí que en ningún momento ha renunciado a la herencia ilustrada de crítica secularizadora de la razón. Sencillamente, ha procedido a aplicar esa crítica sobre la propia razón ilustrada. De ello ha resultado un reconocimiento de los derechos olvidados de aquellas instancias –la sinrazón, el pensamiento mágico, el mundo de las pasiones o el pensamiento religioso– que la razón racionalista, ilustrada o idealista, pretendía excluir por completo, así como un reconocimiento de la necesidad de definir un modelo de racionalidad dispuesta a dialogar con esas “sombras” en tanto referente inexcusable. Esta nueva crítica de la razón es lo abordado en *La razón fronteriza*. En ese sentido, esta obra comparte tanto con *La filosofía y su sombra* cuanto con *Los límites del mundo* una común directriz gnoseontológica, que permite calibrar algunas continuidades y contrastes en el conjunto de la trayectoria intelectual de Trías. Así, por ejemplo, la clara inspiración kantiana de las dos últimas frente al acento más marcadamente estructuralista de la primera. Mas, por debajo de estas inflexiones, subsiste en Trías (1983b: 169-180) aquella inspiración inicial que, en la conclusión de su primer libro, reclamaba, todavía de manera puramente negativa, una nueva constelación epistemológica desde la cual establecer un diálogo entre la razón y sus sombras. Lo que entonces estaba por pensar, recogiendo el testigo de las aventuras de la diferencia emprendidas por Nietzsche, Heidegger, Foucault o Deleuze, era una idea de logos que, albergando su sombra de misterio y sinrazón, descubriera la riqueza y sustantividad de ese espacio medianero, intermediario, del límite entre ambas instancias.

Pues bien: cabe decir que es del despliegue de ese antiguo proyecto de donde procede el nervio de la réplica de Trías al intento hegeliano de autofundación de la razón. Lo que Hegel habría pensado finalmente bajo el signo de la identidad, quiere ser pensado por Trías como una idea del ser plenamente diferenciada. Eso es lo que nombra la idea del ser como límite: articulación limítrofe de conjunciones y disyunciones; apertura de un espacio de existencia que refiere a algo que en él siempre se echa en falta; hondón dispensador de variaciones que recrean su mismidad siempre en forma distinta; diferenciación originaria de cosa e intelecto, que los engarza al tiempo que los distingue¹⁴. Esta diferencia se pierde, en cambio, en una razón dispuesta a engendrar desde sí la realidad misma. Aquí es donde se cifra la divergencia esencial entre uno y otro concepto de razón. No hay cierre sistemático en torno a una razón absolutizada para una filosofía que parte de la evidencia

14. Para estas caracterizaciones, *vid.* la primera parte de *La razón fronteriza*, titulada «Ser del límite». Para la vigencia de la inspiración postestructuralista en la filosofía del límite, *vid.* v. g. la referencia a la obra de Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, en el capítulo de *Filosofía del futuro* dedicado a la formulación del «principio de variación», y precisamente como preámbulo de una crítica a Hegel por no haber sabido distinguir, en el punto de partida de su *Fenomenología del espíritu*, al singular sensible universal, que se recrea o deviene conjugando mismidad y diferencia reales, cualitativas, del *singulare tantum*, que tan solo se repite en abstracta igualdad, indiferente a otros (Trías, 1983a: 42).

primera de que hay algo (= x) cuyos fundamentos últimos se nos escapan. A ese dato que se da primero de manera irreflexiva es a lo que Trías llama propiamente "existencia" (*sistere extra causas*). Y ese dato, recalca, no puede producirlo la razón; se impone ante ella y le señala un límite irrebable, en el cual tiene la existencia su determinación esencial. El ser se nos da como límite mismo entre lo que aparece y aquello que se nos escapa ya desde nuestro existir más inmediato. De aquí nace una reflexividad que produce un desdoblamiento disimétrico entre el mundo y el enigma, que escinde razón y realidad al tiempo que las conjuga.

Por tanto, pese a que Trías (1999: 285) propone asumir la reflexividad de la esencia, como hace Hegel, para no agostarse en la deriva irracionalista de la irreflexividad del principio romántico, su concepción de la misma es bien distinta. El presupuesto positivo de la existencia no está puesto por la razón ni puede ser superado por ella, por vía de negación dialéctica, convirtiéndolo en una determinación de su propio movimiento autorreflexivo, tal y como pretende Hegel (Trías, 1999: 310-311). La auto-reflexividad lo es aquí del ser del límite: «El límite, en su esencia reflexiva, re-flexiona en sí mismo en relación disimétrica (y no especulativa) a esas dos partes extremas en que se proyecta: el cerco del aparecer y el cerco hermético; se expone en aquel y se indispone en este» (Trías, 2001a: 91). Así, su propio alzado interrogativo es algo que la razón no puede poner en marcha por sí sola. Solo es posible desde la emoción (asombro, vértigo, amor-pasión) que suscita el puro estar en el ser. Ello es lo que hace a la razón estar fuera de sí (el "éxtasis de la razón", lo llama Schelling) y preguntarse por una existencia que no encuentra dentro de sí. De este modo, el límite conforma el arranque de un doble trazado, ontológico y gnoseológico, referido tanto a la realidad cuanto a la razón. En ambos, el límite comparece como mediación paradójica que une y escinde a la vez los dos extremos: «límite entre razón y sinrazón; límite entre ser y cerco de nihilidad; pero sobre todo límite entre razón y realidad (ambos bajo el acoso de la sinrazón y de la nada)» (Trías, 1999: 292).

Esta doble potencia copulativa y disyuntiva del ser del límite atestigua la forma tan distinta en que es pensada aquí no solo la "mediación" entre los términos que el límite correlaciona, sino también la determinación de su esencia por parte de la razón¹⁵. Pues de lo dicho se desprende la evidencia de que dar cuenta del dato que excede y rebasa a la razón es algo que esta no puede hacer sino de manera provisional y siempre en precario. La recons-

15. «Cuando aquí se habla de "mediación", téngase en cuenta que no se usa este término en el sentido hegeliano. El "gozne", o límite, a diferencia de la mediación hegeliana, jamás "supera" los términos que co-relaciona. El ser, en tanto que ser, concebido como *Horos*, no es "síntesis" superadora de los opuestos. Estos insisten. Es Schelling, no Hegel, quien puede sugerir el carácter de esa "mediación" que jamás cancela, idealiza ni sobrepasa los "términos" que en ella y desde ella se establecen.» (Trías, 1991a: 311). Sobre la especificidad de su concepción de la esencia frente a las concepciones realista e idealista, véase Trías (1999: 117 ss.).

trucción del proceso histórico nunca lo consuma, siempre posibilita volver a abrir el pasado, escuchar la voz de los que ya no están con otro acento. Si, volviendo al cuadro de Friedrich y al contraste que a partir de él establecíamos entre la concepción romántica y la hegeliana, quisiéramos ejemplificar también así la peculiaridad de la filosofía del límite, podríamos decir que esta no adopta ni la posición del caminante, inmerso por un instante en irreflexiva fusión con el Todo, ni la del espíritu absoluto hegeliano que, cual ojo divino, mira la totalidad del cuadro desde fuera y lo comprende como puro reflejo de sí. Pasado el éxtasis de la contemplación, el caminante que miraba a la divina Naturaleza la siente entonces como radical alteridad respecto de sí mismo. Llegado al punto de interiorización de toda la historia universal en un presente eterno, el espíritu hegeliano ve en la escena anterior un reflejo más de su absoluta identidad consigo mismo. Aun guardando ciertas similitudes con una y con otra, la mirada que el fronterizo lanza sobre su propia razón reflejada en el espacio del *limes* difiere de ambas; pero sobre todo es una mirada en la que su mismidad difiere de sí, en la que su ser mismo, por referencia al límite, se le muestra al fronterizo variacionalmente, apuntando de manera perspectivista al indescifrable signo de concordancia y discordancia que lo constituye. Es, pues, una mirada que muestra al fronterizo la condición de máscara de su propio rostro y que posee, por tanto, un cariz trágico, de indisponibilidad última respecto a lo que somos, que recuerda más a la de la figura del cuadro de René Magritte, *La reproducción prohibida (retrato de Edward James)*, que a la del caminante romántico o a su sobreinterpretación hegeliana como espíritu que aún no se sabe del todo. Lo que puede ver el fronterizo al mirarse a sí mismo y tratar de despejar el sentido de la condición humana —o del ser— no es meramente una pura identidad como la que habitualmente creemos ver reflejada en el espejo. El desdoblamiento pictórico entre el ojo que mira desde dentro de la imagen y el ojo del testigo produce aquí una extraña disimetría, que da a ver algo que somos, pero a la vez indica una persistente opacidad. La figura del cuadro de Magritte, que, como otras de su colega, Marcel Duchamp, parece tener un espejo “cosido a la espalda”¹⁶, simboliza esa otra dimensión inherente a todo transparentarse del ser, y por la cual Trías lo piensa como límite.

Así, el ser del límite es gozne que nunca da por clausurado el curso de la identidad. De ahí que la suya sea más bien una reflexividad trágica, como ámbito positivo de naturaleza hermenéutica que una y otra vez se abre a nuevas formas de decir-pensar y da espacio a distintas visiones del mundo. Por eso, algunas expresiones aisladas, interpretables erróneamente en el sentido de un cierre sistemático, no pueden ocultar el verdadero rasgo diferenciador de esta filosofía, del cual ha dado buena cuenta Trías en pasajes centrales

16. Puede hallarse una muestra notable del rendimiento teórico de esta y otras imágenes de Duchamp para la filosofía del límite en la segunda parte de *Los límites del mundo*, titulada «Crítica de la transparencia pura» (Trías, 1985a: 221-282).

de su obra, como es el caso de esta tercera parte de *La razón fronteriza* que venimos glosando. Resulta por lo demás significativo el que, justamente después del intenso debate con la concepción hegeliana de la esencia que ahí tiene lugar, el inicio de la cuarta parte aborde el problema de la voluntad de sistema. ¿Alberga la filosofía del límite tal voluntad? «¿Es un “sistema” lo que en rigor he ido creando y construyendo a través de mis escritos?», se pregunta el propio Trías (1999: 366-367). Y de nuevo, tras marcar distancias con la excesiva pasión deconstructiva del filosofar contemporáneo, declara que «lo que está por discutir es el hecho de que solo en la dirección hegeliana sea posible o pensable la construcción de un sistema». Esta declaración, sin embargo, resulta aquí algo imprecisa y tampoco queda matizada del todo en un libro posterior como es *Ciudad sobre ciudad*, donde ya «se tiene plenamente concebido el plan general que preside la ordenación de esa urbe del pensamiento filosófico» (Trías, 2001a: 21) y, por lo tanto, se prescinde de mayores explicaciones al respecto. Quizá esto sea lo que ha podido suscitar reparos como los manifestados por José Luis Pardo a propósito de la manía de sistema en el último Trías. Basta, no obstante, con remitirse a trabajos anteriores, como *Lógica del límite*, para hallar una aclaración pertinente de este asunto. Allí expone Trías (1991a: 410) lo siguiente:

El concepto de límite, pensado en términos ontológicos, abre un espacio de recorrido al pensar-decir (logos) en el cual puede darse sentido y significación a “lo que aparece” (fenómeno) y a lo que “se experimenta” (*Er-fahrung*). Lo que aparece “se da” en ese recorrido metódico a modo de aventura y viaje, produciéndose de este modo la “experiencia”. Esta es el precipitado metódico de ese recorrido (viaje, aventura). Lo específico de ese recorrido es que se efectúa en relación con el límite del mundo.

Esta especificidad, añade Trías, «es lo que distingue y diferencia al concepto metodológico de límite del concepto “sistemático” de contradicción». Una vez más, Trías se refiere aquí, por supuesto, a la contradicción “dramática” y no “trágica”¹⁷, es decir, a la contradicción tal como habría sido pensada por Hegel, resoluble en una identidad final del concepto y la cosa, que cancela toda limitación que pudiese afectar a la razón y desbarata todas sus sombras, en vez de acogerlas, a la luz claroscuro del límite, como su constitutivo interior. Hecha esta importante salvedad, concluye Trías (1991a: 411): «En ese sentido, el concepto de límite abre un camino metódico, una experiencia y una aventura, pero no puede generar, propiamente, un sistema (en el sentido hegeliano). A lo más genera una *episteme* trágica y desgarrada por dentro».

A lo sumo, cabe decir, pues, genera “un sistema abierto”, en constante proceso de reescritura y en perpetua fuga de un sentido último, totalizador,

17. Para el sentido dado a esta distinción, véase Trías (1974: 39, 63-64).

por parte de sus determinaciones¹⁸. Pero, además, Trías (1988: 392) acompaña esta aclaración con una nota a pie de página no menos importante, cuyo contenido justifica, por cierto, el que, pese a que su libro *La razón fronteriza* no sea tan explícito en lo tocante al problema de la voluntad de sistema, pueda estimársele, tal como he defendido aquí, verdadera piedra de toque de la filosofía del límite, en donde esta consolida su arquitectura crítica. En esa nota leemos:

Por esta razón un recorrido lógico, como el que aquí se efectúa, no posee diferencia cualitativa en relación con el recorrido fenomenológico. Únicamente insiste en el nexa (lógico) de lo que, como experiencia, aventura y viaje se presente (fenomenológicamente) en figuras (o en singladuras).

Es, en efecto, por este motivo por lo que, según indicábamos al comienzo, *La razón fronteriza* prosigue la exploración iniciada en *Lógica del límite*, perfilando el ámbito lógico-ontológico donde tienen su territorio propio y pertinente las categorías del pensamiento. No hay entramado lógico previo al recorrido experiencial de la razón, tal como no hay fundación *a priori* del cosmos eidético. Ahora bien, dado que esto significa que la razón no deja de construir su peculiar modulación de la trama categorial a partir de la concreta situación epocal que experimenta en cada caso¹⁹, sí que puede echarse de menos en los últimos trabajos de Trías una mayor acentuación de la índole histórica y narrativa de la razón fronteriza, o al menos una mayor explicitación genealógica de los componentes retóricos y pragmáticos que acompañan de modo indefectible al destilado categorial, el cual no deja de ser también un producto histórico, un constructo explicativo, resultado asimismo de pasiones y conflictos humanos, demasiado humanos. ¿No cabe acaso historizar los componentes transcendentales de este «nuevo empirismo transcendental» o «real/idealismo»²⁰ sin rebajar el alcance de su propuesta filosófica al psi-

18. En *La aventura filosófica*, Trías (1988: 392) modula esta misma idea refiriéndose a un “todo” que «en virtud de ese carácter irremediable y trágicamente no conclusivo del despliegue del logos se perfila como “todo abierto”. Y el logos que lo nombra se presenta a su vez como “ciencia” o “sistema” que subsiste irremediable y trágicamente como “fragmento” (sistema abierto)».

19. «Mi filosofía apunta a una “construcción” filosófica, que espero puede ser una ráfaga de aire fresco después de tanta insistencia en la “des-construcción”. Es una construcción precaria, expuesta a los vientos de la historia, un poco como el cosmos heraclíteo, compuesto de castillos de arena que un niño, al jugar, hace y deshace. Pero esa precariedad no es obstáculo para intentarla.» (Trías, 1999: 285).

20. Son otras tantas denominaciones que Trías adjudica a su filosofía del límite, inspirándose en los reparos de Schelling al idealismo absoluto hegeliano; en concreto, en la idea de que la existencia es un *factum* con que el sujeto se encuentra, sin poder dar razón de él, solo que reformulándola en función de una común remisión de razón y realidad al *limes*. «Por eso —precisa Trías (1999: 292-293)— esta orientación no es, simplemente ideal-realista; es ideal/realista, donde el signo de concordancia y discrepancia, el signo que utilizan los lingüistas, (/), es concebido como aquel lugar o espacio desde el cual se proyecta tanto lo que puede llamarse “ideal”, o “racional”, como lo que puede determinarse como “realidad”». Véase también Trías (1999: 42 y 145).

cosociologismo barato que con razón denuncia Trías? Probablemente, esto que aquí se dice habría resultado asumible por este pensador, por cuanto se desprende directamente de la naturaleza trágico-hermenéutica de su ontología, como acabamos de ver. En esa medida, estas consideraciones finales no poseen en absoluto el significado de objeciones al contenido de su filosofía del límite, sino más bien el de un mero contraste con algunas peculiaridades del estilo expositivo de estos libros que hemos venido comentando y que componen lo más destacado de su producción de madurez.

Y es que, aun cuando en su libro *La aventura filosófica* Trías comentaba que ya había llegado para su obra la “edad de hierro”, esa en la que quedaba lejos la frescura estilística del lenguaje de aquellos himnos primaverales dedicados a la pasión, al artista y la ciudad o a lo bello y lo siniestro, lo cierto es que ese y otros textos cercanos en el tiempo supieron mantener todavía la riqueza de referencias y de análisis de detalle que habían distinguido al ensayismo de su producción temprana. La obra posterior, sin embargo, tendió a ser menos abundante en ese tipo de referencias externas y se fue volviendo algo más reiterativa en la hilazón de su discurso, en buena parte por propia exigencia metódica, pero con ello se cargó a veces del formalismo de una razón circunscrita al examen de sus condiciones de posibilidad, perdiendo la oportunidad de una conexión más viva con aquella diversidad de elementos de crítica cultural del presente.

Así ocurre, por ejemplo, cuando se expone la cuestión del punto de partida en textos como *La razón fronteriza* o *Ciudad sobre Ciudad*, a diferencia de la forma en que se hacía en *Los límites del mundo* o en aquel espléndido arranque de *Filosofía del futuro*: «Recuerdo, desde niño, haber estado obsesionado por dos cosas, por el paso del tiempo y por la muerte». El arranque de la experiencia parece ahora un destilado más abstracto, como si fuera accesible al sujeto en una estricta inmediatez, privada de concreción carnal, empírica. Pero el dato del comienzo no se nos da como puro dato inmediato. Se nos da ya traducido, interpretado en modos lingüísticos, culturales, sociohistóricos concretos. Heredamos maneras de situarnos ante la existencia que se superponen a nuestra constitución biológica, e incluso a lo que pueda ser una condición humana común, modelándola en diferentes sentidos y direcciones; de forma que uno no llega a hacerse cargo verdaderamente del dato radical de la existencia arrojada al mundo –ni del consiguiente carácter fronterizo del propio ser– hasta que no cuestiona su aparente inmediatez y se aplica a desentrañar las mediaciones que conforman su recepción y asunción primeras. Solo así cabe evitar, como el propio Trías nos ha avisado en más de una ocasión, la tentación de dibujar una *humana conditio* que,alzada al rango de universal, se limite de hecho a reproducir los patrones de una sociedad particular en un determinado estadio de su desarrollo; o la de caer en una mixtificación de la razón filosófica, convertida en una razón transparente a sí misma, cuyas opacidades

provendrían de fuera, de un afuera tomado como absoluto. La experiencia de un logos extraño a sí mismo es, en suma, algo que no puede ahorrarse el pensamiento contemporáneo; y esta extrañeza tampoco puede desparcharse como algo meramente episódico, como una serie de aventuras de la diferencia que el logos filosófico habría corrido en sus años mozos de vagabundeo posmoderno, para alcanzar al fin la madurez bien formada, que ha sabido escarmentar y reconocer a tiempo sus veleidades y desvaríos. Dicha extrañeza es un momento sustantivo del logos de nuestro tiempo y es algo, por lo demás, que Trías conoce muy bien, gracias, entre otros motivos, a su temprana familiaridad con los mejores desarrollos filosóficos del estructuralismo francés (Foucault, Deleuze), herederos a su vez de la crítica de Nietzsche y Heidegger a la concepción de un sujeto autofundante acuñada por la metafísica moderna.

Comparando empero las formulaciones del último Trías con las de sus primeros trabajos, puede apreciarse cierta relajación de este énfasis inicial en las experiencias de extrañamiento de la razón. De las propias vicisitudes de una razón encarnada en su contexto histórico, del análisis de referentes culturales concretos y de la confrontación con sus contemporáneos iba surgiendo una trama filosófica de viveza y originalidad inusuales. Después, ha sido el propio despliegue metódico de la idea filosófica de límite, con toda la sobriedad del concepto, la que ha tenido que ir aclarando su especificidad. Así, en el ejemplo que acabamos de comentar, la negación reflexiva de la presunta inmediatez del comienzo, que se deriva del propio carácter liminar de la existencia, se precisa en estos términos: «Lo único inmediato es, en mi filosofía del límite, un dato inaugural del comienzo en el que asalta la existencia como algo que limita con la razón, pero que esta no puede producir. De hecho, ya un límite media en relación a esa fallida “inmediatez”» (Trías, 2001a: 89).

Esta sobriedad en un ensayista filosófico tan excelente se justifica por la exigencia de un rigor metódico que procura no hacer concesiones a la ambigüedad. Trías, desde luego, ha solido sortear con habilidad estos riesgos que se daban en el trazado metódico de su obra. Tal vez por eso, puede que nos resultara excesivo el celo con que trató de precaverse de caer en esa noche de la narratividad posmoderna, en la que todos los gatos son pardos, y donde filosofía y literatura acaban confundidas. Explicitar el rasgo de artificio que también posee la propia estructura arquitectónica de la razón fronteriza, relativizar sus pretensiones de categorización de la realidad, hacer de ella una razón más notoriamente histórica y narrativa, todo esto, lejos de contradecir el sentido de su proyecto filosófico, lo devuelve a su impulso más originario, ese que tiene en Platón –en el Platón del eros dialógico– su principal inspirador, como anticipo de un modelo abierto de episteme, que establece un nexo

(negado por la metafísica) entre logos y *mythos*, entre pensar dialéctico y poetizar narrativo-simbólico²¹.

Lo que este anticipo platónico de un modelo hermenéutico de episteme trágica insinúa a través de la no conclusividad del diálogo, la idea de que no hay figura última de la razón ni forma acabada de exponerla, eso es lo que la filosofía del límite, en un intenso *tour de force* entre voluntad ensayística y voluntad de sistema, ha llegado a plasmar con toda la complejidad de una *work in progress* que, en un tiempo dominado por estrategias filosóficas de demolición, no cejó en el meritorio empeño de construir, pensar y hacer habitable el espacio del logos.

Y con esto volvemos, para terminar paradójicamente, a la cuestión nada baladí del principio: la de cómo los textos de Trías parecen reclamar una incesante reescritura, cual tarea de Sísifo dichoso que una y otra vez retornase complacido a su asunto, el asunto del pensar, al objeto de afrontarlo bajo un prisma diferente.

Para el lector no iniciado, dicho procedimiento posee la virtud de conducirlo, desde cualquiera de los posibles puntos de arranque –del despliegue estrictamente metodológico de la proposición filosófica en *Los límites del mundo* a la singular modulación de una filosofía de la historia en *La edad del espíritu*– al nervio más íntimo de esta meditación: la idea de ser como límite. La cuestión del estilo, tan decisiva en la cuidada escritura de Trías, demuestra así su auténtico rango teórico, puesto que se trata, antes que nada, de un efficacísimo recurso arbitrado para poner en marcha una propedéutica filosófica; y no, desde luego, en el sentido superficial de una pedagogía externa a la cosa misma, sino a la manera en que los grandes maestros de la historia del pensamiento, de Platón a Hegel, han considerado que el problema del comienzo y la pregunta sobre cómo realizar una introducción a la filosofía eran ya, de suyo, el modo mismo de filosofar, el *méthodos*.

Precisamente por tal motivo, también para quienes se hallan más versados con la obra de Trías, la sensación de *déjà vu*, el acusado tono de *ritornello* y la impresión de melodía infinita de la idea que inicialmente puede llegar a sugerir cada nuevo texto suyo, guardan siempre una sorpresa, un cambio tonal mediante el que se nos introduce en matices hasta entonces inadvertidos y se profundiza en aspectos que solo habían quedado esbozados en obras anteriores. De esta forma, al término de la aventura filosófica, el lector, todo lector, habrá sentido la emoción del asombro y habrá llegado a entrever de otro modo el corazón del enigma: un modo que no lo habrá desvelado por completo, pero que, en el vértigo de ese incipiente asomo al abismo,

21. El párrafo donde aparece esta idea concluye así: «el “concepto *ex-stático*” que corresponde a esta lógica del límite constituye un modo tentativo y jamás resolutivo de condensar, como manifestación (apofansis), esa sustancia lógico-simbólica que constituye la dimensión ontológica y liminar del logos, del espacio lógico.» (Trías, 1991a: 412-413).

habrá servido para reavivar todo el horizonte de la consideración filosófica precedente y, con ello, suscitar el *páthos* de la verdad, el impulso de seguir preguntando y buscando por uno mismo.

Con todas las oscilaciones que se quiera advertir, he aquí la verdadera dimensión de la forma argumental que, sabiamente elaborada por Trías a lo largo de toda su obra, ha acertado a mantener el difícil equilibrio entre innovación y suspense. “El carácter de ensayo de su escritura filosófica se ha tornado paradójico sistema”. Su filosofía del límite no ha dejado de ofrecerse al lector en una articulación cada vez más madura y mejor trabada de sus distintas partes: arte, religión, ética y teoría del conocimiento son ya contempladas en *Ciudad sobre ciudad* como los diferentes barrios que permiten proyectar a *posteriori* un modelo cívico-político. Pero esta filosofía, en su talante más propio, siempre se ha resistido a quedar clausurada bajo una formulación definitiva, tal como Trías se resistió a relajar el tenso ajuste de sus propuestas. Ni se dejó convencer por aquellos estudiosos de su obra que le sugerían la postulación de una transcendencia absoluta allende el límite²², o solicitaban cierta limitación del límite en favor de otras instancias mediadoras²³, ni tampoco por quienes cuestionaron de principio la validez de un discurso contemporáneo sobre lo sagrado²⁴. Unos parecían pedir de su pensamiento que abriese la puerta de par en par a la iluminación teológica; otros, que la cerrase de un portazo. Como el niño curioso, temeroso y fascinado por el enigma que adivina en la habitación prohibida, Trías siempre supo que la puerta había de quedar necesariamente entreabierta, sin que podamos ver lo que aguarda tras ella, pero sin que renunciemos a imaginar qué sentido posee esa extraña, terrible y hermosa luz que nos llega del otro lado.

22. Véase la reseña de *Lógica del límite* publicada por Ignacio Sánchez Cámara en *ABC Cultural* (9 de julio de 1991a) y recogida en el número monográfico de la revista *Anthropos* dedicado a Eugenio Trías (VV.AA., 1993: 86), o también la de *Ética y condición humana* (*ABC Cultural*, 6 de mayo de 2000).

23. Véase de Andrés Ortiz-Osés, “Urdimbre y estructura: implicación y límite” (VV.AA., 1993: 47-50), así como su libro *Las claves simbólicas de nuestra cultura* (1996). La sugerencia de Ortiz-Osés de “limitar el límite” me parece, con todo, que se desprende de una posición teórica más empática con el espíritu de esta filosofía de lo que supone la antedicha invitación a colonizar lo trascendente al límite.

24. Véase a este respecto Enrique Lynch, “Amar la dificultad”, reseña de *La aventura filosófica*, publicada en *La Vanguardia* (21 de octubre de 1988) y recogida también en el número monográfico de la revista *Anthropos* dedicado a Eugenio Trías (VV.AA., 1993: 84), y su artículo “Un relativo relativismo” (1995: 18).

- ▶ **UNA ÉTICA LÍMITROFE:**
- ▶ **LA MORALIDAD EN EL PENSAMIENTO DE EUGENIO TRÍAS**
- ▷ *Alberto Sucasas*

Todo pensamiento creador, para no desmerecer del viejo anhelo filosófico de esclarecer en el elemento del concepto la íntegra experiencia humana, ha de afrontar un exigente desafío, el de conciliar en síntesis armónica su concepción nuclear (el filosofema inspirador del despliegue categorial, la idea que singulariza a cada filósofo) y el respeto a la irreductible diversidad inherente a aquella experiencia, de suerte tal que en el propio trabajo filosófico, en la reflexión y en la escritura de ella derivada, se abre paso el añejo dilema ontológico de Unidad y Diversidad, la antinomia entre lo Uno y lo Múltiple. Traicionaría la vocación de incondicional fidelidad a lo real el pensador que, por amor a su idea, estuviese dispuesto a preterir la intrínseca pluralidad exhibida por el ser en sus variados modos de manifestarse y afectarnos, como si correspondiese al mundo plegarse al artificio del concepto en lugar de proponerse este la plena elucidación de aquel¹. Pero no sería menos infiel a la exigencia filosófica quien, en nombre de los imprescriptibles derechos de la Pluralidad, renunciase a dar razón de esta según la disciplina del concepto. No hay fórmula o regla que resuelva de antemano esa aguda tensión; es competencia del *genio* de cada filósofo encontrar la figura especulativa capaz de dar satisfacción a uno y otro requerimientos, ambos legítimos.

Buen ejemplo de ello es el sostenido esfuerzo con que, a lo largo de dos décadas (entre 1985 –*Los límites del mundo*– y 2004 –*El hilo de la verdad*–), Eugenio Trías ha ido construyendo una filosofía del límite, escrupulosamente leal al doble imperativo: conferir pleno desarrollo conceptual a una intuición ontológica (la idea de límite, en fecunda pero tensa relación con el “principio de variación”)² y someter su potencial filosófico al reto de una experiencia

1. Si es razonable mantener en el término “idealismo” una acepción peyorativa, lo justificaría, por encima de cualquier otra consideración, esa voluntad usurpadora, dispuesta a sacrificar la pluralidad dada a un fetiche lógico. Cómplice de una violencia superpuesta a la intelección, la empresa filosófica se desvirtúa entonces, ahogado el designio de entender por la pulsión de dominar.

2. Una consideración retrospectiva del corpus pone de manifiesto cómo la noción de límite pronto se convirtió en principio rector de toda la aventura; sin llegar a anular el principio de variación, sí lo postergó a un discreto segundo plano. Hegemonía cuestionada por *El hilo de la verdad* (Trías, 2004), que reivindica una importancia pareja para los dos filosofemas. Ese texto ocupa un lugar crucial: tardío en su datación, confluye en él un trabajo categorial de veinte años, susceptible ahora de comparecer en una gran síntesis final; lo singulariza, además, el empeño de hallar un punto de equilibrio, tanto entre ideas (aunque quizá fuese más aconsejable hablar de dos matrices de inspiración filosófica, una de naturaleza topológica –límite– y otra de índole temporal –principio de variación–) como entre modalidades de escritura (*El hilo de la verdad* acoge por igual capítulos sistemáticos y variaciones ensayísticas, unificando así los dos grandes ciclos de la producción filosófica de Trías).

marcada por la diversidad. Las dos tareas han avanzado parejas. El autor de *Ciudad sobre ciudad* (2001a) ha ido diseñando y construyendo, según la metafórica operante en esa obra, una “ciudad del límite”; los grandes hitos del proyecto son, aparte de los libros ya citados, *La aventura filosófica* (1988), *Lógica del límite* (1991), *La edad del espíritu* (1994) y *La razón fronteriza* (1999). A lo largo de esa serie, el pensamiento de Trías no discurre linealmente, sino más bien en círculo o espiral: cada nuevo texto retoma, para ahondarlo y recrearlo, lo ya alcanzado por los anteriores, con la intención de penetrar con creciente rigor en un territorio del que había tomado posesión la obra inaugural (*Los límites del mundo*) pero que solo al término del recorrido (sería el honor de *El hilo de la verdad* haber vencido al Minotauro y estar en condiciones de ofrecer una salida del laberinto filosófico) puede considerarse definitivamente cartografiado.

Por un lado, heredero de una tradición que elevó la «ciencia del ser en tanto que ser» a la dignidad de *philosophia proté*, Trías hace que toda su empresa pivote sobre una indagación ontológica de nuevo cuño (por más que reconozca, y reivindique, su raigambre platónica) en la que confluyen una ontología en sentido estricto (doctrina de los tres «cercos» y tabla categorial de siete elementos) y, más allá de ella, en el orden último de fundamentación, una exploración topológica del límite como instancia absolutamente fundante, de cuyo dinamismo interno provienen los tres cercos. En ese programa se materializa el gesto especulativo de Trías, su aportación más genuinamente filosófica. Pero el trazado de la trinidad de cercos y su coronación topológica en el “espacio-luz” no agotan esa aventura de pensamiento. De ella forma parte, asimismo, la firme decisión de atravesar, orientada por la brújula del principio ontológico-topológico, todo el espacio urbano de la “ciudad limítrofe”, desde una actitud respetuosa para con la fisonomía o configuración de cada uno de sus “barrios” (es decir, de los grandes ámbitos, interconectados pero esencialmente diversos, de la experiencia humana). Trías distingue cuatro: filosófico (cuyo perfil bosquejaron las consideraciones anteriores: sus dos grandes sectores son ontología y teoría del conocimiento, nucleada esta en torno a la noción de verdad propia de una razón fronteriza), religioso, estético y ético-práctico. Como urbanista, Trías no ha prestado la misma atención a los cuatro distritos. Al menos eso parece sugerir la desigual extensión con que los ha abordado. Tres de ellos han sido objeto de análisis minucioso: es el caso, por supuesto, del *quartier* filosófico, omnipresente en todo el corpus, pero también del religioso (a visitar el «casco antiguo» de la urbe limítrofe se consagró la colosal obra de 1994, *La edad del espíritu*, generosamente acompañada de tres hermanas menores –*Diccionario del Espíritu*, *Pensar la religión* y *Por qué necesitamos la religión*–, publicadas, respectivamente, en 1996, 1997 y 2000) y el estético (ampliamente teorizado en *Los límites del mundo*, *Lógica del límite* y *Ciudad sobre ciudad*, para no decir nada del tratamiento de la manzana musical –con mayor precisión, la evolución musical de

la Europa moderna— en *El canto de las sirenas*, obra editada en 2007 y cuyas más de mil páginas la convierten en la más extensa de todo el corpus). No ha merecido el barrio ético (en realidad, ético-político, por más que la aproximación a lo político presuponga, en la economía de la filosofía del límite, una previa fundación del orbe ético) desvelo semejante: tan solo dos textos sucintos, aparte de los capítulos que merece en las obras de síntesis, le están dedicados, *Ética y condición humana* (2000) y *La política y su sombra* (2005). Pero el criterio cuantitativo puede resultar engañoso, muy en particular en relación al primero de ellos, el que aquí demanda nuestra máxima atención. A pesar de su brevedad, *Ética y condición humana*, libro indisoluble de la constante reelaboración del hecho moral en las obras mayores, explora un campo temático decisivo para la filosofía limítrofe. No se trata de un barrio marginal (desplazado a la periferia o extrarradio), que cupiese desdeñar en el recorrido de la ciudad del límite. Muy al contrario, lo ético ocupa en el interés de Trías un lugar crucial, sin el cual se resentiría el sentido global de su proyecto filosófico³.

Demostrarlo será el objetivo esencial de estas páginas. El itinerario abarca tres etapas: exposición sintética de la ontología de los tres cercos, imprescindible para enmarcar el ámbito ético; desarrollo de este en una fenomenología, no ajena a exigencias metafísicas, de la conciencia moral, en cuyo curso se da cuenta de los conceptos centrales de la ética (imperativo, culpa, libertad, responsabilidad, bien y mal...); dos reflexiones finales, de carácter menos expositivo que crítico (en diálogo con el autor de la filosofía del límite), acerca del trasfondo de esa fenomenología y de la relevancia de su presentación del nexo libertad-mal en orden a iluminar el claroscuro de nuestro presente.

1. Una ontología trágica

La ontología no aporta, por sí sola, la sustancia ética, pero sí suministra el marco de su despliegue: si lo ético es acontecimiento, lo ontológico constituye su escenario. Trías propone distinguir tres cercos o ámbitos (que no “mundos”; la de mundo es una noción solo aplicable al primero de ellos). En primer término, el “cerco del aparecer”: en su interior tiene lugar la totalidad de fenómenos o sucesos materiales que configuran nuestro mundo; los define, esencialmente, su accesibilidad a la experiencia del sujeto. Pero al espacio de lo que se muestra o hace manifiesto (el fenómeno) ha de añadirse el de lo replegado en el misterio o reacio a mostración; ese ámbito, nouménico o meta-físico, recibe el nombre de “cerco hermético”. Entre esos dos cercos se dibuja, a manera

3. Aunque la razón fronteriza tenga su *organon* en la gnoseología (determinación de la noción de verdad), pone el conocimiento al servicio de la transformación de la existencia, pues la mueve el empeño de «contribuir al “alzado” de esta a aquella condición en la cual se puede alcanzar una vida mejor. Eso significa que la razón fronteriza tiene una orientación “práctica” que le es característica» (Trías, 1999: 349-350).

de franja intersticial o línea fronteriza, un tercero, el “cerco limítrofe”, lugar del límite o frontera, que, en polémica con el enfoque negativista hegemónico en la filosofía moderna (límite como “semáforo en rojo” epistemológico, que invita a ceñirse a lo dado y, por ende, cognoscible), cobra un protagonismo esencial, tanto ontológico (el tercer cerco define, implícitamente, los otros dos: cerco del aparecer es, a fin de cuentas, aquello que comparece “aquende” el límite, mientras que cerco hermético es lo que mora, en irresoluble enigma, “allende” el límite; la tradición metafísica, comprometida con un *a priori* ontológico dualista, no tomó conciencia de que más acá y más allá presuponen un espacio liminar que permita diferenciar ambos lados) como antropológico (no en vano el hombre es, por antonomasia, “el fronterizo”)⁴. Pero el límite no solo ostenta la dignidad –ontológica: Trías califica la tríada de cercos de “ontología trágica”, por cuanto da cuenta de un ser escindido en una pluralidad de ámbitos y remitido a un fundamento en falta– de ser el cerco decisivo; más allá de ello, le corresponde un privilegio que, en contraposición a lo meramente ontológico, ha de denominarse “topológico”: el límite es, como “espacio-luz”, instancia última de fundamentación, respecto a la cual el ser mismo resulta algo fundado (del dinamismo interno del límite, concebido por Trías como unidad que se desdobra en lo Mismo y lo Otro, brotan los tres cercos; estos no son, a la postre, sino proyecciones suyas). De ese modo, la indagación ontológica (“ser del límite” cartografiado en la trinidad de cercos) culmina en la visión topológica (del límite como absoluto fundante).

Para la presentación de la ética limítrofe, al igual que para cualquiera de los otros tres barrios fronterizos⁵, resulta imprescindible el recurso a la tabla categorial, de siete unidades, con que se nos propone pensar el ser dado en la triplicidad de cercos. Trías agrupa esas siete categorías en tres bloques, en estricta correspondencia con la trinidad ontológica. En primer lugar, cuatro categorías fenomenológicas, referidas al cerco del aparecer: “matriz”, el «fundamento en radical ausentación» (Trías, 1999: 131), es decir, la naturaleza como sustrato materno o matricial del que proviene el mundo, pero que, a diferencia de este, no accede a desvelarse como presencia fenoménica (origen velado o ausencia del fundamento que confieren al cerco del aparecer consistencia trágica); “existencia” como dato inicial de la realidad mundana, desde el que cabe inferir, de un modo irreductiblemente conjetural, la matriz

4. «El Límite tiene, en relación a la condición humana, una doble significación que debe ser destacada. [...] El hombre es el gozne que articula y diferencia la naturaleza del mundo. Pero es también la bisagra que articula y diferencia al Mundo de lo que lo rebasa (en forma de misterio o de arcano). Es cópula y disyunción en un doble sentido: entre naturaleza y mundo, y entre este (como cerco de cuanto aparece) y el “cerco hermético” que constituye el punto de fuga del ser y del sentido.» (Trías, 2000b: 63).

5. Trías (2001a: 38) insiste en que los cuatro comparten idénticas determinaciones categoriales, si bien –lo establecimos desde el comienzo: al filósofo corresponde tanto poner en pie una visión unitaria del Todo como describir, respetando su heterogeneidad, sus diversas regiones– «siempre moduladas según la especificidad de cada uno de esos cuatro ámbitos».

que la antecede (en ese sentido, el *ordo essendi*, donde la matriz ocupa el primer lugar de la serie categorial, difiere del *ordo cognoscendi*, pues lo primordial pre-mundano solo puede ser atisbado desde el dato primitivo de la existencia); la de *limes* es la tercera categoría fenoménica, cuyo rendimiento estriba en dar cuenta de la promoción del ser humano, originariamente remitido al cerco del aparecer como existente intramundano, a su verdadera condición, la *humana conditio* propia de quien habita el límite o frontera; por último, el “logos” registra la metamorfosis experimentada por el mundo al poblarse de significaciones que el fronterizo introduce en él, de tal suerte que lo meramente físico adquiere un suplemento de inteligibilidad. El segundo tramo categorial lo conforma la pareja de categorías hermenéuticas, cuyo referente es el cerco hermético: por un lado, la “razón fronteriza” instituye las claves interpretativas a las que ha de confiarse el acceso, nunca culminado en razón de su inherente alergia a hacerse patente, a lo hermético, lo afincado más allá del límite; por otro, el “símbolo”, categoría mística del encuentro entre el sujeto fronterizo y un núcleo de misterio que desafía, y frustra, toda tentativa de elucidación. Clausura la serie la categoría fronteriza, propia del cerco limítrofe, del “ser del límite”; en ella confluye y alcanza pleno cumplimiento (aunque solo a nivel ontológico; la inteligibilidad última es competencia de la reflexión topológica) el recorrido de las seis precedentes.

De las siete categorías la decisiva es, desde una perspectiva ética, la tercera, pues en ella asistimos al nacimiento mismo del sujeto como conciencia moral, en función de una llamada que, proveniente del otro lado del límite, obliga al existente humano, hasta entonces huésped del cerco del aparecer, a alzarse hasta el límite⁶:

“Yo mismo” avanzo hasta el límite del mundo y me planto en la frontera del sentido. Allende está lo que me excede, “el otro mundo”. El cual presiona sobre mí y sobre mi mundo bajo el modo de un suplemento de interrogantes y de decisiones lingüísticas, pronunciadas desde el límite, mediante las cuales se capta, difícilmente, lo que “cerca está”, el enigma. Un “hiato gnoseológico” sobreviene a la exploración que emprendo. Solo un “salto” hace posible salvar el bache crítico y proseguir el recorrido experiencial hasta que se libere una nueva senda, una “segunda etapa del método”. En ese salto se podrá instituir una segunda expansión de la razón, del logos: la forma lingüística que determina el recorrido empírico de “lo ético”. (Trías, 1985a: 43).

Antes de adentrarnos en el nuevo territorio que la ética inaugura conviene insistir en que su tratamiento a cargo de Trías obedece al doble imperativo enunciado al comienzo: inserta lo ético en una propuesta filosófica centrada

6. Trías (1985a: 46-84; 1988: 59-93; 1991a: 447-466; 1999: 65-75; 2001a: 217-266) ha abordado en diversas obras la ética en la filosofía del límite. Aun siendo su formulación primeriza, el diseño del ámbito ético en *Los límites del mundo* se mantiene, en lo esencial, a lo largo de cuatro lustros de insistente tematización del hecho moral: «La reflexión ética que llevé a cabo en *Los límites del mundo* es, sin duda, la pieza clave de una “ética fronteriza» (Trías, 1999: 67).

en una sola idea, la de límite (de hecho, será la dinámica entre los tres cercos –acuñando el término, nuestro filósofo retiene la noción militar de “asedio”, y no solo la de cerca o vallado delimitadores de un territorio, pues le interesa destacar que los cercos ejercen presión unos sobre otros– la convocada a iluminar el orbe ético), pero a la par mantiene un escrupuloso respeto a su especificidad, asumiendo el designio kantiano de mantener innegociable la irreductibilidad de lo ético a cualquier facticidad:

Valor y creencia no pueden derivarse de lo que puede ser representado y conocido. Ciencia y lenguaje “representativo” no pueden jamás fundar evaluación ni estimativa ni pueden motivar un ápice la voluntad, dar objeto alguno a ese querer. Valor y voluntad tienen su fundamento, su estímulo y su motivo más allá de los límites del mundo que podemos representarnos. Sus móviles son metafísicos (Trías, 1985a: 79)⁷.

2. Ética fronteriza

Todo comienza con una llamada. Su destinatario es el sujeto humano, hasta ese instante inmerso en el entorno natural pero sacudido ahora de su sopor animal por una voz de origen misterioso y forma imperativa. No cabe asimilarla a ninguno de los ruidos o sonoridades habituales en el medio físico; evidencia, muy al contrario, una radical exterioridad. De hecho, su audición obliga al receptor a alzarse en dirección al lugar de donde la voz proviene⁸. Se produce, así, una interlocución asimétrica en la que alguien habla a otro sujeto, el humano, sometido a una audición silenciosa:

Lo peculiar de esa frase es que el sujeto que la enuncia, el “yo” del “yo te ordeno que...” debe diferenciarse radicalmente de aquel sujeto (“yo mismo”, si quiere decirse así) a quien va dirigida la orden. Podría decirse que “el sujeto que soy, yo mismo”, es aquel a quien la orden se dirige. Pero que es “otro” aquel que pronuncia la orden. Eso significa que el sujeto está, en el suceso moral, radicalmente escindido y partido entre un sujeto ajeno que enuncia la proposición y “eso que soy, yo mismo”, como receptor de la orden. (Trías, 1985a: 47).

Por lo que el acceso a la condición moral (a la genuina *humana conditio*, propia de una subjetividad definida por su índole fronteriza) y a su irrenunciable autonomía presupone una situación heterónoma originaria: literalmente, la ley es enunciada por una voz que viene de fuera e impone su exigencia a

7. «Lo que se descubre en filosofía, con Kant, es la “flexibilidad” de la razón, del logos [...]. La razón es flexible y tiene sobre todo dos flexiones, la indicativa y la imperativa. [...] En el “gozne” entre ambas flexiones se constituye el espacio “crítico” de la filosofía. Ese espacio crítico mantiene firme la infinita distancia entre ser y deber ser.» (Trías, 1988: 307).

8. Antropogénesis en versión limítrofe: si la humanización acontece cuando el homínido adopta la postura erguida –*homo erectus*– y accede al lenguaje –*homo loquens*–, la escena ética primitiva supone un “alzado” y una escucha. *Ethica ex auditu*.

quien escucha. Pasividad indisociable de la experiencia de la culpa, manifestación primera y decisiva de la conciencia moral:

El fenómeno moral radical se recibe o se padece en el sujeto en forma de sentimiento y conciencia de culpa. Los términos duros e insoslayables de culpa y deber especifican el hecho moral. [...] No concibo una reflexión moral que no coja el toro por los cuernos, por los dos cuernos conceptuales y empíricos de la culpa y del deber. (Trías, 1985a: 47)⁹.

Ese es el precio a pagar por la refundación ética de la subjetividad, pues solo la travesía de la culpa eleva al existente humano a su plena humanidad, con lo que la cesura entre facticidad y moralidad, entre ser y deber ser, se fragua en el encuentro entre el sujeto humano y la misteriosa alteridad que lo reclama. También aquel deviene irreversiblemente otro a resultas de esa cita. La tercera categoría (constitución del sujeto como fronterizo) es «categoría de pasaje; o de prueba iniciática; toda la vida del fronterizo tendrá desde entonces ese carácter». (Trías, 2004: 127).

¿Qué hay del sujeto de la voz, del emisor del imperativo? Nada puedo saber de él, pues rehúye toda determinación o identificación: «Ese sujeto es, pues, respecto a mí, un “lugar vacío” que se sitúa allende la frontera de mi experiencia» (Trías, 1985a: 53)¹⁰. Sin que ese no-saber sea mera ignorancia; tiene, muy al contrario, una significación decisiva, por cuanto la incognoscibilidad abre al sujeto una auténtica experiencia metafísica: frente al orden de lo intramundano, siempre al alcance de su curiosidad, emerge ahora un horizonte radicalmente distinto, el del cerco hermético, en absoluto cognoscible pero no por ello carente de relación con el fronterizo. De hecho, la metamorfosis que hace del sujeto humano un “fronterizo” ya no tiene lugar en el cerco del aparecer, sino que supone su elevación o alzado al lugar del límite o frontera, al cerco fronterizo. Desde este, es cierto, no cabe instalarse, de un

9. Más radicalmente aún: «Allí donde hay hombre hay culpa» (Trías, 1985a: 73). Tal sería el a priori ético-antropológico: solo el abandono de la inocencia animal franquea el acceso al estatus de fronterizo. Finitud trágica: como en la analítica existencialista, la culpa se resuelve en experiencia de una deuda insalvable, deuda que se confunde con el propio ser de quien no advino a la existencia a resultas de un acto propio y está irremisiblemente condenado a abandonarla. Natalidad y mortalidad no solo marcan los límites cronológicos de la existencia fronteriza; determinan, ante todo, su consistencia ontológica: «De hecho ser constitutivamente deudor, o culpable, consiste en saberse fundado por un fundamento en quiebra, o ser portador fundamental de una “inanidad” que afecta a la propia condición fronteriza» (Trías, 1999: 70-71). De ahí la proclamada afinidad con aquellos pensadores que, no dispuestos a renunciar a la densidad moral de la culpa, supieron reconocer el *pari* metafísico de una ética consecuente consigo misma. Trías (1985a: 48) cita a Kant, al Heidegger de *Sein und Zeit*, al Wittgenstein de las páginas finales del *Tractatus* y al Freud tardío: «Creo que estos cuatro grandes pensadores percibieron, de forma instintiva algunos, otros de modo plenamente consciente, que “el salto al suceso moral abre regimiento el acceso a la metafísica”».

10. Para nombrarlo, señala Trías, solo cabe recurrir a denominaciones “míticas”, como Zeus más propio o Padre muerto, o bien echar mano de la enigmática expresión “voz de la conciencia”.

salto, en el cerco hermético, pero sí escuchar la misteriosa emisión que de allí proviene y, en esa medida, obtener de ese ámbito cierta noticia.

Noticia auditiva, la encerrada en la voz de origen enigmático. Su estatuto es, por lo demás, extraño y paradójico, contradictorio incluso, pues se trata de una voz silenciosa: «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”» (Trías, 1985a: 49). Hiper-kantismo de un imperativo categórico reducido al puro vacío de su forma desnuda; esa esencialización de la orden, no obstante, radicaliza la obligación impuesta al fronterizo, por más que de ella no brote mandato concreto alguno. Su función no consiste en proveerle de un repertorio de bienes o catálogo de deberes, susceptibles de inmediata traducción práctica en acción, sino conminarle a obrar un bien de cuya naturaleza no recibe ninguna información: «Pero ese imperativo solo dice imperativamente “obra el bien”, sin que dé indicación ni testimonio, en el marco del aparecer, de ninguna aparición que encarne o personifique ese “bien” o su contrario» (Trías, 1988: 67).

Así pues, ¿a qué obliga ese mandato que solo enuncia la forma pura del deber, el imperativo absolutizado? Ordena, ni más ni menos, que el fronterizo sea tal, fiel a su condición (*humana conditio*), convirtiendo su ser en tarea, de tal modo que la *con-vocación* trascendente despierta la vocación fronteriza, sacando al humano del letargo animal en que lo sumió su “caída” en el cerco del aparecer. Cabría formularlo así: «“Obra de tal manera que ajustes tu máxima de conducta, o de acción, a tu propia condición humana; es decir, a tu condición de habitante de la frontera”» (Trías, 2000b: 16). Se trata del imperativo pindárico, que ordena “llegar a ser lo que se es”, o sea, fronterizo.

Nada más elocuente que ese silencio; nada, tampoco, más preñado de consecuencias. En él se halla en juego la posibilidad de la libertad, determinación mayor de la subjetividad limítrofe. Si el habla imperativa, en lugar de imponer la nuda exigencia del imperativo pindárico (“sé fronterizo”; pero: ¿cómo?, ¿según qué normas?, ¿en qué acciones?... ninguna instrucción aclaratoria cabe esperar del sujeto que ordena), articulase un detallado programa de acción, la vida moral se vería abortada *in statu nascendi*, puesto que ya no sería obrar de un sujeto libre sino comportamiento de una voluntad esclava. Es, pues, el eclipse de la voz —la interrupción de la comunicación, como cuando se corta una conversación telefónica—¹¹ condición de posibilidad de la libertad para el fronterizo, cuyo lugar está justamente en ese hiato o cesura entre dos cercos, el hermético (del que proviene la llamada) y el del aparecer (desde el que se yergue el receptor). Trías es tajante al reclamar un margen de incertidumbre para la acción moral; si esta derivase de un saber,

11. «La primera parte de la frase es pronunciada desde allende el cerco y la frontera. Luego la comunicación se interrumpe. Esa interrupción, ese hiato telefónico, funda radicalmente mi libertad [...]. La indeterminación material de la orden abre, pues, cauce a mi libertad: la instituye y funda. Y a través de ello consumo la experiencia ética trascendental» (Trías, 1985a: 50).

al modo en que la conclusión lógica lo hace de las premisas del argumento, la libertad, garantía de indeterminación e imprevisibilidad, carecería de base ontológica: «“O hay ciencia del bien y del mal o hay libertad”. Como decían los escolásticos: *tertium non datur*» (Trías, 2000b: 76). El pensamiento limítrofe, en virtud de la promoción del cerco fronterizo a la suprema dignidad ontológica, está en condiciones de fundamentar un querer libre. En última instancia, el imperativo vacío, urgiendo al fronterizo a ser leal a su naturaleza habitando el límite, no hace sino enunciar, en modulación ética, el propio límite:

Lo trágico de la frase estriba en el hiato y desgarrón irremediable, no-mediable, entre lo que la frase dice (“Obra el bien”) y su cumplimiento fenoménico. Esa frase revela el gozne como gozne, o el límite como límite, como el lugar mismo que se aloja en ese hiato, el hiato entre el es y el debe, el hiato entre el indicativo y el imperativo. (Trías, 1988: 74).

Si el límite o frontera es el único lugar apto para morada del sujeto ético, la localización resultante del imperativo excluye que pueda asentarse en cualquier otro territorio. Dos se postulan como posibles: por un lado, el situado aquende el límite, es decir, el cerco del aparecer, mundo de sucesos físicos remitidos a la matriz pre-mundana; por otro, el ubicado allende el límite, el cerco hermético que, siendo estación emisora de la orden, se retrae en su secreto. En consecuencia, el imperativo pindárico contiene, implícitamente, dos corolarios, ambos de signo negativo: la fidelidad del fronterizo a su propia condición le prohíbe tanto el retorno al cerco físico (del que sin duda proviene, como animal que es), y más aún a la salvaje matriz que lo soporta, como la irrupción en el cerco hermético. Ha de ser hombre, ni más (divinidad *supra*-humana) ni menos (animalidad *infra*-humana); animalización y divinización son incompatibles con su destino:

Nuestra condición limítrofe y fronteriza nos sitúa a infinita distancia de la naturaleza (pre-humana) y del misterio (supra-humano). Nuestra condición marca sus diferencias en relación a lo físico (la vida vegetal o animal) y en relación a lo metafísico o teológico (la vida divina). (Trías, 2000b: 13).

Pero el doble veto ha de ser indicio de una dúplice tendencia en el sujeto fronterizo, siendo en tal medida el límite lugar de tentación o *hybris*: lo exigido por toda norma moral (o jurídica) contraría la voluntad del sujeto sometido a ella. ¿Se inclina el querer humano en la doble dirección que lo alejaría sin remisión de su hogar fronterizo? Así es, en efecto. Por una parte, le acucia el deseo o pulsión incestuosa del “amor-pasión”, que no es, en última instancia, sino afán de retorno al principio materno o matricial, fundiéndose en amoroso abrazo con el sombrío sustrato del que brota lo mundano, como si le fuese dado invertir el tiempo y verse devuelto al lugar abandonado al nacer. Pero, por otra parte, reclama al fronterizo la desmesurada ambición de trascender su índole mortal y usurpar el lugar del Padre muerto (ausencia emisora de la voz), instituyéndose en detentador de un poder omnímodo al que habría de someterse cualquier otro

sujeto. Oscuro regreso al regazo de una *magna mater* y *libido dominandi* de una potencia sin límites, incesto y parricidio, atracción por la Diosa Erda o por la Voz del Padre Muerto (Trías, 1985a: 71), en ambas inclinaciones reconoce el fronterizo la verdad de su deseo, al que dan expresión lógico-lingüística dos falacias, la naturalista (reducción de lo ético a la matriz pre-mundana) y la meta-lingüística (delirio totalitario de una ética que quiere ocupar un lugar absoluto, más allá de mundo y lenguaje) (Trías, 2000b: 65-66). Pero el rendimiento del imperativo consiste, precisamente, en impedir ambas formas de extravío ratificando así el lugar ético, ni matricial ni meta-mundano, del límite:

El lugar del padre muerto y sepultado, el lugar del Dios oculto en el subsuelo infernal del otro mundo, debe dejarse vacío (el sepulcro está vacío). El lugar de la tierra madre o de la figura materna de la patria está escondido y retirado: debe dejarse, piadosa, modestamente, en ese retiro y autoolvido. (Trías, 1985a: 69).

Por registrar sin ambages el sustrato pasional de la vida moral (toda ética es, en su velado o inconfeso origen, una “patética”; el *ethos* nace –viene repitiendo Eugenio Trías desde su *Tratado de la pasión*– de la pasión antes que de la acción)¹², la ética limítrofe reivindica un carácter trágico e invita a pensar el núcleo fundante de la acción desde «la intersección misma, o cruce, o entrecruzamiento de pasión y *logos*, de padecimiento y lenguaje, al que aquí se llama compromiso lingüístico-pasional» (Trías, 1991a: 464). Pero ese compromiso no lo es con la *hybris* del héroe abrumado por el destino, sino con la sabiduría trágica que hace del límite o medida único antídoto eficaz contra la desmesura de aquel. De Esquilo y Sófocles aprendemos, en la desventura de la víctima, una sabiduría cuya destilación suprema ofrece la palabra del filósofo:

La vida es buena cuando es acorde con esa *humana conditio* que aquí es propuesta; cuando sabe determinar el carácter indeterminado de esa condición nuestra mediante la “de-terminación” de su doble indeterminación (por defecto o exceso); cuando espanta ese defecto y ese exceso en el *mesótes* (aristotélico), o ese “justo medio” que salvaguarda de una inhumanidad por defecto (por apego a la matriz) o por exceso (por voluntad de dominación) (Trías, 2011: 243-244).

* * *

El sujeto, por tanto, comparece como “un límite del mundo” (Wittgenstein): desdoblado entre esa parte de sí mismo que comparece como una voz (imperativa) procedente de más allá del límite del mundo, y esa otra parte que constituye su afincamiento en el cerco del aparecer, o en el ámbito intramundano (Trías, 1999: 71)¹³.

12. «La pasión no es pasión de un sujeto sino que, desde ella, funda toda “sujeción” como subjetividad pasional. El sujeto lo es como derivación de la pasión que le domina.» (Trías, 1991a: 459).

13. Advértase que el sujeto “otro” –su trascendencia o alteridad era subrayada por *Los lími-*

A medida que el discurso penetra en la sustancia del acontecimiento ético, va dejando constancia de la complejidad inherente a la subjetividad que le corresponde. Mayor aún de lo consignado hasta ahora. A los dos personajes ya conocidos (el emisor de la voz imperativa, afincado en el cerco hermético, y el oyente de la misma, que abandona su ubicación primitiva en el cerco del aparecer para domiciliarse en el cerco fronterizo, pues solo en este puede la audición tener lugar) ha de añadirse un tercero, el de quien tiene encomendada la misión de dar respuesta en forma de praxis a la exigencia del imperativo pindárico, por lo que se ve devuelto al cerco del aparecer en tanto que ámbito donde un curso de acción puede materializarse. *Ética y condición humana* propone denominar a esas tres figuras Sujeto 1, Sujeto 2 y Sujeto 3. Resulta obvio que esa tríada es trasunto ético-antropológico de la trinidad ontológica (confirmación del principio rector de la filosofía del límite: cada sector de la experiencia humana –los cuatro barrios o distritos de la ciudad fronteriza– debe ser explorado en función de la ontología trágica y su fundamento topológico), dado que cada nivel de subjetividad se configura en estrecha ligazón con uno de los cercos: la voz que pronuncia la orden (Sujeto 1) emite desde el cerco hermético; el receptor (Sujeto 2) solo accede a ser tal mediante el previo alzado al cerco limítrofe, fuera del cual ninguna audición resulta posible; en cuanto al agente (Sujeto 3), opera en el cerco del aparecer, en relación con otros humanos y con los demás existentes intramundanos. También en clave cronológica puede glosarse lo ético, dado que la triplicidad de sujetos y cercos instituye también una secuencia de tres tiempos: el de la propuesta (Sujeto 1), el de la escucha (Sujeto 2) y el de la respuesta (Sujeto 3) (Trías, 2001a: 239-240).

Con todo, siendo todas ellas imprescindibles, no es menos cierto que una de las tres figuras de la subjetividad prevalece sobre las dos restantes. Nos referimos, naturalmente, al Sujeto 2, a quien conviene el nombre de “fronterizo”. ¿Cabe ver en ello una confirmación de la hegemonía de la noción de límite en el dispositivo ontológico (el espacio fronterizo permite determinar los otros dos cercos como su aquende y su allende) y topológico (del límite como instancia fundadora, cuya unidad se desdobra internamente, provienen los tres cercos) de Trías? Así es, sin duda: la primacía onto-topológica del límite tiene su trasunto ético-antropológico en el predominio o hegemonía del Sujeto 2; al igual que el cerco limítrofe remite, en virtud de su propia consistencia ontológica, al del aparecer y al hermético (a diferencia de la clausura de cada uno de ellos en su propio espacio: aquel, en la inmanencia del fenómeno que se muestra; este, en el repliegue de lo misterioso), el Sujeto 2 proporciona el nexo entre la llamada del Sujeto 1 y su ejecución por el Sujeto 3. No en vano el nombre del ser humano es, en esta filosofía, el de “fronterizo”. De los *limitanei* se impone decir:

tes del mundo– aparece aquí como “parte” hermética del sujeto limítrofe. Ese cambio de acento será abordado con posterioridad.

Se caracterizan por su naturaleza centáurica, a caballo entre el mundo y el misterio, o entre el cerco del aparecer y el arcano. Son los hijos del *humus*, los “humildes”, que acceden a la “humanización” toda vez que se reconocen habitantes del lugar del límite (Trías, 1999: 248).

La imagen del centauro como emblema o símbolo de una condición –*humana conditio*– referida al misterio que, sin dejar de serle íntimo, la trasciende y a una animalidad que, aun incorporándose a su sustancia, ha de ser trascendida parece trabajar en profundidad el imaginario filosófico de Trías¹⁴. Desde fecha temprana: el ensayo “Pico della Mirandola: El hombre, semejante a Proteo” (Trías, 1976) perfilaba ya a mediados de los setenta un proyecto de antropología centrada en la excentricidad de la anomalía ontológica constituyente de lo humano, y en el juego especular entre microcosmos y macrocosmos, al hilo de un comentario de ese texto fundacional que es la *Oratio de hominis dignitate* del neoplatónico renacentista:

¿Qué extraña cosa es el hombre? ¿Qué rareza o extravagancia permite comprender su etérea y tornadiza naturaleza? Pico della Mirandola responde: semejante a un gran camaleón, semejante a Proteo, el hombre, precisamente porque no es ninguna cosa, puede ser todas las cosas (Trías, 1976: 78)¹⁵.

Esa intrincada estructura (en interrelación: la subjetividad fronteriza incorpora tanto una estática –distinción de tres estratos– como una dinámica –comercio mutuo entre los tres niveles–, paralela esta última a la presión que los cercos ejercen unos sobre otros) aporta luz a la naturaleza del acontecimiento ético. Se da en él un elemento irreductiblemente metafísico, no susceptible, por tanto, de la enunciación o cognición vigentes en el cerco del aparecer. El Sujeto 1 debe ser mantenido en el encierro propio de lo hermé-

14. No en vano califica de «perla filosófica de gran calado» el sintagma orteguiano, «el hombre, ese centauro ontológico» (Trías, 2004: 53).

15. Del interés de Trías por la meditación del humanista florentino son también muestra la entrada “Hombre” del *Diccionario del espíritu* (Trías, 1996: 73-78) y las referencias presentes en «El cuadro que nunca fue pintado» (Trías, 1988b: 47-78). No estará de más recordar que E. H. Gombrich (1983: 63-130), en su clásico estudio iconológico “Las mitologías de Botticelli”, analiza el centauro del lienzo *Palas y el Centauro* como símbolo antropológico, pues en esa figura mitológica coexisten los dos ingredientes de lo humano, animalidad y racionalidad: los tres niveles que Platón tematiza en el alma humana aparecerían, en representación pictórica, mediante Minerva (*caput aurigae*), lo humano del Centauro (*melior equus*) y su parte equina (*equus deterior*) (Gombrich, 1983: 314). Señalemos, para terminar, que Trías, proclive a una lectura retrospectiva de su producción en clave continuista (y a rastrear los precedentes histórico-filosóficos de la filosofía del límite), conecta explícitamente el paradigma antropológico de Pico con su propia teorización del fronterizo: «Y ese carácter excéntrico, recordado ya por el gran pensador renacentista Pico della Mirandola, constituye, como supo afirmar este en su célebre *Oración sobre la dignidad humana*, el fundamento de nuestra libertad. Ya que desde ese límite o confín, que no es una línea (como pensaba Heidegger) sino una franja habitable, podemos determinar nuestra vida, nuestra acción y nuestra praxis; y en dirección hacia una insistencia vital y convivencial que consiste en tomarle la medida al *limes*; o en la libre y abierta posibilidad de arruinarnos al ser y al sentido por no comprender esa medida limitrofe, o por querer ilusoriamente rebasarla.» (Trías, 2004: 55).

tico, evitando la ilusión trascendental que haría de él objeto de un discurso apto para nombrar la esencia de su referente. Solo el silencio, un respetuoso silencio, parece compatible con la escucha de la voz misteriosa:

Pero esa raíz está implantada en tierra extraña. La voz llega a mí del extranjero. Del reino de los muertos proviene la voz de orden. En el sepulcro en donde yacen los ancestros, los dioses muertos, se halla el lugar en el cual puede definirse y localizarse el “sujeto” que emite la voz de orden. (Trías, 1985a: 54).

Es justamente la renuncia a ocupar ese lugar vacío, ateniéndose a la propia vocación fronteriza, lo que distingue una ética racional e ilustrada (consciente de recibir una palabra procedente del cerco hermético, asume que tanto la escucha como la respuesta se producen fuera de aquel, por siempre inaccesible) de otra irracional o dogmática (empeñada en ocupar ese vacío, implantándose en el más allá del límite). En ese sentido, cabría decir que la ética fronteriza propone, *more kantiano*, un uso del Sujeto 1 como concepto-límite, pues esa instancia solo permite designar un lugar vacío. Se tiene noticia de algo que emite la orden, pero se sabe también que ha de mantenerse irrepresentable. Tal es el compromiso iconoclasta de una ética limítrofe, único modo de garantizar la libertad finita del habitante de la frontera.

Pero lo irrepresentable profiere el enunciado imperativo y con ello, sin merma de su incondicional incognoscibilidad, entra en relación con quien, en virtud de esa interpelación, accede al límite y deviene “fronterizo”. Cita o encuentro entre aquello que, sin comparecer como presencia, habla desde el cerco hermético y aquel que, elevándose desde el cerco del aparecer, alcanza el cerco limítrofe. Así se constituye el Sujeto 2:

Esa frase instituye al fronterizo “como fronterizo”. Porque “oye” esa frase, por lo demás partida y dividida, “por eso es lo que es”, límite y gozne entre dos ámbitos de “infinita distancia”. La frase está, en efecto, dividida y escindida, ya que solo “llega”, como mensaje, al fronterizo, la primera parte de la frase, la que exige u obliga al fronterizo a obrar de una determinada manera (obrar “bien”) sin que pueda, en cambio, oírse el contenido material que “se dice” después de ese comienzo de la frase. (Trías, 1988: 74).

Pero el inacabamiento del imperativo, la interrupción de la comunicación, reclama una instancia suplementaria, la del Sujeto 3. Se le encomienda completar la frase inconclusa y responder a la demanda mediante un curso de acción: «He de materializar en el hacer eso (indecible) que no me es posible decir» (Trías, 1985a: 59)¹⁶. En su mera formalidad, el imperativo obliga de manera categórica, pero no enuncia ningún curso de acción definido; solo impone un “debes...” ayuno de contenido material. Proporcionarle es incumbencia del Sujeto 3. En él se

16. «Eso indecible de allende el límite no puede ser *propuesto* (en enunciados declarativos, o “apofánticos”); pero puede y debe ser “actuado”.» (Trías, 1999: 67).

invierte el dinamismo inaugural de lo ético: si en un primer momento aconteció un alzado (del cerco del aparecer al fronterizo), ahora ha de tener lugar un descenso (del cerco fronterizo al del aparecer), por más que quien vuelve ya no es idéntico (aunque se trate del mismo sujeto) a quien fue llamado —en realidad, reclamado— por la proposición del Sujeto 1. El existente humano ha dejado de ser ente intramundano, que reconocía en el cerco del aparecer su único ámbito de vida, y se ha vuelto fronterizo (Sujeto 2) que, tras oír el imperativo trascendente, se dispone a darle cumplimiento en un obrar inscrito en el tejido el mundo (Sujeto 3).

En virtud de la estratificación tripartita de la subjetividad, la ética limítrofe puede dar cuenta tanto de la universalidad irrestricta del imperativo (la proposición ética del Sujeto 1 obliga incondicionalmente a todo sujeto convertido en fronterizo) como de la irrenunciable concreción (circunstancias de la acción; contexto social e histórico) en que ha de materializarse la praxis del Sujeto 3, tanto de la obligatoriedad absoluta de la orden como de la paradójica libertad de quien la acata, tanto de la impersonalidad de lo ordenado (el mandato se dirige a cualquier fronterizo, al que instituye en su *humana conditio*) como de la singularidad o individualidad de la respuesta:

Esas materialización, que es el resultado de una libre elección y decisión, o de una libre respuesta a la propuesta, admite y acoge tantas orientaciones de la acción como sujetos o agentes (personales, individuales) existan. A la unidad, unicidad y universalidad incondicional de la propuesta sigue la pluralidad dispersa y diversa de las respuestas. (Trías, 2000b: 47-48)¹⁷.

Nada de todo ello sería posible sin el hiato fundacional entre la exigencia y su traducción práctica (correlato de la función ontológica del cerco limítrofe como franja separadora de patencia fenoménica y latencia hermética), pues en aquel se aloja la libertad del fronterizo. A contrapelo del conocido adagio, la ética fronteriza proclama que el dios propone y el hombre dispone. La creatividad ética supone el asentamiento de la voluntad (Sujeto 2) en el límite o frontera, desde donde cabe escuchar la exigencia nouménica (Sujeto 1) y otorgarle respuesta —formulación de normas morales, dotadas de contenido axiológico, y compromiso con ellas en la praxis— en el campo fenoménico (Sujeto 3). Por otro lado, esa vocación limítrofe invita a conciliar, en síntesis armónica, el legado ético de la Antigüedad (la buena vida como *telos* de la acción) y la demanda moderna de libertad (formalismo ético), mediando entre la sabiduría práctica de Aristóteles y el primado kantiano de una voluntad autónoma. Pues lo ético requiere por igual forma (autodeterminación o autonomía de un sujeto libre) y finalidad (buena vida como supremo objetivo ético). Doble faz, desde la nueva ética del límite, de un solo principio, el *limes* mismo:

17. Esa mediación permite conciliar la tensa bipolaridad, definitoria del ámbito ético, entre prescripción absoluta y contingencia de las condiciones objetivas; dicho en términos histórico-filosóficos, entre rigorismo kantiano y ética prudencial aristotélica (Trías, 2000b: 38).

Pero tanto la forma como la finalidad muestran lo mismo: la misma condición limítrofe, que en la forma comparece como proposición imperativa ética, y en la finalidad se muestra como efecto del cumplimiento de esta (la vida venturosa, la buena vida). (Trías, 2000b: 60).

* * *

Una persistente e irresuelta ambigüedad ha atravesado nuestro recorrido por el territorio ético, articulado como espacio de juego entre tres niveles de subjetividad (los sujetos 1, 2 y 3). Su necesaria distinción no plantea dudas en el paradigma de Trías, pero sí resulta problemático el estatuto óntico que haya de atribuírsele: ¿se trata de tres sujetos diferenciados o de tres estratos de una subjetividad única? ¿Ha de entenderse la tríada como genuina intersubjetividad o más bien como dinámica intrasubjetiva? ¿Propone el autor de *Los límites del mundo* una diferencia sustantiva o meramente funcional? En lo que a los sujetos 2 y 3 respecta, la respuesta parece clara: por mucho que se insista en su distinción (pareja a la duplicidad de cercos; respectivamente, el limítrofe y el del aparecer), queda clara la identidad de referente, pues fronterizo y agente nombran aspectos o funciones de un sujeto único (el que, alzándose al cerco limítrofe, escucha la orden no es otro que quien la cumple emprendiendo un curso de acción; yo mismo soy ambos, según dos registros de mi vida subjetiva). Pero la identidad del Sujeto 1, en su relación con los dos restantes, resulta mucho más enigmática, algo acorde, por lo demás, con su ubicación en el cerco hermético, es decir, en el lugar del misterio¹⁸.

La tercera categoría transcribe un encuentro o cita. ¿Entre el humano fronterizo (Sujeto 2) y la divinidad (Sujeto 1) que hace oír su voz desde el cer-

18. Si de la elaboración discursiva de la subjetividad ética transitamos a su posible plasmación pictórica (en el ya aludido lienzo de Sandro Botticelli *Palas y el Centauro*), el enigma persiste: dando por buena la interpretación de Gombrich (es decir, admitiendo que ese cuadro no sea sino traducción icónica de la doctrina platónica de un alma tripartita: racional –Palas–, irascible –parte humana del centauro– y concupiscible –parte animal del centauro–), nos inclinaríamos hacia una lectura monista, pero sin que por ello pudiésemos soslayar el hecho, plásticamente inquestionable, de que en la superficie pintada figuran dos personajes (uno de ellos, el centáurico, a su vez doble) y no uno solo. Se impone reconocer que la figura presente a la derecha del espectador representa una divinidad (Palas Atenea; Minerva), en contraste con el otro protagonista, semihumano y semibestial. Esta breve digresión no nos aleja del centro del interés especulativo de Trías. Y no solo por la hondura de su fidelidad a Platón o el rigor con que “El cuadro que nunca fue pintado” identifica en el consorcio Ficino-Botticelli la expresión filosófico-plástica de una intuición antropológica cuya formulación platónica y neoplatónica nunca ha dejado de inspirar la propia tematización triasiana de lo humano. Hay una razón adicional de peso para invocar ese cuadro: en él tiene lugar una escena moral en la que la diosa Minerva somete o “doma” (recuérdese el título italiano del cuadro: *Pallade che doma il centauro*), transformándolo, a un ser compuesto de dos elementos, salvaje uno y más proclive el otro a prestar oídos a la figura divina que le mira y retiene sus cabellos. ¿No delatará la mitad caballar su arraigo en la naturaleza y su matriz pre-mundana, al igual que la mitad humana simbolizaría la condición fronteriza? Pero, en tal caso, ¿cómo entender en perspectiva ético-antropológica la figura celeste de Palas o Minerva sino como sujeto emisor de la voz proveniente del cerco hermético, cuya escucha obediente representaría la mansedumbre del centauro?

co hermético? ¿O más bien se trata de un “diálogo del alma consigo misma”, de un íntimo desdoblamiento del sujeto humano? Ninguna duda puede caber sobre la incidencia en el acontecimiento ético de los dos cercos, fronterizo y hermético; pero, aun así, subsiste la pregunta: ¿su encuentro acaece en la inmanencia antropológica –lo “humano, puramente humano”– o supone un espacio mixto de relación entre lo humano y lo divino? Con otras palabras: ¿cabe dar cuenta de lo ético en clave exclusivamente antropológica o su elucidación obliga a transitar senderos metafísico-religiosos? ¿O quizá resulte artificial el dilema, por cuanto la propia condición humana, definitoria del ser fronterizo, incluiría de suyo irrenunciables momentos metafísicos que ponen en entredicho un recurso excesivamente escolar a dicotomías rígidas (inmanencia vs. trascendencia; profano vs. religioso; humano vs. divino)? Acaso el efecto mayor de la filosofía del límite sea perturbar hábitos intelectuales demasiado acomodaticios, obligando a reformular, desde una novedosa inspiración, viejas preguntas, en lugar de conformarse con seleccionar una de las respuestas disponibles en repertorios tradicionales. Quizá sea así. En cualquier caso, no nos apresuremos.

Partamos de una constatación: la ambigüedad está en el propio discurso de Trías. Por un lado (sobre todo en el texto inaugural, *Los límites del mundo*, donde, como hemos podido comprobar, se insiste en la inconmensurabilidad entre emisor y receptor de la frase imperativa o proposición ética: mientras que el primero ostenta un carácter genuinamente metafísico y tiene su morada en el cerco hermético, el segundo no es sino el sujeto humano que, proveniente del cerco físico, se alza al límite o frontera; desde aquí cabe prestar oídos a la voz, pero no representarse a quien la pronuncia), radicaliza la trascendencia de la instancia hermética, en acusado –y dualístico– contraste con el oyente fronterizo. Pero, por otro lado (de forma creciente a medida que nos acercamos a los textos tardíos, que sin duda mantienen el esquema del acontecimiento ético trazado en *Los límites del mundo*, pero que no por ello dejan de enriquecerlo y recrearlo), a cada paso se impone con mayor claridad que la triplicidad de figuras éticas remite a sendos niveles antropológicos. Como si de la trascendencia acentuada (no sin ambigüedad, es cierto: respecto a lo hermético domina siempre un acercamiento discreto, que rehúye la explicitud; algo patente en la consideración de los nombres de la instancia hermética –Padre muerto o Zeus más propio– como denominaciones “míticas”, a manera de pseudónimos que vanamente pretenderían nombrar lo que ha de permanecer innominado) pudiese transitarse con naturalidad a su inscripción antropológica. Obsérvese cómo ya en *La aventura filosófica* la proclamación de la escisión meta-física entre sujetos da paso, sin solución de continuidad, al desdoblamiento en dos mitades, hermética y fronteriza, de un sujeto único:

“Dice algo al fronterizo como fronterizo”. [...] Ese decir se muestra como una “voz” cuyo sujeto está escindido de aquel a quien eso se dice (el fronterizo). Esa “voz” es, en relación al “yo” del fronterizo, un *Überich*, un *super-ego*, la

mitad oculta, encerrada en sí de su propia subjetividad, su dimensión absorbida dentro del cerco nouménico. (Trías, 1988, 66).

El sujeto “otro” o extraño, aunque no por ello cese de domiciliarse en el cerco hermético, revela ahora su condición de parte o “mitad oculta” de la subjetividad limítrofe, como si la categoría de Otro se subordinase, en el ámbito ético, a la de Mismo, obligando por tanto a reformular la distinción entre Sujeto 1 y Sujeto 2 en términos más monistas que dualistas. Eso es lo que se impone con creciente evidencia en las formulaciones más recientes de la ética limítrofe: el Sujeto 1 «constituye una instancia topológica del propio sujeto del límite [...], uno de los componentes que hace posible la cita y el encuentro del sujeto “consigo”» (Trías, 2001a: 239); «forma parte de ese sujeto “que somos”», en lugar de representar «una suerte de instancia heterónoma o alógena en relación a nuestra experiencia» (Trías, 2004: 94); es «el lado excedente del propio sujeto fronterizo desdoblado» (Trías, 2000b: 186). Con todo, esa evidencia textual no parece anular la ambigüedad o tensión internas de un planteamiento especulativo comprometido por igual con el estatuto metafísico de la instancia legisladora y la necesidad de integrar en la realidad antropológica toda la sustancia del acontecimiento moral¹⁹.

Se impone, por tanto, preguntar: ¿cómo pueden conciliarse, con plena coherencia discursiva, la afirmación de la trascendencia inherente al Sujeto 1 con su inclusión en la subjetividad fronteriza (en lo que cabría denominar el plano de inmanencia antropológico)? Reconociendo que se trata de un problema hartamente difícil, consideramos que Trías aporta dos claves valiosísimas para su resolución. La primera, de naturaleza onto-topológica, obliga a indagar la fuente última de inteligibilidad del hecho moral en la pura noción de límite. Metafísica, la segunda se adentra en el núcleo acaso más íntimo de la experiencia religiosa, inmersa en la antinomia entre extrañeza u otredad de la divinidad que se revela y deificación del testigo humano que acoge la teofanía; esa aporía alcanza su máxima intensidad en aquellos momentos en que la conciencia religiosa se abre (en misticismos y angelologías, pero tam-

19. En los siguientes términos respondía Trías a sendos comentarios epistolares del autor relativos al enfoque del problema que nos ocupa en *Ética y condición humana* y *El hilo de la verdad*: «Entiendo el problema que me plantea, relativo al Sujeto 1. Yo mismo, este verano, he estado “luchando” con él (al estilo de Jacob con el ángel, o con el propio Yahveh). El caso es que quería mantener la máxima autonomía posible (pero siempre relativa) para el espacio ético, o para el *quartier* de la razón fronteriza en su uso práctico [...]. Quería llevar hasta el máximo eso que usted ha adivinado, la suerte de dialéctica que en la ética se produce entre autonomía y heteronomía. Me importaba mantener en el máximo de sobriedad y discreción al referente (silencioso) que constituye ese Sujeto 1 que sostiene o soporta la “frase” ético-metafísica.» (Carta del 19 de septiembre de 2001). «Entiendo perfectamente sus interrogaciones finales. La relativa a la posible heteronomía del sujeto 1, por ejemplo. Lo cierto es que no puedo dejar de plantear las cosas en términos que a la fuerza pueden parecer ambiguos. Creo que la ambigüedad no está en mí; está en “la cosa”.» (Carta del 31 de agosto de 2004).

bién en la postulación cristiana de la encarnación del Hijo) a cierta indistinción entre lo humano y lo divino.

Comencemos por la clave onto-topológica. Conviene recordar que la ética no es sino uno de los barrios de la ciudad fronteriza. Como tal, posee su idiosincrasia, pero sin que por ello acuse en menor grado la condición de parte o sector de un todo más amplio. De ello se sigue que la reflexión filosófica sobre el acontecimiento ético no puede prescindir de una fundamentación ontológica. Así, en el trecho ya recorrido hemos puesto de manifiesto la relevancia ética de la ontología trágica, cuyos tres cercos (del aparecer, limítrofe y hermético) permitieron definir una tríada de instancias éticas (los sujetos 3, 2 y 1). Por otro lado, la tercera categoría se reveló decisiva para dar cuenta de la constitución del espacio ético. Sin embargo, es solo uno entre siete elementos de una tabla cuya serie culmina en la séptima categoría, la de “ser del límite”, que ilumina, retrospectivamente, el sentido de sus seis predecesoras. También de la tercera; vale decir, del acontecimiento ético. Si este se inaugura con una enigmática voz que requiere al sujeto humano desde el cerco hermético, la identidad de su emisor solo puede desvelarse en la consumación del despliegue categorial:

Podría decirse que en la tercera categoría comparece lo que en *Ética y condición humana* llamo Sujeto 2 (situado en el cerco fronterizo; en el instante de recepción y audición de la “voz” en el que el “ser del límite” se “propone”). Y que en la séptima se descubre, con dificultad, el “sujeto” elíptico de la “frase” ético-filosófica, la que propone de forma imperativa, llegar a ser lo que se es (habitante de la frontera). (Trías, 2004: 94).

Sin embargo, aun el análisis de la última categoría resulta, a la postre, insuficiente, por cuanto la ontología trágica de los tres cercos (lo sintetizado en la noción de “ser del límite”) no aporta la fundamentación última²⁰. Esta es competencia de la reflexión topológica, cuyo objeto es el límite *qua* Absoluto, por cuanto su reflexividad interna, en la que juegan en reciprocidad los géneros supremos de lo Mismo y lo Otro, da cuenta de la triplicidad de cercos: estos nacen del propio desdoblamiento de la unidad originaria (en sentido absoluto: nada cabe pensar como previo al límite) en un anverso luminoso (cerco del aparecer) y un reverso sombrío (cerco hermético), entre los cuales media el territorio intermedio (cerco limítrofe). Más allá del ser, el límite como “espacio-luz”: la especulación de Trías, al promover la idea de límite a la máxima dignidad filosófica, no solo reivindica su lugar en la ontología (eso es, a fin de cuentas, lo que la doctrina del triple cerco le reconoce); reclama para ella la condición de principio supremo o fundamento incondicionado del que

20. «En este sentido las raíces de la proposición ética son ontológicas. Solo que la ontología del límite se resuelve, en última instancia, en una topología radical ceñida y circunscrita a la Idea misma de límite (concebido este en significación intrínseca y reflexiva, o como fundamento desde el cual se expide el “ser”, como “ser del límite”).» (Trías, 2000b: 103).

brotan, a título de proyecciones suyas, los tres cercos. De ese modo puede Trías ofrecer una propuesta que es a la vez pluralista (tres cercos) y monista (límite o espacio-luz como fuente única de aquellos). Precisemos: pluralista en ontología y monista en topología. Pues bien, es esa conciliación de unidad topológica y pluralidad ontológica lo que nos permite pensar a un tiempo una subjetividad ética escindida en tres sujetos y unificada como fundamento de su despliegue. Pues lo ético-antropológico, al igual que cualquiera de los otros “barrios”, no es sino trasunto de la unidad topológica de la que todo (no solo los entes intramundanos, cuya suma es el cerco del aparecer; también los otros dos cercos) proviene. Si la topología es reflexión sobre el límite, sobre el lugar del límite, este es, en efecto, el lugar enigmático donde hemos de ubicar al Sujeto 1:

Esa barra designa el límite; es el “signo” que lo designa. Constituye su cifra misma. Y ese límite, en esta espiral reflexiva (relativa a la esencia del ser del límite), albergaría el sujeto de la enunciación, o de la proposición. No el sujeto en el sentido de aquel a quien se le da el ser (con la existencia) y el límite (como lugar de prueba de su libertad). Sería el sujeto (= x) de ese mismo límite que “da ser” y “se recrea”. Ese sujeto se reconoce, por el momento, en su elipsis. Solo puede promoverse una aproximación a él por razonamientos indirectos, o metonímicos, o a través de formas simbólicas. Sería el sujeto (= x) del límite [...]. Ese sujeto forma parte de ese sujeto “que somos”. Pero de ningún modo es reductible a esa condición (humana, fronteriza) en la que nos reconocemos existiendo. Ese sujeto posee una peculiar ambivalencia; o se caracteriza por su intrínseca anfibología. Es a la vez esa “parte” de nosotros mismos capaz de oír y recibir la apelación (imperativa) que nos conmina a llegar a ser lo que somos; y es también el incógnito (= x) de donde esa “voz” puede, en nosotros, alcanzar pronunciamiento y expresión. (Trías, 2004: 114-115).

De tal suerte que lo ontológico y lo ético se dan, desde su compartida raíz topológica, en íntima conexión, hasta el punto de unificarse la proposición (ontológica) que nombra el ser del límite y la proposición (ética) que, en forma imperativa, provoca el alzado del sujeto humano a la condición fronteriza:

Ese sujeto (1) es el sujeto (= x) de la proposición ontológica. Que es, a la vez, “declaración” de la verdad del ser del límite, y “propuesta” (imperativa) que reta a la libertad del sujeto que inviste el límite. Y es que esa proposición ontológica es, de hecho y de derecho, “proposición ético-ontológica”. (Trías, 2004: 134).

La inspiración limítrofe hace posible pensar una subjetividad a la par tripartita y unitaria. Ahora bien, en el horizonte finito de experiencia del sujeto fronterizo el orden de la escisión resulta irrebalsable, dado que el postulado de la unidad no anula la disimetría con que la terna de sujetos se presenta. Hay cita o encuentro entre Sujeto 1 y Sujeto 2, pero esa forma de intersubjetividad no es capaz de neutralizar la escisión: el encuentro con uno mismo

no puede sino ser acceso a una alteridad. ¿Nos es dado pensar un horizonte de experiencia en el que la mismidad lograrse imponer su ley a esa resistente alteridad? Trías así lo cree. A la muerte compete confrontarnos con ese interrogante y, en tal medida, se constituye en elemento de prueba para la ética limítrofe²¹. Que inevitablemente adquiere un sesgo metafísico-religioso, de orientación escatológica, pues lo mentado es un acontecimiento en el que el sujeto humano, el fronterizo que somos, experimentaría una plenificación o consumación de su ser mediante la identificación con su sosia celeste, «su doble ideal y su espejo no empañado» (Trías, 1999: 152). Ese es el núcleo esencial de lo que Trías describe, indistintamente, como consumación de la modulación religiosa de la tercera categoría (encuentro o cita entre Presencia y testigo)²², coincidencia entre uno mismo y el propio *daimon*²³, encaje simbólico del sujeto con la parte de sí replegada en el cerco hermético²⁴, o «comunidad fronteriza (ontológica y topológica) entre los vivos y los muertos» (Trías, 2004: 103)²⁵. Puede que ningún nombre se le adapte mejor que el

21. «La muerte, al revelar la nada, es la gran prueba de la “ética fronteriza”» (Trías, 1999: 150). De hecho, la vocación metafísica de Trías se confirma en la decisión de encuadrar el fenómeno ético en un doble marco metafísico, recreador en clave antropológico-religiosa de la categoría de límite (este comparecería tanto en el nacimiento de la ética, con la llamada proveniente del cerco hermético, como en su consumación escatológica): «Nuestra existencia está marcada por un doble tránsito: el que nos conduce, a través del complejo proceso de humanización, de la Naturaleza (sin inteligencia ni palabra) al Mundo (poblado de significación y sentido); y el que nos aboca, con la muerte, hacia el arcano en el cual halla el mundo su irrevocable confín. [...] Nuestra existencia se halla, pues, marcada y de-signada por ese límite que la determina y define.» (Trías, 2000b: 34).

22. «En el espacio-luz del instante-eternidad la presencia revelada de lo sagrado y el testigo alcanzan un posible encuentro. Se adecuan uno al otro de modo que instituyen entre sí una genuina ecuación. Eso significa que reconocen su identidad de naturaleza y condición. Llegan a saber que uno y otro brotan de ese “ser” que siempre se les adelanta. Tal “ser” es, de hecho y de derecho, el *limes*». Deificación que —añade Trías (1994: 348)— es, por ende, plenitud del ascenso ético al límite: «La hierofanía se hace conmensurable al fin con el testigo que la acoge. Este se reconoce congénere, idéntico en rango y en ser, en relación a aquello que se le revela. El testigo reconoce su ascenso hasta el último límite del mundo y su investidura de la condición fronteriza».

23. Probablemente sea en el ensayo «El acontecimiento ético» donde Trías (1996a: 227-155) haya ido más lejos en la propuesta de esa *daimonología* o angelología, sobre la que sin duda pesa mucho cierta espiritualidad islámica. Se llega a hacer del *daimon* propio sustrato primordial del *ethos* de un sujeto cuya vocación es identificarse con aquel: «La ética deriva de la orientación que ese polo (angélico, daimónico) especifica en relación a la conducta o a las actitudes y al comportamiento del sujeto. Pero todo ello solo es posible si tiene lugar el acontecimiento que facilita ese encuentro o confrontación» (Trías, 1996a: 230).

24. «El sujeto se halla, por consiguiente, desdoblado. O mejor, se halla partido, como una moneda o una medalla, una de cuyas partes constituye la principal pertenencia del sujeto (su signo de identidad), mientras que la otra parte ha quedado como propiedad y pertenencia de ese *alter ego* que es el *daimon*». Trías (1996a: 232-233) agrega: «En este sentido el encuentro del sujeto con su *daimon* debe determinarse como un *acontecimiento simbólico*, un encaje entre esas dos partes del sujeto (él mismo y su *daimon* propio)».

25. La comunidad tanática anticipa, en ese sentido, el futuro trans-mundano del fronterizo: «Esos muertos no son, de todos modos, “otros muertos”; o no lo son de modo preferente. Esos muertos en cierto modo, en el modo de la anticipación, “ya lo somos”. El cerco hermético no es

de “acontecimiento espiritual”, siempre y cuando coincidamos con Trías en entender por espíritu el *telos* o *eskhaton* de la vida fronteriza, el fin absoluto del existir humano. En ese misterio de un futuro anticipable en la experiencia limítrofe pero solo accesible tras la muerte culmina, en acorde escatológico, el acontecimiento ético.

3. El judaísmo y la ética de Trías

Acaso la contribución mayor del pensamiento del límite al debate filosófico contemporáneo haya consistido en reactivar un campo de experiencia que o bien había caído en el desinterés o bien solo era objeto de atención crítico-negativa. Nos referimos a la religión. Ese gesto intelectual, sumado al de otros pioneros, marcó un punto de inflexión en la reflexión de las dos últimas décadas, cada vez menos proclive a dejar tan complejo asunto en las solas manos de un discurso unilateralmente ilustrado sobre la *religio* como superstición. Tras tomar conciencia de la vastedad y sobredeterminación del fenómeno, ningún filosofar responsable parece hoy dispuesto a satisfacerse con las cómodas recetas suministradas por el positivismo o la crítica de las ideologías. Sin por ello, naturalmente, restaurar obsoletos paradigmas de signo confesional (al menos en el caso de Trías; poco tiene que ver su incitadora propuesta con un neo-confesionalismo), se impone a la comunidad filosófica la exigencia de tomarse en serio el tema religioso. Tanto en su producción filosófico-religiosa, presidida por el *opus magnum* de *La edad del espíritu*, como en sus restantes libros (donde el simbolismo religioso, una de las dos caras –la otra sería la artística– del universo simbólico, juega siempre un papel de primer orden), Trías ha hecho de la religión foco determinante de su pensamiento.

No en vano el religioso es, así lo hemos constatado, uno de los cuatro barrios de la ciudad fronteriza. Se le reconoce, pues, entidad y consistencia. Pero, además, su territorio no sufre una clausura topológica, sino que irradia hacia otros distritos ciudadanos, señaladamente el estético. Y también el ético. De nuestra presentación de la ética limítrofe se sigue que, aun no tratándose de una ética teológica *sensu stricto*, sí abundan en ella referencias esenciales a la experiencia religiosa. Sobre todo en dos momentos –los de su apertura y cierre– del fenómeno moral. El Sujeto 1, condición de posibilidad del constituirse ético de la subjetividad, habla desde el misterio del cerco hermético y, por más que la cautela de Trías imponga respecto a él formas discursivas más alusivas que resueltamente tematizadoras (proceder refrendado por su propia elaboración de la noción clave de símbolo), no re-

algo ajeno a nosotros. Es algo que “está ya”, adelantado y anticipado, en nosotros, formando parte de nuestra propia experiencia. El muerto está en nosotros mismos. El cadáver que somos nos pertenece. [...] Constituye ese último futuro de nosotros mismos que forma acaso el *humus* de nuestra re-suscitación; o de la recreación de nosotros mismos, según el modelo de todas las metamorfosis que constituye el Ave Fénix, quizás de un modo que es imposible imaginar o pensar.» (Trías, 2004: 103).

sulta fácil negar que el referente de la expresión “cerco hermético” coincide con aquello de lo que, desde otras coordenadas discursivas, dice ocuparse la teología. Por otro lado, reproduciendo un itinerario que sin duda evoca –y homenajea– el de la segunda crítica kantiana, la reflexión filosófico-moral culmina en la postulación, de signo escatológico, de una experiencia de plenitud espiritual, consistente en el encuentro entre el fronterizo (en términos filosófico-religiosos, el testigo) y la presencia que ante él comparece. Seamos aún más explícitos: todo el campo ético, cuyo núcleo experiencial recoge la tercera categoría (alzado del sujeto humano, en tanto que receptor de la orden proveniente del cerco hermético, al espacio limítrofe, donde adquiere la condición de fronterizo) será lo que, en clave filosófico-religiosa, exprese la teofanía o revelación de la presencia (hermética) ante el testigo (fronterizo). El estricto paralelismo entre acontecimiento ético y revelación religiosa no debiera sorprender, por lo demás, en un pensador para quien idea (filosófica) y símbolo (artístico y/o religioso) no son sino sendas expresiones de una unidad de orden superior, el arquetipo.

Queda por determinar si entre ambos elementos –ético y religioso– cabe establecer también un vínculo genético. Una lectura de la filosofía práctica de Kant en términos de “teísmo moral” abonaría la prioridad de lo ético como puerta de acceso al ámbito religioso (inmortalidad del alma y existencia de Dios son dos “postulados de la razón práctica”). No negamos que el pensamiento ético de Trías invite a transitar ese camino, sobre todo en su coronación escatológica, pero cabe también efectuar el trayecto inverso, o sea, interpretar su tematización del fenómeno moral como trasunto filosófico de una experiencia religiosa, por más que esta actuase con sordina, a manera de inspiración velada o implícita del discurso explícito. Tal es nuestra hipótesis, formulada aquí como tal y por ende abierta a un posible debate crítico en el marco de la recepción del pensamiento limítrofe: a la tematización de lo ético a cargo de Trías subyacería, aun sin asomar a la superficie discursiva, cierta forma de religión, nucleada en torno a significaciones afines a la propuesta categorial del filósofo. Nos referimos a la experiencia del Israel bíblico y su prolongación en la tradición rabínica; con otras palabras, al judaísmo. De resultar tal enfoque plausible (su momento interpretativo es, a todas luces, irreductible, pues sugiere deducir de la afinidad –entre un discurso filosófico y una tradición religiosa– un nexo de fundamentación o, al menos, una fuente de inspiración), contribuiría a confirmar, en un ámbito inesperado, una idea que consideramos capital para dar cuenta de la aventura de Occidente: su genealogía –no excluyente pero sí determinadamente– judía, habiendo de compartir Jerusalén con Atenas (y acaso Roma) la responsabilidad y el honor fundacionales del hecho civilizatorio europeo. Algo quizá no tan ajeno al temple espiritual de quien afirma de sí mismo: «soy y me reconozco hijo de

Platón y de la Biblia» (Trías, 2004: 264)²⁶. O de quien no vacila en ejemplificar su propuesta ética con elementos extraídos del arsenal bíblico: «Puede alegorizarse y personificarse ese sujeto ausente como Divinidad y a su palabra como voz de Dios que ordena y manda a un sujeto cualquiera, el profeta Jonás por ejemplo, a cumplir y ejecutar cierto cometido, cierta empresa» (Trías, 1985a: 54).

¿Es la cita anterior un recurso meramente accidental, por entero exento de fuerza probatoria, o puede considerarse indicio de un estrato fundante, aunque de manera tácita, de la ética limítrofe? De la estricta literalidad del corpus de Trías –*La edad del espíritu* en particular– provienen incitaciones a poner a prueba la segunda posibilidad. En la gran obra sobre filosofía de la religión el repertorio categorial de siete unidades, que en los textos ontológicos comparece en forma sincrónica (sistema de las categorías), reviste, ante todo, significación diacrónica (filosofía de la historia en clave espiritual). Permite, en efecto, definir otros tantos eones que jalonan la evolución histórico-religiosa de la humanidad²⁷. Si en los desarrollos filosófico-prácticos la tercera categoría era la llamada a fundar el *factum* de la moralidad, la reflexión histórico-religiosa recurre a aquella como instancia definitoria de un eón, el tercero, en la trayectoria espiritual del *homo sapiens* (Trías, 1994: 121-156). Su acontecimiento central consiste en el encuentro de la divinidad que, sin por ello exiliarse de su patria trascendente (cerco hermético), se revela y un sujeto elevado en razón de ello a la condición de testigo de la teofanía:

Lo sagrado, en esta tercera categoría, se presenta como aparición. Aparición relativa a alguien ante el cual hace acto de presencia. Se le llamará el testigo de la aparición. [...] Tal testigo sale a su vez de su anonimato. Deja de ser un personaje humilde (hijo del *humus* o de la tierra) y se eleva al rango de figura capaz de detectar, reconocer y atestiguar la revelación de lo sagrado. [...] Es, pues, el encuentro [entre presencia y testigo], como tal encuentro, lo que esta categoría acierta a revelar. (Trías, 1994: 121-123)

Caracteriza al tercer eón –cuyas cuatro áreas culturales son la India védica, Irán, Grecia y el judaísmo– la prioridad de la “palabra” en el acontecimiento teofánico, es decir, la textura irreductiblemente verbal de la revelación:

Esa comunicación [entre figura teofánica y testigo] promociona a primer plano de la atención categorial la “palabra” (*logos*, en griego; *Wäch* o *Brahma*,

26. Cabría argüir, es cierto, que el filósofo catalán ha prestado desigual atención a ambos progenitores. Pero, ¿no es justamente ese el destino multiseccular de Occidente? Lo esencial del legado judío no residiría tanto en la visibilidad (nuestra tradición reservó ese papel al ancestro heleno) cuanto en su persistencia y fecundidad a pesar del omnipresente hostigamiento (del olvido, la mutilación o el menosprecio al exterminio genocida) del que una y otra vez ha sido víctima.

27. Por lo demás, esa propuesta filosófico-histórica se desdobra en dos grandes ciclos. El primero de ellos, simbólico (correspondiente a los dos primeros libros de *La edad del espíritu*), recapitularía la historia religiosa pre-moderna; el segundo, espiritual (tercer libro), ofrece una relectura de la cultura moderna en perspectiva espiritual. Aquí recurriremos al primero de los ciclos.

en sánscrito) a través de la cual ese encuentro alcanza su plena consumación. Esa palabra, palabra del Dios, o palabra del Ser, que el oído atento del testigo acoge y revela, o hace manifiesta a su comunidad testimonial, acaba siendo recogida en una escritura santa, o libro santo y sagrado, en el cual dicha palabra es testimoniada. (Trías, 1994: 153)²⁸.

La índole verbal de la revelación unifica el acontecer histórico-religioso del tercero de los eones, pero esa unidad se muestra atravesada por una dualidad constitutiva. Si bien es cierto que la “palabra” es el núcleo fundante de esta etapa religiosa, no lo es menos que admite dos regímenes: por un lado, la enunciación que proclama la verdad del Ser; por otro, el mandato que expresa la voluntad de Dios. Al primero corresponde el área poético-filosófica (India y Grecia), afecta a concebir la Unidad como principio impersonal (monismo trascendental) objeto de gnosis; al segundo, el área profético-sofiológica (Irán e Israel), que ve en la Unidad portadora de sabiduría una entidad personificada (monoteísmo) que reclama de la voluntad del testigo una recta elección²⁹. ¿Cómo no reconocer en esa duplicidad la inspiración histórico-religiosa de la distinción filosófica entre dos flexiones del *logos*, la enunciativa o constatativa y la prescriptiva o moral? ¿Cómo, entonces, no conectar el discurso ético de la filosofía limítrofe con su teorización de la experiencia religiosa judía (e irania, es cierto)? ¿No son ambos *variaciones* de lo mismo? Si el pensamiento de Trías insiste, kantianamente, en la heterogeneidad de ontología y ética, razón teórica y razón práctica, palabra apofántica y voz imperativa, al tiempo que reivindica lo religioso como matriz fundante del acontecer espiritual en que se despliega la aventura de lo humano, no parece factible mantener inconexas la meditación filosófico-religiosa sobre el judaísmo (como religión del área profético-sofiológica) y la tematización del fenómeno moral. Hacerlo sería tanto como traicionar la unidad insistentemente postulada de lo simbólico y lo categorial en el arquetipo (o Mónada)³⁰.

Así pues, el propio autor nos sitúa en la antesala de nuestra hipótesis interpretativa: su ética reitera, en un plano filosófico-práctico, el núcleo fundante de la experiencia religiosa de Israel, de suerte tal que cabría rastrear en la fenomenología del hecho moral los principales momentos de la aventura bíblica. Solo resta constatarlo, aunque sea esquemáticamente. En el barrio ético de la ciudad fronteriza, el suceso inaugural viene dado por una voz

28. En rigor, el registro en el Libro de la palabra revelada pertenece al cuarto eón, en continuidad con el que lo precede como transcripción escrita de la teofanía oral: «En este cuarto eón lo sagrado, a través del símbolo, se abre a la palabra y a la escritura; se rompe el cerco de silencio del ámbito de lo sagrado y estalla la voz atronadora (de Dios, del Ser).» (Trías, 1994: 174).

29. «Este carácter imperativo de la palabra de Dios contrasta con el carácter enunciativo y declarativo de la palabra del ser.» (Trías, 1994: 182).

30. «La Mónada es, de hecho, el arquetipo en el cual se halla sintetizada su expresión simbólica y la Idea (y el Ideal correspondiente) que revela su significación y su sentido. Como tal arquetipo es la Mónada una síntesis de símbolo e idea. O es el gozne o la bisagra que articula, en forma copulativa y conjuntiva, el símbolo con la idea.» (Trías, 1994: 687).

que, desde el cerco hermético, insta al sujeto humano a desprenderse de su hábitat físico alzándose al límite o frontera. Esa palabra imperativa de origen celeste es lo que también vertebra la teofanía de Israel. La divinidad bíblica es radicalmente trascendente y, en consecuencia, su manifestación no puede confundirse con ningún suceso físico o mundano; solo con la sutileza, rayana en la inmaterialidad, de una orden susurrada. Así da cuenta el texto veterotestamentario de la presencia divina como *ruah* (espíritu):

Entonces, he aquí que Yahveh pasa y un viento recio y fuerte descuaja las montañas y quiebra peñas precediendo a Yahveh; mas Yahveh no está en el viento. Tras el viento, un terremoto; mas Yahveh no está en el terremoto. Tras el terremoto, fuego; mas Yahveh no está en el fuego; y tras el fuego, el silbo de un aura tenue. (1 Reyes 19,11-12).

Por otro lado, la invisibilidad de quien habla (el testigo bíblico escucha una voz cuyo emisor se sustrae a la mirada) coincide con el repliegue misterioso del Sujeto 1; ni siquiera el hecho de que el Dios confíe su nombre al testigo perturba el incógnito, dado que se trata de un nombre misterioso e impronunciable (*tetragrámaton*). Al igual que el habla del Sujeto 1 reviste forma imperativa, la palabra de YHWH es *Torah* (a la vez ley e instrucción). En ambos casos, el oyente se define como receptor de un mandamiento y se ve sumido, por tanto, en una situación inicialmente heterónoma (*fides ex auditu*).

Pero que supone para él un radical cambio de identidad: si solo en la audición cabe devenir fronterizo y asumir en consecuencia la carga de la culpa, el encuentro con la deidad redefine el estatuto del sujeto, simbolizado en el cambio de nombre (así, Jacob se convierte en Israel) de quien recibe el requerimiento divino y con él la conciencia de pecado³¹. Pero quizá ningún elemento resulte más significativo que el recurso compartido a un paradójico nexo entre heteronomía inicial y autonomía posterior: sujeto bíblico y fronterizo experimentan su libertad en tanto que prolongación de la orden escuchada, en virtud de la alternativa fidelidad/infidelidad a la Alianza (*berit*) en el primer caso y a resultas de la interrupción o incompletud del imperativo en el segundo. Lo común es la concepción de la libertad como respuesta a una orden trascendente. Respuesta que, en la ética limítrofe, materializa el Sujeto 3 al concretar la exigencia vacía en normas concretas y ejecutar estas en el cerco del aparecer, mientras que a Israel se le encomienda la tarea de redimir un mundo injusto, lo que ahonda el contraste entre los polos normativo y fáctico de la acción moral. Por otra parte, la constante tensión entre cumplimiento de la Ley y deriva idolátrica tendría su trasunto ético en la contraposición del imperativo pindárico y sus dos posibles transgresiones (invasión del cerco hermético o retorno a la matriz).

Sin embargo, podría alegarse, ¿no es la postulada deificación de la subjetividad fronteriza (en forma de encaje o ajuste entre el sujeto mundano y su

31. Incluso el alzado ético del humano al cerco fronterizo tiene su precedente en la escenografía montañosa –Sinai como paradigma– de la revelación judía.

doble celeste) incompatible con la innegociable trascendencia de una divinidad que rehúye toda compromiso antropomórfico? Si bien la cuestión es difícil, cabe al menos recordar dos factores esenciales del espíritu judío. Uno remite al origen: en la creación de Adán, el artífice se propone hacerlo “a su imagen y semejanza”. El otro, aún más esencial (por cuanto polariza la vivencia religiosa hacia un horizonte escatológico cuya emulación fronteriza sería la idea de un acontecimiento espiritual)³², se encamina hacia un horizonte de futuro, el del cumplimiento mesiánico, del que se espera la definitiva conciliación entre YHWH y la humanidad objeto de su elección, siendo de hecho el personaje del Mesías una figura ambivalente, en la que parecen confundirse (al menos, acercarse al máximo) lo divino y lo humano. Por lo demás, el judaísmo tardío incorporó al núcleo de la fe monoteísta la creencia en la inmortalidad personal y, por ende, en una existencia transmudana de plenitud en la morada celeste, por más que ese elemento jamás llegase a anular la prioridad de la acción histórica a cargo de Israel como agente colectivo de la Redención.

4. La inhumanidad del hombre

Decir que entonces nos sentíamos impugnados como hombres, como miembros de la especie, puede parecer un sentimiento retrospectivo, una explicación posterior. Sin embargo, eso es lo que vivimos de forma más inmediata y percibimos constantemente. Y, por otra parte, eso es exactamente lo que desearon los otros. El hecho de cuestionarse la cualidad de hombre provoca una reivindicación casi biológica de la pertenencia a la especie humana. Más tarde sirve para meditar sobre los límites de esta especie, sobre su distancia de la “naturaleza” y su relación con ella, por tanto sobre cierta soledad de la especie y, en fin, sirve sobre todo para concebir una visión clara de su unidad indivisible. (Antelme, 2001: 11).

Extraídas del prólogo de *La especie humana* –único libro escrito por Robert Antelme, superviviente del sistema concentracionario nazi, y una de las obras imperecederas del siglo xx–, estas palabras nos sitúan ante lo que probablemente sea el desafío máximo que nuestra reciente experiencia colectiva propone al pensamiento: hemos de hacernos cargo de una situación histórica en la que se perpetró, en el corazón de Europa, una radical inhumanidad, aunque no en virtud de la irrupción de un enemigo no-humano sino como efecto de la propia acción de los hombres. Ahí reside el escándalo: a contrapelo de la axiomática del humanismo clásico, lo inhumano ya no designa una región óptica ajena al *homo sapiens*, sino que se inscribe en la textura de su

32. ¿Es posible pensar la referencia de Trías al *eskhaton* del espíritu fuera de la axiomática monoteísta y su primacía del futuro (promesa de un mundo definitivamente redimido) sobre la nostalgia de una edad áurea trágicamente perdida en el origen? No cabe equiparar, en el imaginario judío, la potencia del ideal mesiánico, y su registro emocional en la esperanza, a una problemática nostalgia del Edén perdido. Incluso si el porvenir escatológico puede presentarse como restauración del existir paradisiaco, sigue en pie el hecho de que la aproximación a él es marcha hacia delante y no retorno a un pasado primordial.

ser. La meditación de Antelme es, sin duda, afirmativa (el intento de expulsar a un grupo de humanos de la especie –tal fue el designio materializado en el *Lager*– no puede sino saldarse con un fracaso, pues incluso en la degradación extrema del vínculo entre deportados y SS se instituye una forma, por perversa que sea, de intersubjetividad, confirmándose la pertenencia de víctima y verdugo a una sola especie)³³, pero la suya es una afirmación trágica, pues confirma la unidad de la especie al precio de asumir que le pertenece como posibilidad esencial hacer efectiva (lo inhumano, que comenzó siendo delirio ideológico, acabó cobrando plena realidad) una situación en la que uno de sus miembros puede tratar al otro como no-humano y, más aún, convertirlo en tal (eso es lo que la figura del “musulmán”, forma extrema de negación de la subjetividad en los campos nazis, encarna). De ahí que el desafío aludido se imponga, ante todo, como vértigo: la acumulación de barbarie en la pasada centuria impone a la filosofía la tarea de repensar, desde lo inédito de una experiencia máximamente perturbadora, la *humana conditio* en su abisal verdad, la de una condición ontológica que incluye, sin remedio, la posibilidad de su propia negación. Esa es la tarea, inextricablemente antropológica y ético-política, que una filosofía exigente consigo misma ha de acometer. Aunque hasta ahora lo haya hecho en muy escasa medida.

¿Cabe encontrar en la ética del límite, y la política que la prolonga, algún elemento que contribuya a arrojar luz sobre la desolación consumada? Hemos de constatar, en primer término que el corpus de Trías no incorpora una reflexión sobre lo acontecido en el universo concentracionario, o solo lo hace de forma alusiva e indirecta³⁴. Pero no es menos cierto que su propuesta ético-política presta atención sostenida al pavoroso despliegue de barbarie en la historia del siglo xx, a sus premisas antropológicas y a sus consecuencias cívicas.

33. «[...] si, entre los SS y nosotros –es decir, en el momento de supremo distanciamiento entre los seres, en el momento en que el límite de la esclavitud de los unos y el límite del poder de los otros parecen deber detenerse en un nexo sobrenatural–, no podemos percibir ninguna diferencia sustancial respecto a la naturaleza y frente a la muerte, nos vemos obligados a decir que solo hay una especie humana. Que todo lo que enmascara esta unidad en el mundo, todo lo que conduce a los seres a una situación de explotación, de esclavitud, lo que implicaría de por sí la existencia de la variedad de las especies, es una falsedad y una locura; y que nosotros tenemos aquí la prueba de ello, y la prueba más irrefutable, ya que la peor de las víctimas no puede sino constatar que, en su peor acción, el poder del verdugo tan solo puede ser un poder más del hombre: el poder de matar. Él puede matar a un hombre, pero no puede transformarlo en algo distinto.» (Antelme, 2001: 226).

34. Ante todo, en las elogiosas referencias al planteamiento de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, obra que Trías (2005: 137) califica en *La política y su sombra* de «impresionante investigación sobre el poder político en la primera mitad del siglo xxx». En este mismo libro, Trías (2005: 137-146) glosa, desde sus propios supuestos filosófico-políticos, las líneas maestras de la analítica arendtiana del fenómeno totalitario. El texto de la Arendt mereció ya a finales de los ochenta una singular atención, subrayando Trías (1988: 152 ss.) el proyecto de «hacer posible lo imposible» como centro del designio totalitario.

En primer término, ofrece Trías (2005: 13) una meditación sobre el mal arraigada en la experiencia de la libertad, «nuestro mejor don, y también el más peligroso de los regalos». La libertad es, en efecto, determinación antropológica fundamental y sobre ella reposa la posibilidad, para el sujeto humano, de ser fronterizo, en respuesta positiva al imperativo pindárico. Pero asumir la libertad implica correr el riesgo de contradecir, en palabras y acciones, esa condición fronteriza o *humana conditio*, de suerte tal que en lugar de dar cumplimiento a lo humano se consume lo inhumano: «Solo un ser capaz de hacer el mal, o de generar desorden, caos y entropía en razón de su propensión hacia lo que le contra-dice (lo inhumano), solo un ser de ese carácter es verdadera y realmente libre» (Trías, 2000b: 99). Por reconocer lo inhumano como posibilidad fundamental de una subjetividad libre, Trías da acogida en su filosofía práctica a la lección de la barbarie contemporánea. Somos libres y, en consecuencia, nos es dado optar entre el bien y el mal, entre la plena efectuación de nuestra humanidad o la perpetración brutal de lo inhumano. No cabe retener la libertad de la voluntad sin a la vez hacerse cargo de esa siniestra posibilidad. De ese modo, la ontología trágica de los tres cercos confluye con la tragedia de la libertad: bondad es ubicación del sujeto humano en su verdadera patria, el límite; la maldad, por el contrario, emerge allí donde la infidelidad a la vocación fronteriza absolutiza, como único ámbito de referencia existencial, uno de los otros dos cercos, en exceso inmanentista o trascendentalista³⁵.

Si se trata de pensar la bondad en clave cívico-política, ha de diseñarse una conjunción equilibrada entre el imperativo de libertad y el de justicia, pues solo de «su precaria y siempre inestable síntesis» cabe esperar «la realización de la humanidad de lo humano» (Trías, 1985a: 179)³⁶. De no lograrse esa difícil síntesis, irrumpe, inexorable, la sombra de lo inhumano.

Su despliegue en la pasada centuria habría admitido dos formas principales, correspondientes a las dos mitades del siglo. Por un lado, el fenómeno totalitario que asoló la Europa de entreguerras celebrando un despotismo empuñado en negar el límite para acceder a su más allá hermético o su aqueude matricial³⁷. En su furor ideológico, ese doble exceso pasional (amor-pasión y

35. «El mal se produce si se reduce a nada, o bien el cerco hermético, o bien el cerco del aparecer.» (Trías, 1988: 86).

36. «Solo una comunidad impregnada y fecundada por esa doble ley [...] puede llamarse comunidad o patria humana: solo esa comunidad logra situarse propiamente en el lugar humano, en la frontera.» (Trías, 2000b: 179). *La política y su sombra* propondrá cuatro grandes principios ético-políticos (libertad, felicidad, justicia y seguridad), si bien insiste en las amenazas inherentes al último de ellos, sobre todo en un escenario geopolítico dominado por el miedo.

37. «El déspota es doblemente usurpador: ocupa el lugar vacío del sujeto metafísico, al que tiende a “doblar” con la figura de un ser divino con quien actúa y comunica; pero asimismo pretende investir el lugar único y exclusivo de la madre originaria, formando indisoluble unidad con el ancestro que le dio el ser, al que entonces entronizará también como “doble” con el que se halla en comunicación. Esa “madre trascendente” a la que dice servir y defender en exclusivo monopolio le aparece como “madre patria”.» (Trías, 1985a: 135-136).

libido dominandi) instituyó un «absoluto negativo que señala un límite más allá del cual no hay humanidad posible (ni, por tanto, espacio para el poder y la política)» (Trías, 2005: 145), pues solo sabe afrontar lo humano como violencia exterminadora conducente «al escenario del Argamedón, o a una “batalla definitiva”, o a una “decisión final”, respecto a un *hostis*» (Trías, 2005: 142-143).

Pero la segunda mitad del siglo xx no supo poner fin, a pesar de la derrota del totalitarismo nazi, al desencadenamiento del mal en forma de barbarie social y política. Lo prolongó, muy al contrario, en dos “sombras” de lo humano (la de la voracidad de un capital que, legitimándose en la idea de libertad, vuelve irrisoria cualquier demanda de justicia y la de un monstruo estatal que, en nombre de la igualdad, anula la libertad, y con ella la propia condición fronteriza)³⁸, de cuya hostilidad nace nuestro mundo de posguerra, presidido por la más siniestra de las amenazas, la de la destrucción nuclear de la especie como apoteosis de lo inhumano: «La filosofía de la posguerra es, por esto, esencialmente trágica: no puede ya dejar de convivir con ese horizonte final de aniquilación. [...] La aniquilación de lo humano es nuestro horizonte» (Trías, 1985a: 192)³⁹.

Nada garantiza, en términos de salud cívica o sensatez política, esa pavorosa constatación. La lucidez no tiene, es verdad, por qué aportar consuelo. Pero no es menos cierto que la conciencia de la posibilidad del mal es requisito imprescindible para atajarlo. No habrá sido la menor contribución de la filosofía limítrofe (y, muy en particular, de su exploración del barrio ético-político) mantenernos alerta ante esa incómoda verdad:

Pues nada hay más humano que la conducta inhumana, de manera que deberíamos invertir el adagio latino y afirmar, si somos verdaderos con nosotros mismos: “nada inhumano nos es ajeno”. Y es que lo inhumano es la alargada sombra que proyecta el propio cuerpo iluminado de nuestra subjetividad. (Trías, 2004: 57).

38. En los siguientes términos describe Trías el escenario de la Guerra fría como confrontación entre potencias hostiles pero que comparten la incapacidad de arbitrar una síntesis de libertad y justicia: «Terra y Antiterra son los amos de nuestro mundo moderno en crisis: y lo son en razón de sus desmedidos territorios sin fronteras, los más aptos para que se realice la fuerza despobladora y desertizadora del “poder de la riqueza” (en Terra, patria del dólar) y del “poder del Estado” (en Antiterra, la patria del Trabajador).» (Trías, 1985a: 187).

39. *Filosofía del futuro* invitaba ya a pensar una política desde el más inhóspito de los horizontes: «Y bien, en el presente, en el hoy, ese “velo del ser”, la nada, irisa el horizonte como presencia compacta desde la cual podemos, en tanto que seres humanos, determinarnos. Aparece bajo la forma siniestra y obscena de una nada posible, a la vista, a la mano, que nos habla de extinción biológica y exterminio de la especie, en el lenguaje y además del incontrolado y anárquico crecimiento industrial capitalista y en el gesto espeluznante del arma atómica. Vivimos alucinados por el más alucinante de los hongos, el hongo atómico.» (Trías, 1983a: 9).

- ▶ **LA LEY DE LA CIUDAD.**
- ▶ **FILOSOFÍA Y POLÍTICA EN EUGENIO TRÍAS**
- ▷ *Antonio Campillo*

I

Eugenio Trías¹ ha sido para mí como un hermano mayor, porque comencé a leer sus libros en los años setenta del pasado siglo, cuando yo era un estudiante universitario y él estaba dando sus primeros pasos como profesor y escritor. Recuerdo especialmente algunos textos, como *La memoria perdida de las cosas* (con su formulación del “principio de variación”), el “De nobis ipsis silemus” (que presenta a Nietzsche como iniciador de un “nuevo criticismo”), el análisis crítico del segundo tratado de *La genealogía de la moral* (con su distinción entre “poder” y “dominio”) (Trías, 1978b) y la *Meditación sobre el poder* (donde se conjugan el principio de variación y la distinción entre poder y dominio). De hecho, me serví de estos textos y del ensayo sobre Thomas Mann en mi tesis de licenciatura *La ética después de Nietzsche*, presentada en octubre de 1979 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por José Luis López Aranguren, que dos años antes había regresado de su exilio y recuperado su cátedra de Ética y Sociología.

Era la turbulenta y esperanzada época de la transición democrática. Era el momento en que la universidad franquista estaba siendo radicalmente cuestionada por las jóvenes generaciones de estudiantes y profesores. Los hijos de la posguerra estábamos ávidos de libertad y en los años sesenta y

1. [Nota ed.: La ponencia de 2007 del prof. Campillo comenzaba con estas palabras]:

Debo comenzar mi intervención con dos palabras para los coordinadores de estas jornadas, Patxi Lanceros y Antonio Rivera. Una primera palabra de felicitación por la iniciativa de celebrar este homenaje a Eugenio Trías, iniciativa que me parece doblemente acertada. En primer lugar, porque es un homenaje necesario y oportuno, dada la importancia de la obra filosófica que Eugenio Trías ha ido componiendo a lo largo de casi cuarenta años, y dada la reciente publicación de su monumental libro *El canto de las sirenas*. En segundo lugar, porque ya va siendo hora de que dejemos atrás nuestra secular tradición cainita y sectaria, con su funesta disyuntiva entre la exclusión radical de los diferentes y la comunión eclesial de los idénticos, y la no menos funesta entre el rechazo carpetovetónico de todo lo foráneo y el pedante menosprecio de nuestra propia tradición de pensamiento. Ya va siendo hora de que construyamos en España y, en general, en Hispanoamérica, una comunidad filosófica en lengua castellana, un espacio abierto y compartido, un *limes* o territorio fronterizo –por usar un concepto clave del propio Trías– en el que podamos encontrarnos, reconocer la pluralidad de orientaciones filosóficas como algo positivo e irrenunciable, y debatir entre nosotros con respeto y pasión, cordialidad y franqueza. Mi segunda palabra para los coordinadores es de agradecimiento, por haberme invitado a participar en este homenaje. Porque con ello me han dado la oportunidad de manifestar públicamente mi reconocimiento a la persona y la obra de Eugenio Trías, un reconocimiento en el que se conjugan dos sentimientos diferentes e inseparables. En primer lugar, un sentimiento de deuda y de gratitud. Quiero manifestárselo a él personalmente, ahora que me está escuchando, y al mismo tiempo quiero hacerlo públicamente, ante todos los asistentes a estas jornadas, porque creo que todo verdadero homenaje requiere esta doble confesión de reconocimiento: personal y pública.

setenta comenzamos a sumarnos a los nuevos movimientos sociales e intelectuales que se extendían por toda Europa. La filosofía española, que había sufrido la terrible fractura de la guerra civil, el exilio y la dictadura, y cuyas figuras más destacadas de la primera mitad del siglo xx (desde Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset hasta María Zambrano y Xavier Zubiri) habían sido silenciadas y suplantadas por el neotomismo y el nacionalcatolicismo franquista, comenzó a renovarse mediante la recepción de las grandes corrientes internacionales: la fenomenología existencial, el neopositivismo, la filosofía analítica, los diversos marxismos (entre ellos, el de la Escuela de Frankfurt), la hermenéutica, el estructuralismo y las filosofías de la diferencia de inspiración nietzscheana.

Eugenio Trías (1972b, 1978b) formaba parte de los jóvenes nietzscheanos españoles, y de ello dan fe sus colaboraciones en dos volúmenes colectivos de aquellos años –uno editado por un grupo de profesores de la Universidad Autónoma de Madrid (Fernando Savater, Javier Echeverría, Andrés Sánchez Pascual, etc.), con el elocuente título *En favor de Nietzsche*, y otro editado por los fundadores del innovador Col.legi de Filosofía de Barcelona (Jordi Llovet, Toni Vicens, Xavier Rubert de Ventós y el propio Eugenio Trías)–, así como su libro de aforismos *La dispersión* (1971). Pero también se mostraba muy interesado por la obra de los estructuralistas y postestructuralistas franceses (Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Foucault, Deleuze, Derrida, etc.), como lo prueban algunos de sus primeros libros, desde *La filosofía y su sombra* en adelante. A todo ello hay que añadir su apasionado diálogo con algunos autores fundamentales de la historia del pensamiento occidental –desde Platón hasta Wittgenstein– y muy especialmente de la gran tradición filosófica y literaria alemana –desde Kant, Hegel y Goethe hasta Heidegger, Benjamin y Mann–, un diálogo que inicia muy tempranamente, en libros como *Drama e identidad*, *El artista y la ciudad* y *Thomas Mann y su obra*.

Desde entonces, he ido siguiendo el desarrollo paulatino de su obra, que en los años ochenta da un giro notable y adopta un carácter deliberadamente sistemático, sobre todo a partir de *Filosofía del futuro* y *Los límites del mundo*². Pero también he ido tomando una cierta distancia crítica, por tres motivos entrecruzados. En primer lugar, porque el pensamiento de Trías, a lo largo de estas cuatro décadas, ha ido cambiando, evolucionando, transformándose conforme a su propia experiencia y trayectoria vital, y es bien sabido que las experiencias y trayectorias vitales de cada uno son siempre, inevitablemente, diferentes. En segundo lugar, porque en mi formación intelectual tuve también otros hermanos mayores y algunos maestros de las generaciones precedentes, no solo en el campo de la filosofía sino también en el campo de las ciencias sociales, que me fueron abriendo otros horizontes y orientando

2. Una bibliografía completa de y sobre Eugenio Trías puede consultarse en Muñoz y Martín (2005: 289-296). Véase también la página web del autor: www.eugeniotrias.com.

en otras direcciones. Y, sobre todo, porque la “aventura filosófica”, como la ha llamado el propio Trías, nos exige a cada uno que vayamos trazando a tientas nuestro propio camino de pensamiento.

Pero este proceso de diferenciación y singularización de los caminos de pensamiento no debe impedir, sino todo lo contrario, debe favorecer y enriquecer la conversación amistosa, el debate crítico y el aprendizaje mutuo, como dije al principio. Y este es el segundo sentimiento que me ha movido a participar en este homenaje, la segunda manera de mostrar mi reconocimiento hacia la persona y la obra de Eugenio Trías: conversar, debatir y aprender con él acerca de nuestras afinidades y diferencias intelectuales.

II

Lo primero que llama la atención de Eugenio Trías es que ha logrado componer una obra de pensamiento propia, original y con vocación de sistema, atenta tanto a la herencia filosófica del pasado como a las grandes corrientes y problemas del pensamiento contemporáneo, y situada a medio camino entre el rigor conceptual de la filosofía académica y el compromiso cívico de la filosofía mundana. Por un lado, ha evitado el doble peligro que amenaza a la filosofía mundana: su reducción a mera opinión periodística o a mero ensayismo literario; por otro lado, ha evitado el doble defecto en el que suele incurrir una gran parte de la filosofía académica: su reducción a mera erudición histórico-filológica o a mero formalismo lógico-epistemológico. Es cierto que el empeño sistemático tiene también sus propios riesgos y puede convertirse, como reconoce el propio Trías, en el “lecho de Procusto” del pensamiento. Pero, al mismo tiempo, exige del pensador un constante ejercicio de coherencia intelectual, de responsabilidad moral, de reflexión autocrítica y de compromiso con la verdad.

En una época de múltiples “crisis” y “post-ismos” (de la metafísica, del sujeto, de la modernidad, de los grandes relatos, etc.), que han conducido a un desmigajamiento del discurso filosófico en mil fragmentos diferentes, Eugenio Trías se ha propuesto elaborar paso a paso una “propuesta filosófica” en su sentido más clásico, como reflexión ontológica sobre el lugar del ser humano en el mundo, es decir, sobre la totalidad de lo que hay en cuanto totalidad vivida por cada ser humano singular.

Y todo ello en castellano, a contracorriente del acomplejamiento intelectual y lingüístico que ha sufrido la filosofía española tras la gran fisura abierta por la guerra civil, el exilio y el franquismo. Y a contracorriente también de la vindicación de las otras lenguas hispánicas –como es el caso del catalán–, una legítima vindicación que sin embargo ha dado pábulo a un nacionalismo de campanario, miope y excluyente. De hecho, Eugenio Trías no ha sido suficientemente reconocido en su propia tierra catalana precisamente por ser un profesor, escritor y filósofo en lengua castellana.

III

Antes de entrar a debatir el contenido de la “propuesta filosófica” de Eugenio Trías, y precisamente para poder hacerlo con cierta perspectiva, conviene precisar cuál es su procedencia y su ubicación en el conjunto del pensamiento contemporáneo.

En la gran tradición del pensamiento filosófico de Occidente, al menos desde Platón hasta Hegel, prevaleció una determinada concepción de la filosofía como ciencia de las ciencias, como saber onto-teo-lógico sobre la totalidad de lo real, como discurso del método (a un tiempo dialéctico, literario y pedagógico) capaz de validar el ascenso de las múltiples y cambiantes *doxai* a la única y eterna *episteme*, en fin, como síntesis sistemática de los tres grandes dominios de la experiencia humana: la verdad, el bien y la belleza. En el tránsito del siglo XVIII al XIX, el Occidente moderno experimenta tres grandes mutaciones históricas que acompañan al nacimiento del capitalismo industrial y precipitan el proceso de secularización de la civilización europea: la proliferación y autoafirmación de los saberes tecno-científicos, de las revoluciones socio-políticas y de los movimientos artístico-literarios. Estas tres grandes mutaciones provocan una crisis de la tradición greco-cristiana, un rechazo de la síntesis hegeliana y un fraccionamiento del discurso filosófico en tres grandes campos, relativamente autónomos entre sí:

- 1) A partir del “positivismo” de Comte, se inicia la vinculación y subordinación de la filosofía al conocimiento científico y al dominio técnico de todos los fenómenos empíricos, tanto naturales como sociales, haciendo de este saber/poder tecno-científico la nueva “religión universal de la humanidad”.
- 2) A partir del “materialismo histórico” de Marx, se inicia la vinculación y subordinación de la filosofía a la “crítica de la economía política” capitalista y a la transformación “revolucionaria” de la sociedad, haciendo de la utopía comunista el “final de la historia” y la “reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo”.
- 3) A partir del “romanticismo” y las diversas filosofías del amor, del arte y de la religión que derivan de él (como las de Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard), se inicia la vinculación y subordinación de la filosofía a la experiencia erótica, estética y religiosa de cada ser humano singular, concebido como un “existente” único y mortal, pero también como un proteico inventor de “formas simbólicas”, capaz de crear y recrear todas las lenguas, todas las costumbres, todas las ciencias, todas las artes, todas las religiones, y sobre todo capaz de crearse y recrearse a sí mismo a través de ellas.

La obra de Eugenio Trías se inscribe claramente en esta tercera tradición, a la que se acerca a través de los grandes autores del pensamiento germánico (sobre todo, Goethe, Schelling, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Freud, Mann, etc.), y también a través de los estructuralistas y postes-

tructuralistas franceses (sobre todo, Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida, etc.). Él mismo confiesa que la estética y el arte en sus diversas manifestaciones (plásticas, literarias, musicales, etc.) han sido su “ámbito preferente”, su “laboratorio personal” (Muñoz y Martín, 2005: 258). Incluso la idea de límite, que se ha convertido en el “tema central” de todo su pensamiento, tuvo su origen en la reflexión estética sobre “lo bello y lo siniestro” (Trías, 2016a) aunque más tarde la puso en relación con el criticismo kantiano y con la concepción wittgensteiniana del lenguaje como “límite del mundo”³.

Eso no quiere decir que Trías no haya reflexionado sobre los otros dos grandes ámbitos de la experiencia humana (la verdad y el bien, el conocimiento y la moral, la “razón teórica” y la “razón práctica”), pero lo ha hecho a partir de la experiencia estética, o, más exactamente, a partir de una triple experiencia pasional (erótica, estética y religiosa)⁴, entendida como una experiencia personal de creación y recreación incesante del mundo y de sí mismo, es decir, como una experiencia de la “variación”, pero también como una experiencia del límite, de ese *limes* o territorio fronterizo en el que se produce la cesura *dia-bálica* y la religación *sym-bálica* entre ambos. El símbolo, según Trías, no solo permite la unión entre el yo y el mundo, sino también entre la verdad y el bien, entre el conocimiento y la moral. Las formas simbólicas son las grandes mediadoras entre el pensar y el ser, entre la razón humana y el mundo que precede y excede a esa razón, y precisamente por eso permiten conciliar la búsqueda de la verdad y la búsqueda del bien. No es de extrañar el persistente interés de Trías por la *Crítica del Juicio*, una obra en la que Kant trató de encontrar una mediación entre la razón teórica y la razón práctica, entre la necesidad y la libertad, entre las leyes físicas y las leyes morales. Y creyó encontrarla en el “juicio reflexionante”, que juzga cada ser o suceso singular del mundo sin subsumirlo bajo una ley universal, y que tiene dos campos diferentes de aplicación: el juicio estético y el juicio teleológico. Este papel crucial concedido por Kant a la experiencia estética es el punto de partida de la “religión del arte”, una poderosa línea de pensamiento que se inicia con el romanticismo, atraviesa todo el siglo XIX y llega a las vanguardias artísticas y literarias del siglo XX.

Eugenio Trías construye todo su sistema filosófico a partir del sujeto humano como existente singular, pero al mismo tiempo trata de cuestionar el solipsismo autofundante del sujeto moderno y el consiguiente dualismo entre materia y espíritu, *res extensa* y *res cogitans*. Ahora bien, para pensar

3. El propio Trías habla de la génesis estética de su idea de “límite” (Muñoz y Martín, 2005: 259-261).

4. Sobre la experiencia erótica o pasional, véase su *Tratado sobre la pasión*. En cuanto a la experiencia religiosa, aunque está ya presente en obras tempranas como *La memoria perdida de las cosas* (bajo la forma de un dualismo o gnosticismo afirmativo y trágico), solo comienza a desempeñar un papel crucial en los escritos de las dos últimas décadas, especialmente a partir de *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*.

el modo en que el sujeto singular se trasciende a sí mismo y se inserta en el horizonte del mundo, Trías recurre a dos conceptos diferentes: el de variación y el de límite. En una primera época, pone en juego el concepto de variación y concibe al sujeto humano a la manera de Nietzsche, como un *Übermensch*, como un artista pasional y demiúrgico, (re)creador del mundo y de sí mismo; en una segunda época, pone en juego el concepto de límite y concibe al sujeto humano a la manera de Kierkegaard, como un ser escindido entre lo posible y lo imposible, como una síntesis *sym-bólica* de animal mortal y dios inmortal, como un habitante de la frontera “entre lo finito y lo infinito”. El punto de intersección entre el “eterno retorno” del pagano Nietzsche y el “salto” místico del cristiano Kierkegaard se lo proporciona a Trías un filósofo renacentista que le es muy querido: Giovanni Pico della Mirandola, llamado el Príncipe de la Concordia por su empeño en conciliar de forma sincrética, mediante la formulación de sus *Novecientas tesis*, todas las tradiciones filosóficas y religiosas de Oriente y Occidente (un empeño que el propio Trías también ha tratado de llevar a cabo, en su gran fresco histórico *La edad del espíritu*)⁵. En su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, que había de servir de prólogo a las *Novecientas tesis*, Pico (1984) describe al ser humano como una criatura proteica, camaleónica, destinada a crearse y recrearse a sí misma por expreso deseo del Dios creador, que no le ha asignado una naturaleza determinada, sino que lo ha situado en el límite del mundo, en la frontera entre todos los otros seres, a mitad de camino entre la divinidad y la animalidad, entre la luz y la sombra, entre el espíritu celeste y la materia terrestre, para que sea él mismo quien libremente vaya dando forma a su propia vida.

IV

La trayectoria vital e intelectual de Eugenio Trías a lo largo de casi cuarenta años de actividad filosófica, en los que ha publicado nada menos que treinta y cinco libros en solitario, nos enfrenta al problema de la continuidad y discontinuidad de su pensamiento. Parece claro que a mediados de los años ochenta, como ha reconocido el propio autor en varias ocasiones, se produce un giro en su pensamiento, una inflexión teórica que nos permite hablar de un “primer Trías” y un “segundo Trías”.

De manera muy esquemática, podemos diferenciar estas dos épocas de su trayectoria intelectual mediante una serie de rasgos distintivos:

- 1) En los quince años que van de *La filosofía y su sombra* (1969) a *La filosofía del futuro* (1983), Trías publica quince libros en solitario, lo que supone una media de un libro al año. En estas obras predomina el estilo

5. El interés de Trías por Pico della Mirandola es una constante de toda su obra, desde el temprano texto “Pico della Mirandola: El hombre, semejante a Proteo” (Trías, 1976: 71-83), hasta las páginas que le dedica en *La edad del espíritu*, dentro del capítulo “Renacimiento simbólico y configuración mágica del mundo” (Trías, 1994: 325-341).

ensayístico y fragmentario. La tarea filosófica es entendida como una tarea de desconstrucción de la tradición metafísica occidental y del moderno sujeto soberano, en línea con las corrientes postmodernas que derivan de Nietzsche, Marx, Freud, Heidegger, la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo y el postestructuralismo. En esta primera época, Trías se interesa por las ciencias humanas en la medida en que cuestionan la idea de un sujeto autofundante (idea dominante en la epistemología positivista y en la teoría política contractualista) y revelan en cambio las estructuras colectivas e inconscientes en las que se halla inscrito. Para este primer Trías, el campo de experiencia privilegiado es el *pathos* de la creación artística, o, más exactamente, la dialéctica de inspiración nietzscheana entre el amor y el arte, la pasión y la creación, *eros* y *poiesis*, tanto en la vida subjetiva del alma como en la vida objetiva de la ciudad. En esta doble dialéctica *eros-poiesis* y alma-ciudad, la diferencia ontológica originaria es la que se da entre el singular y el universal, y el principio filosófico con el que Trías pretende pensarla es el de “variación” o “recreación”, heredero del principio nietzscheano del “eterno retorno” y afín a otras formulaciones de los postestructuralistas franceses, como el par “diferencia y repetición” de Deleuze o la *différance* (con *a*) de Derrida. Trías desarrolla una topología horizontal en la que se prima la sucesión temporal sobre la simultaneidad espacial: el ser es pensado como dispersión sucesiva y recreación generativa de existentes siempre singulares y siempre diferentes, en una historicidad abierta e incierta, sin principio ni fin. En resumen, el primer Trías esboza una ontología de la inmanencia, pluralista y trágica.

- 2) En los veintitrés años que van de *Los límites del mundo* (1985) a *El canto de las sirenas* (2007), Trías publica veinte libros en solitario (y entre ellos se encuentran los más extensos, laboriosos y originales de toda su producción teórica)⁶, lo que supone de nuevo una media de casi un libro por año. En estas obras se impone una clara voluntad de sistema, sea mediante el diseño de una gran arquitectura categorial o mediante el relato de una gran sinfonía histórica. La tarea filosófica es entendida ahora como una tarea de reconstrucción de la metafísica y del sujeto, una reconstrucción que pretende hacerse a partir de las aportaciones de la crítica moderna y postmoderna, pero que al mismo tiempo considera necesario ir más allá de ellas. Por eso, Trías emprende una relectura y una recuperación de los clásicos de la filosofía occidental, desde Platón hasta Heidegger, pasando por los estoicos, los neoplatónicos, los Padres de la Iglesia, los místicos medievales, los humanistas del Renacimiento, Spinoza, Kant, Schelling, Hegel, Kierkegaard y Wittgenstein. Más aún, Trías trata de llevar a cabo una síntesis categorial de las grandes tradiciones filosóficas y religiosas de Oriente y Occidente. El interés por las ciencias

6. Destacan, entre otros, *La aventura filosófica*, *Lógica del límite*, *La edad del espíritu*, *La razón fronteriza*, *Ciudad sobre ciudad* y *El canto de las sirenas*.

humanas destructoras del sujeto soberano deja paso al interés por el estudio histórico y la comprensión hermenéutica de las formas simbólicas que proporcionan al espíritu humano una religación *sym-bálica* con el mundo y consigo mismo. El campo de experiencia privilegiado es ahora la religión, o, más exactamente, la dialéctica kierkegaardiana del existente mortal, al que Trías llama “testigo de lo sagrado”, pero también “ser del límite que se recrea”, dado que su existencia se sitúa en el *limes* de intersección entre el “cerco del aparecer” y el “cerco hermético”, un *limes* o “ciudad fronteriza” que cuenta con cuatro grandes “barrios”: el arte, la ética, la filosofía y la religión. En esta nueva dialéctica, la diferencia ontológica originaria es la que se da entre lo finito y lo infinito, entre el sujeto singular y todo cuanto le precede y le excede. Y el principio filosófico que permite dar cuenta de esta diferencia es el de *límite* o *frontera*. Por eso, el segundo Trías desarrolla una topología vertical, que concede primacía al espacio sobre el tiempo: el ser es pensado ahora mediante una escala de “cercos” o límites (físico, ético, estético y religioso) que se superponen y se superan uno a otro de forma ascensional, es decir, como un “ser fronterizo” que se encuentra a medio camino entre la materia y el espíritu, entre la animalidad y la divinidad, entre el origen matricial e inmemorial y el fin espiritual y ultramundano. En resumen, el segundo Trías elabora una ontología de la trascendencia, dualista y escatológica.

Ahora bien, esta diferenciación esquemática entre las dos grandes etapas de la trayectoria de Trías no es suficiente para comprender la complejidad de su pensamiento. Queda sin resolver la cuestión crucial: ¿cuál es la relación entre estas dos etapas? ¿Hemos de suponer que entre ambas sigue habiendo una continuidad de fondo o más bien hemos de constatar que las separa una discontinuidad inconmensurable? Por decirlo con las dos ideas cruciales del propio Trías, que condensan lo esencial de sus dos períodos: ¿hemos de pensar la diferencia entre el primer y el segundo Trías como dos variaciones y recreaciones de un mismo pensamiento o más bien como un límite y una frontera infranqueable entre dos modos de pensamiento opuestos?

La dificultad de responder a estas preguntas confiere al pensamiento de Trías una complejidad y una ambivalencia que se presta a todo tipo de interpretaciones. Por un lado, es obvio que la ontología dualista y la idea misma de límite está presente en la obra de Trías desde el primer momento, desde que plantea como *leit motiv* de su pensamiento la cesura imborrable y la tensión irresoluble entre “la filosofía y su sombra”. Por otro lado, es igualmente obvio que la ontología pluralista no desaparece en las obras del segundo Trías y que el principio de variación es invocado en ellas una y otra vez. De hecho, Trías procura conciliar expresamente ambas ideas en el epílogo que pone fin a *La edad del espíritu* y, más recientemente, en su libro *El hilo de la*

verdad⁷. Pero todo ello no elimina ni atenúa la profunda tensión y la constante oscilación que atraviesa el conjunto de su pensamiento, en el que conviven de forma inseparable una ontología pluralista y trágica, regida por el principio de variación, y una ontología dualista y escatológica, regida por el principio de límite⁸.

V

Me ha parecido necesario esbozar una interpretación general de la obra de Eugenio Trías y de su trayectoria intelectual, antes de concentrar la atención en su filosofía política. Porque creo que la tensión entre las dos etapas y entre los dos principios de variación y límite puede ayudarnos a comprender el lugar que ocupa la “ciudad” en el conjunto de su obra.

Ha llegado, pues, el momento de abordar el tema de “La filosofía de la ciudad”⁹. El tema de la “ciudad” atraviesa de forma recurrente toda la obra de Trías, desde *El artista y la ciudad* (1976) hasta *La política y su sombra* (2005)¹⁰, y, precisamente por ello, podría servir de puente, bisagra o hilo conductor entre las dos etapas de su pensamiento, a pesar de que el propio autor no lo ha pensado o postulado explícitamente como tal, al menos hasta la fecha.

Ya me he referido a la dialéctica alma-ciudad, elaborada por Trías en diálogo con Platón (como punto de partida para una nueva estética), y a la dialéctica poder-dominio, elaborada en diálogo con Nietzsche (como punto de partida para una nueva ontología política). A ambos temas hay que añadir la dialéctica del amo y el esclavo, analizada en diálogo con Hegel (y expuesta como tesis de doctorado)¹¹, donde Trías presta especial atención al “lenguaje del perdón” como condición del reconocimiento cívico-político del otro, es decir, como fundamento del amor no ya en su dimensión “pasional” sino en su dimensión “moral”. Sin embargo, los análisis de esta triple dialéctica (alma-ciudad,

7. Véase especialmente la tercera parte, que da título al libro.

8. Se pueden encontrar otras interpretaciones de la obra de Trías en las monografías de José Manuel I Martínez-Pulet (2003) y Fernando Pérez-Borbujo (2005), y en los siguientes volúmenes colectivos: Sánchez Pascual y Rodríguez Tous (2003) y Muñoz y Martín (2005).

9. [Nota ed.: Antonio Campillo alude aquí a la segunda de las mesas, titulada precisamente “La filosofía de la ciudad”, del homenaje tributado a Trías en Murcia, en 2007].

10. Además de las obras ya citadas en las notas precedentes, véase: *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel, El pensamiento cívico de Joan Maragall, El cansancio de Occidente* (con Rafael Argullol), *Ética y condición humana, Pensar en público, Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio y La política y su sombra*.

11. La tesis fue dirigida por Emilio Lledó, y presentada el 4 de febrero de 1980 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Barcelona, con el título *El lenguaje del perdón (Hegel o el alma que quiso saber todas las cosas)*, ante un tribunal constituido por Francisco Gomá, José María Valverde, Xavier Rubert de Ventós y Ramón Valls. Obtuvo la máxima calificación: *Summa cum laude*. Fue publicada un año después en Anagrama, con el título *El lenguaje del perdón. Ensayo sobre Hegel*, y con un prólogo de José Luis López Aranguren.

poder-dominio y crimen-perdón) no son desarrollados ni articulados sistemáticamente en una filosofía política propiamente dicha, sino que más bien pasan a un segundo plano cuando Trías comienza a construir su “filosofía del límite”.

En esta nueva “filosofía del límite”, la condición ética del ser humano es pensada como una condición “fronteriza” en relación con su inmanencia física o material y su trascendencia metafísica o espiritual, pero no en relación con su convivencia política con los otros, con su pertenencia a una “ciudad” históricamente constituida y delimitada. Eso no significa que Trías deje de interesarse y de reflexionar sobre cuestiones histórico-políticas, puesto que sigue haciéndolo en sus artículos de prensa y en algunos de sus libros, como *El cansancio de Occidente*, *Ética y condición humana* y *La política y su sombra*. Sin embargo, la cuestión política de la “ciudad”, de su constitución y preservación, no ha llegado a ocupar un lugar central en la narración histórica y en la arquitectura conceptual que Eugenio Trías ha construido en las dos últimas décadas, con los nombres de “edad del espíritu” y “razón fronteriza”.

Esto es algo que sorprende a quienes hemos venido leyendo a Trías desde los años setenta, porque sabemos que a lo largo de toda su obra hay una preocupación constante que se repite y reformula una y otra vez, aunque cada nueva formulación sea una variación o recreación diferente del mismo tema: por un lado, la experiencia trágica de una fractura originaria e insalvable, una especie de herida *día-bálica* que desgarrar al ser humano; por otro lado, la potencia amorosa capaz de conseguir una reconciliación, concordia, síntesis o cópula *sym-bálica* entre los dos lados de la desgarradura.

La desgarradura a la que Trías se ha enfrentado durante toda su vida tiene una doble vertiente. En primer lugar, es el conflicto entre ética y política, es decir, entre el “alma” y la “ciudad”, entre el *pathos* singular y el logos universal, tal y como lo planteó ya en *El artista y la ciudad*, utilizando la clásica e inaugural formulación de Platón; o bien entre la “persona” y la “comunidad”, entre la felicidad aristotélica y la libertad kantiana, como lo ha planteado más recientemente, en *Ética y condición humana*. En segundo lugar, es el conflicto entre la “filosofía” y su “sombra”, y más concretamente entre el “poder” y el “dominio”, tal y como lo expuso en *Meditación sobre el poder*; o bien entre la “política” democrática, con sus ideales de felicidad, libertad y justicia, y la “sombra” siniestra que la acompaña inexorablemente, el miedo a la violencia y el deseo de seguridad, que si se extralimitan y se imponen sobre los genuinos ideales políticos, pueden conducir a la peor de todas las violencias: el terror totalitario.

Este segundo conflicto entre la “ciudad ideal” y la “ciudad real”, entre el despliegue pacífico de “la libre convivencia humana” y la amenaza siempre presente de “lo inhumano”, se le ha impuesto a Trías como tema de reflexión ante la presión de los acontecimientos, es decir, ante el ensombrecimiento de la situación política mundial tras la “guerra preventiva global contra el terrorismo” y el consiguiente “choque de civilizaciones” (entre el Occidente

judeo-cristiano y el Oriente árabe-islámico y asiático), emprendidos con un fanatismo de verdadera cruzada teológico-política por los *neocons* estadounidenses, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

VI

Ahora bien, esta doble desgarradura que ha preocupado a Trías durante toda su vida (entre el alma y la ciudad, por un lado, y entre la política y su sombra, por el otro), tiene que ver con la constitución misma de lo político, entendido como el “espacio de aparición” donde comparece y se ejercita la “condición humana”, por utilizar una expresión de Hannah Arendt que se acerca mucho al “cerco del aparecer” del que habla el propio Trías. Yo destacaría dos rasgos esenciales de ese “espacio de aparición”:

- 1) Por un lado, es el espacio de la pluralidad y la reciprocidad de los seres singulares, donde tiene lugar el reconocimiento mutuo entre personas libres e iguales, y en este sentido es también el espacio de transacción fronteriza entre lo singular y lo universal, entre el alma y la ciudad, entre la persona y la comunidad.
- 2) Por otro lado, es el espacio de las promesas mutuas y de los mutuos perdones, de la legalidad común y de la responsabilidad ante los otros, donde se deliberan, instauran y preservan unas reglas comunes de convivencia, y en este sentido es también el espacio de transacción fronteriza entre la justicia y la violencia, entre lo sublime y lo siniestro, entre el exceso luminoso y el defecto sombrío de lo humano.

Por este doble motivo, por esta doble dimensión fronteriza, yo creo que la constitución de lo político como “espacio de aparición” de la condición humana debería ocupar un lugar nuclear o fundacional en la “filosofía del límite” que Eugenio Trías ha desarrollado en los últimos veinte años. Sin embargo, no ha sido así. El propio Trías reconoce esta desatención, que él llama “metodológica”, de un tema al que sin embargo atribuye una importancia crucial: «el tema de la justicia», como fundamento de la convivencia cívico-política, «lo tengo un poco aparcado, pero aparcado metodológicamente, aunque siempre lo tengo en la cabeza», especialmente ante las grandes injusticias y desigualdades de la actual sociedad globalizada (Muñoz y Martín, 2005: 281).

Como he apuntado antes, la reflexión sobre lo político podría servir de bisagra o punto de encuentro entre el primer y el segundo Trías, es decir, entre la ontología de la variación (donde prima la lógica singular/universal) y la ontología del límite (donde prima la lógica finito/infinito). La encrucijada donde pueden encontrarse y ponerse a prueba ambas ontologías, la cuestión crucial a la que ambas han de hacer frente, es el estatuto de la “política” en su sentido arendtiano; o, si se prefiere, el estatuto de la “moral”, a la que Nietzsche llamó con toda razón “la Circe de los filósofos”.

En efecto, la cuestión crucial a la que se ha enfrentado siempre la filosofía es la relación entre ontología y política, o entre razón teórica y razón práctica, o entre saber y poder. Como dice Hannah Arendt, la mayor parte de los filósofos –desde Platón hasta Heidegger– han incurrido en la “deformación profesional” de subordinar la política a la ontología, la práctica a la teoría, el poder al saber, las sombras cavernosas (en las que supuestamente está prisionera la multitud) a las luces celestiales (a las que únicamente accede el sabio). Por eso, han concebido la política como el gobierno de los que saben sobre los que no saben, y se han postulado a sí mismos como consejeros áulicos del tirano; en lugar de concebirla como el “espacio de aparición” de los iguales, en donde el filósofo debe exponer sus razones y persuadir a sus conciudadanos como hacía el viejo Sócrates, es decir, como un miembro más de la “ciudad” democrática. Ahora bien, eso no significa que Sócrates deje de escuchar la voz interior de su propio *daimon*, ni tampoco que renuncie a ser el “tábano” o la “comadrona” que agujijonea e interroga a sus conciudadanos para incitarles a buscar por sí mismos la verdad, la bondad y la belleza, más allá de sus espontáneos, conformistas e irreflexivos prejuicios, sino que esa búsqueda han de hacerla entre todos, en el espacio común de la ciudad.

Y el problema crucial de la ciudad consiste precisamente en instituir y preservar la ley común que la constituye y delimita como tal, como un “espacio de aparición”, como un *limes* fronterizo donde los diversos seres singulares pueden convivir pacíficamente, como seres libres e iguales, sea cual sea su identidad o procedencia. Como dice Heráclito, lo que funda, delimita y preserva a una ciudad como comunidad política, no son sus murallas sino sus leyes; por eso, los ciudadanos han de defender la ley que se han dado a sí mismos como defienden la muralla que los protege. Porque, como dice Aristóteles, gracias a la ley de la ciudad, los ciudadanos no son gobernados por un tirano sino por la razón común en la que todos participan.

Si el filósofo no quiere convertirse en el consejero del tirano, ni quiere renunciar tampoco a la voz de su *daimon* interior, que le impulsa a cuestionar todos los prejuicios y a debatir libremente con sus conciudadanos acerca de cuáles han de ser las mejores leyes de la ciudad, entonces no puede dejar de plantearse la cuestión filosófica y política crucial: ¿de dónde proviene y en qué se sostiene o fundamenta la ley de la ciudad, ese “imperativo moral” último, universal e incondicionado que reclama al sujeto humano, a cada sujeto singular y a todos en general, el triple deber de la felicidad, la libertad y la justicia, del que habla Eugenio Trías en sus últimos libros?

Ante esta cuestión crucial, se plantea una disyuntiva ineludible:

- 1) La ley viene de los otros, de cada otro singular y del otro generalizado, universalizado o institucionalizado, es decir, de la pluralidad y la comunidad de los sujetos vivientes que actúan y padecen, que engendran y matan, que crean y destruyen, y por tanto de la inmanencia y contingencia del

horizonte histórico-político en el que habita y transita la vida humana. Esta es, a grandes rasgos, la respuesta de la razón ilustrada y es también la que parece desprenderse de las obras del primer Trías, por ejemplo, de su ensayo sobre Hegel, titulado precisamente *El lenguaje del perdón*.

- 2) La ley viene de lo radicalmente Otro, por decirlo en términos levinasianos, o de “lo místico”, por decirlo en términos wittgensteinianos, es decir, del afuera absoluto, del límite o frontera de lo humano, de una trascendencia inaccesible, que es a la vez el origen inmemorial y el fin ultramundano de la vida humana, y que solo se “revela” al “testigo” mortal por la vía indirecta del “símbolo”. Esta es la respuesta de las grandes religiones teológicas o proféticas y es también la que parece desprenderse de algunas obras del segundo Trías, especialmente *La edad del espíritu*.

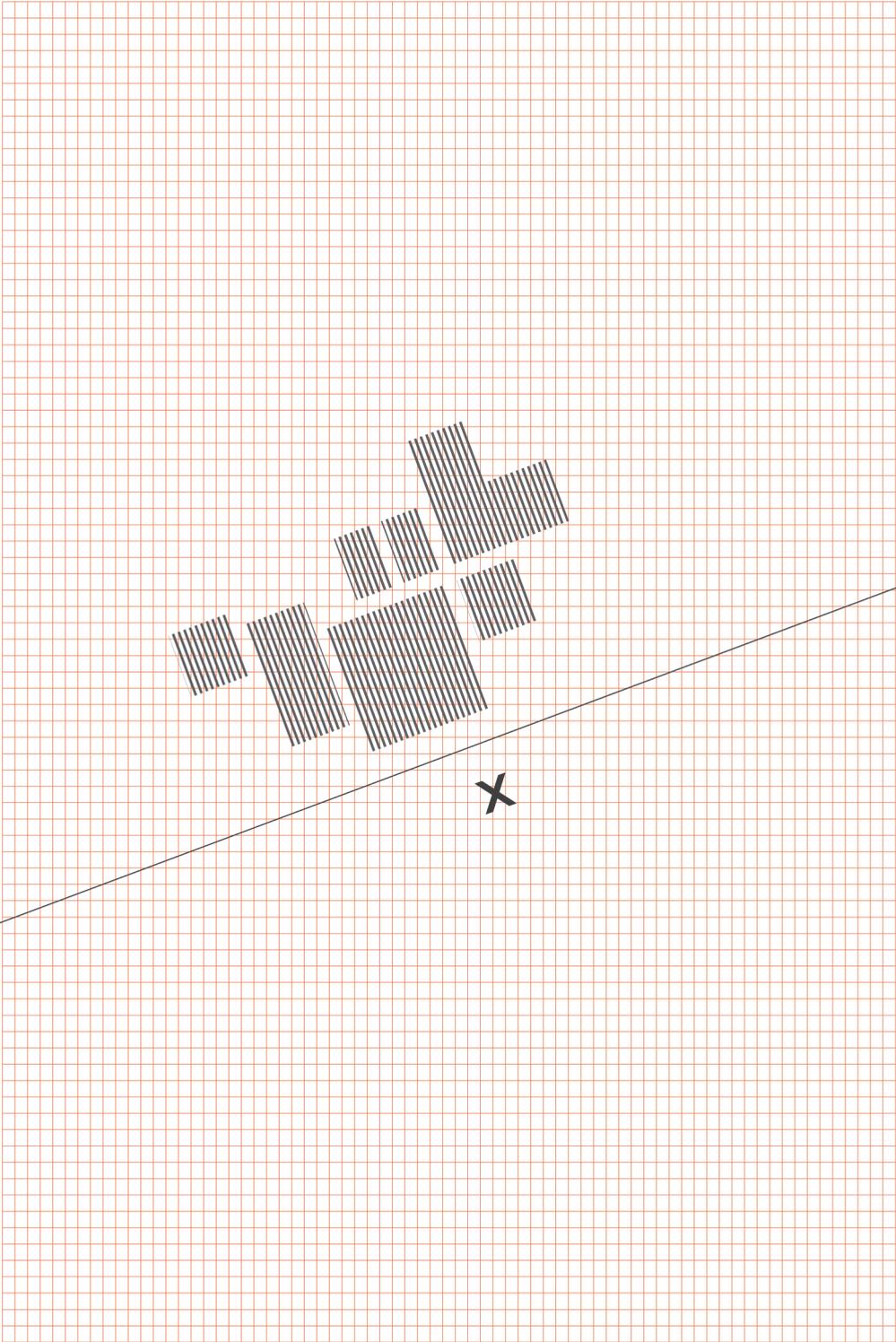
Sin embargo, en su libro *Ética y condición humana*, Trías rechaza esta disyuntiva y sitúa en el propio sujeto singular, en su *daimon* interior, en cuanto “ser del límite”, la procedencia única y última del imperativo moral, aproximándose así a Kant (más que a Hegel) y, sobre todo, a Heidegger (más que a Arendt). El imperativo del que habla Trías es formal, como el de Kant, pero no incluye el criterio de universalidad, capaz de convertir la máxima ética del alma en ley política de la ciudad, como tampoco lo hace el de Heidegger. Ese imperativo, al que Trías llama “pindárico”, dice así: “Debes ser lo que eres, un habitante de la frontera”. Es una formulación muy poética, muy evocadora, pero al mismo tiempo me parece poco clara, poco convincente.

Porque la cuestión es precisamente esta: ¿qué significa “habitar la frontera”? ¿Qué significa tener una “ciudadanía fronteriza” o vivir en una “ciudad fronteriza”? Estas expresiones de Trías podrían tener un enorme potencial ético y político si las utilizáramos para comprender críticamente el actual proceso de globalización y para reorientar en una dirección positiva la crisis del Estado-nación soberano. Como dice el propio Trías, hemos de evitar la doble amenaza del neoliberalismo mercantilista y belicista, y de los neofundamentalismos étnicos y religiosos, que se retroalimentan mutuamente. Ahora bien, eso exige repensar y refundar el estatuto político de la ciudadanía en clave republicana y cosmopolita, incorporando en ese nuevo estatuto el reconocimiento expreso tanto de la variación como del límite: entre las diferentes tradiciones culturales, esferas sociales y escalas geográficas, pero también entre los presentes y los ausentes (tanto las generaciones pasadas como las venideras), e incluso entre los humanos y la naturaleza que habitamos (de cuyo cuidado responsable depende la perduración de la vida humana sobre la Tierra).

Sin embargo, Eugenio Trías no ha desarrollado el potencial político de su filosofía del límite y de su imperativo moral “pindárico”. Dada la ambivalencia ontológica que atraviesa todo su pensamiento, no resulta claro qué significa para él “habitar la frontera”. ¿Significa situarse en el “entre” del que habla Arendt, en ese “espacio de aparición” que hoy es toda la Tierra y donde los singulares se muestran públicamente como tales, se reconocen unos a

otros como seres libres e iguales, y acuerdan regirse por leyes comunes? ¿O significa, a la manera de Pico della Mirandola, que cada ser singular habita entre la animalidad y la divinidad, entre la materia y el espíritu, entre el origen físico o premundano y el fin metafísico o ultramundano?

¿O tal vez la expresión “habitar la frontera” tiene ambos sentidos a un tiempo? Pero, en ese caso, ¿cuál es el estatuto de la ley que delimita y regula el “espacio de aparición” en el que habitamos los humanos? Creo que esta es la pregunta y la tarea que desde la filosofía política se le plantea al gran proyecto filosófico de Eugenio Trías.



▶ **EL DIOS DEL LÍMITE**
▷ Fernando Pérez-Borbujo Álvarez

La religión, y el simbolismo religioso, fue definida como uno de los cuatro barrios de la ciudad del límite, estrechamente hermanado con el simbolismo artístico y con el “archipiélago de las bellas artes”, como le gusta llamarlo a Eugenio Trías. Parece haber sido a partir de *Lógica del límite* (1991), donde se trata la relación entre vivos y muertos, así como la imagen de la presencia angélica, en la década de los noventa, el inicio de esta preocupación por la cuestión religiosa. A continuación apareció la obra cumbre en lo que se refiere al tema religioso, a mediados de los noventa, *La edad del espíritu* (1994), eje central de la reflexión filosófica triasiana sobre el simbolismo religioso, la historia de las religiones y las relaciones entre filosofía y religión, con la proclama de una futura “edad del espíritu”, a la que seguirían las dos obras publicadas en 1996, *Pensar la religión* y el *Diccionario del espíritu*.

1. Apología pro vita sua

Todo ello nos puede llevar a la falsa percepción de que el tema religioso en Trías es tan solo una cuestión de época, heredada de la preocupación de la que tantos autores se hicieron eco en todo el mundo a finales de los ochenta y toda la década de los noventa. Sería en el otoño de su biografía, y con ocasión de la emergente situación de conflictividad religiosa que estallaría y hallaría su arquetipo con el atentado a las Torres Gemelas, cuando se hubiese determinado el interés de la filosofía triasiana por la cuestión religiosa.

En honor a la verdad hemos de decir que la religión es una de las fuentes permanentes e inspiradoras de toda la filosofía del límite, como queda patente en la autobiografía del autor, *El árbol de la vida* (2003), así como en el conjunto de su producción filosófica. Su afán por distinguir un límite entre el saber y el no-saber, en la línea de cierto pensamiento estructuralista, tiene como objeto definir la razón en relación a un límite y un más allá del límite, que es su correlato necesario. Surge así, en su primera reflexión filosófica, al hilo del pensamiento francés, llevada a cabo en su obra *La filosofía y su sombra* (1969), el interés por todo aquello que desborda a la razón, definiéndose esta de un modo relacional y complementario con referencia a su sombra. Esa vía abierta por la definición de carácter relacional de la razón se proseguirá en *Metodología del pensamiento mágico* (1970) con el intento de abrir de nuevo un camino hacia las tierras de la metafísica y de la magia, recién descubierta como categoría principal del pensamiento primitivo y salvaje por los antropólogos y etnólogos, frente a un positivismo lógico que pretendía ahogar todo resto espiritual del hombre, reduciéndolo a fantasmagoría o sinsentido, desde una lógica del sentido puramente formal y vacía. Quien relea ahora, con un poco de distancia histórica, aquellos textos de la primera hora de la filosofía

de Trías descubrirá un enfoque innovador y rompedor, con un fuerte aliento religioso, aunque bajo el ropaje estilístico y las referencias textuales de corrientes que a primera vista podrían parecer alejadas de esta preocupación.

Más oscura y difícil todavía es la segunda época de su filosofía, donde se siente la influencia de Nietzsche y Sade, de una exploración agónica por los territorios de la pasión, la memoria, la violencia y el dolor. Sin duda *Lo bello y lo siniestro* (1982), que cierra la reflexión iniciada en *Tratado de la pasión* (1979), nos habla de ese camino por el lado sombrío de la existencia, por el rostro siniestro de la divinidad, a través del “camino de los escorpiones”, como lo denomina Nietzsche, refiriéndose al recorrido subterráneo que realiza el Sol según las tradiciones antiguas. No obstante se nos habla allí de un “dios de la pasión”, de un “dios que sufre y padece”, de un dios de la tragedia y de la Cruz, eminentemente barroco, de intencionalidades ocultas pero que resplandece en la forma del perdón tal como este pone fin a la travesía del espíritu en la *Fenomenología* de Hegel, tan bellamente analizada por Trías bajo el símbolo del amor y del perdón en *El lenguaje del perdón* (1981), quizá inspirado por el pensamiento místico de Spinoza, cuya *Ética* fue objeto de su olvidado, por equívoco tal vez, pero inigualable ensayo en muchos sentidos, *Meditación sobre el poder* (1977). Tal vez el término poder, y el áurea nietzscheana, engañaron a muchos sobre el verdadero sentido de este libro.

Esa agonía del espíritu, no muy alejada en algún sentido de la agonía del cristianismo de nuestro inmortal Unamuno, se da expresión elegíaca en la introducción de ese libro que para Trías cierra un período y preconiza un inicio radicalmente nuevo: *Filosofía del futuro* (1983). No deja de ser paradójico que un libro con dicho título sea un verdadero canto del cisne, pero lo cierto es que la fe que duda, la fe que “quiere creer y no puede”, versión moderna de aquel *credo quid absurdum*, se deja sentir de una manera especial en este texto, pudiera ser porque el suelo metafísico elaborado hasta entonces para la filosofía triasiana no permitía la apertura adecuada hacia una dimensión cognoscitiva y no sufriente de lo religioso en relación a la razón.

Sea como fuere la cuestión es que el encuentro con Kant, Wittgenstein y Heidegger permite esbozar, tentativamente, un nuevo sentido del límite en relación a la razón que determinará el curso de la reflexión triasiana, permitiendo su acercamiento al mundo del arte y de la religión mediante el descubrimiento del papel del simbolismo con respecto a una razón ajustada a un límite trascendental y ontológico. *Los límites del mundo* (1985) y *La aventura filosófica* (1988) representan ese esfuerzo titánico de Trías por abrirse a una nueva dimensión de lo religioso que no fuese tan solo la dimensión paciente o sufriente.

2. La religión en la filosofía del límite

Abandonamos ahora la dimensión cronológica y autobiográfica que no tenía más sentido que salir al paso de esa posible falsa concepción de lo religioso

en la filosofía triasiana, desmintiendo su presencia ocasional o puntual para descubrir su verdadero carácter *inspirador*, en todas y cada una de sus épocas y momentos. No es este el lugar para entrar a discutir si la filosofía del límite constituye tan solo una dimensión de la producción filosófica de Trías, que se inicia con *Los límites del mundo* (1983), o si realmente es la idea directriz e inspiradora de todo el pensamiento de Trías desde *La filosofía y su sombra* (1969), más allá de si lo ha sido de un modo consciente para su autor desde la obra antes mencionada. Como digo, abandonamos la visión cronológica, para exponer en unas breves pinceladas, los *elementos estructurales* en los cuales basa Trías su filosofía de la religión en el marco de la filosofía del límite, cuestión esta que ha sido ya objeto de una pormenorizada monografía (Arjomandi, 2007).

La razón fronteriza

Sin duda, la filosofía de la religión de Trías se caracteriza por no haber querido renunciar jamás al papel rector de la inteligencia¹. La religión no es para Trías, como para algunas tradiciones alemanas, encarnadas en Schleiermacher, una cuestión exclusiva del sentimiento. Lo es, por su naturaleza ontológica, del ser personal concreto, en su totalidad, del “ser fronterizo” pero, de un modo preeminente y especial, lo es de su inteligencia como su facultad rectora y definitoria. En la filosofía del límite se asume que el proyecto, iniciado por Descartes y culminado por Hegel, de una autofundamentación de la razón ha sido un fracaso. El ideal ilustrado de la autonomía y autofundamentación de la razón es una quimera, un sueño, del que el hombre ha de despertar amargamente. Por este motivo se identifica plenamente con el proyecto filosófico de Schelling en su descubrimiento de que hay algo anterior a la razón, la existencia, que constituye un verdadero *prius* para la misma. Se admite esta existencia como la verdadera y originaria revelación, a la que las distintas religiones, mediante el símbolo, intentan dar acogida. De este modo religión y filosofía tendrían en la existencia su fuente común, como queda claro en *La razón fronteriza* (1999), y sería el símbolo el encargado de posibilitar un acceso, indirecto y analógico, a esa dimensión matricial de la propia razón que para el movimiento ilustrado permaneció en estado de ocultación y olvido.

La razón fronteriza es la formulación de una razón que ha entrado en *crisis*, que culmina y cierra el proyecto ilustrado, mostrando que el autoconocimiento es la base misma de la razón. La razón, por ignorancia de sí misma, se creyó creadora y, fundadora en un sentido primigenio y último, usurpó el lugar del Creador. Ahora, por pura coherencia con su propio proceso autoconstituyente, por *mor* de la verdad y de la claridad que regían el impulso ilustrado,

1. Prefiero referirme a la inteligencia (*nous*), como elemento rector del alma en la filosofía griega, para evitar todas las connotaciones negativas, ambiguas y equívocas que tiene el término “razón” en la Modernidad. De este modo mantenemos la continuidad histórica cuando entendemos por “inteligencia”, razón o *Vernunft* en la Modernidad, el órgano o la facultad de lo absoluto.

tuvo que reconocer su “falta de fundamento”, su “dependencia ontológica”, su “necesidad de ser complementada” por otras instancias o facultades del ser humano. De este modo la filosofía del límite no es una filosofía irracionalista o anti-ilustrada sino, todo lo contrario, es “la perfecta culminación de la filosofía ilustrada” tal como la encontramos en Diderot, Voltaire, Descartes, pero sin esa fuente de “prejuicios”, tal como se muestra a lo largo del siglo XIX en el que toda dimensión religiosa es tildada de oscurantista, fantasmagórica, alucinada, ni esa petulancia que indica que la razón aún vivía en una dimensión idealizada y delirante, sin tener un conocimiento real y cabal de sí misma. El XIX es el siglo de la crisis de la razón y del descubrimiento de su dimensión nocturna o siniestra, tal como recordaron todos los románticos, en la forma de un renacimiento de la dimensión simbólica, verdadero lenguaje originario de lo religioso y artístico, desechado por la razón como lenguaje infantil de una Humanidad en su período prematuro.

El símbolo

Toda la potencia del discurso de la filosofía del límite sobre lo religioso pivota sobre la idea de “símbolo” en relación a una razón que ha sido redefinida como razón fronteriza. La razón alcanza un saber cierto y evidente en el ámbito del cerco del aparecer, en el registro de lo empírico-fenomenológico, pero el ámbito de conocimiento es mucho más amplio porque la razón remite a un cerco hermético, tanto en la referencia espacial como temporal, que abarca la dimensión interior y espiritual del alma como el más allá de la naturaleza presente, en lo referente a su origen y su finalidad. El cerco hermético se hace presente de un modo evidente en la dimensión temporal que remite a un pasado de la conciencia individual (lo inmemorial autobiográfico) y colectivo (la dimensión mitológica de la historia); así como a un futuro individual (el destino *post-mortem* del sujeto, la escatología individual) y colectivo (utopías, escatologías, Apocalipsis).

De esa dimensión hermética, cerrada, se tiene conocimiento y noticia de un modo diverso, sustancialmente diferente, que del mundo fenomenológicamente accesible para la razón. Aquí aparece el papel del símbolo, que Trías concibe como “antenas de la razón” que, en la línea del comentario de Kant en su *Crítica del Juicio* y de la referencia de Platón al conocimiento de la *chorá* o materia originaria, nos permiten un “conocimiento indirecto y analógico”, donde la razón conoce a través de un lenguaje cifrado realidades que de otro modo se le escaparían. En su obra capital, *La edad del espíritu* (1994), Trías habla del símbolo como de un pacto o alianza, como de una medalla rota en la que la parte simbolizante remite a una parte simbolizada que guarda con ella una relación de “complementariedad capaz de restituir una unidad rota”. Sin duda en esta imagen se condensan connotaciones claramente románticas como las que podríamos encontrar en Hölderlin, Goethe u otros.

Quizá el sentido verdadero de lo que sea el “símbolo” para Trías sea el propio recorrido de *La edad del espíritu* (1994), especie de memoria histórica de las grandes tradiciones religiosas de la Humanidad, de la que van naciendo las futuras categorías de la razón fronteriza: matriz, mundo o cosmos, sujeto fronterizo, razón fronteriza, suplemento simbólico, mística. Será el símbolo, donde se remite admirativamente un cerco del aparecer a un cerco hermético, la base misma que se irá articulando en *La edad del espíritu* como “acontecimiento simbólico”. De este modo todas las categorías de la razón fronteriza están rotas, fragmentadas por una cesura interna, que le impiden la transparencia cognoscitiva. En realidad en la razón fronteriza, más que de “categorías”, en el sentido tradicional, habría que hablar de “categorías-símbolo”.

Queda claro que el símbolo, en tanto que refiere a un fundamento en falta del mundo y del existente, apela a un pasado inmemorial del cual solo tenemos registro en la forma de mitos originarios. El cosmos o mundo, como categoría de un mundo humanizado mediante la acción divina, apela a la figura del templo y de la fiesta, en tanto que espacio y tiempo sagrados recortados sobre un fundamento abismático, caótico o aórgico, que amenaza constantemente todo principio de orden. En ese espacio y tiempo simbólicos puede tener lugar el “encuentro del hombre con lo sagrado”, del “testigo con el mensaje proveniente del cerco hermético”, que en forma de poemas o escrituras sagradas tienen como destinatario a una comunidad o grupo humanos. Desde mi punto de vista, en este eón o categoría del encuentro del testigo y lo sagrado (simbolizado en la figura de los guías espirituales y profetas de las grandes tradiciones religiosas, desde Moisés o Mahoma), se encuentra uno de los puntos álgidos de la teoría de la religión de Trías. Lo sagrado tiene una relación personal, individual, con el hombre, que le saca de su existencia cotidiana. De hecho, el hombre es “tocado” o “marcado” por lo divino, haciendo de él un segregado de la colectividad, un hombre santo. Por su parte, todo sujeto ha de experimentar dicho encuentro con lo sagrado para que la religión se vuelva operativa y efectiva para el ser humano.

La otra categoría, correlato y fin de este encuentro originario, es el pasaje donde las claves hermenéuticas de interpretación de las sagradas escrituras o mensajes de la divinidad se remiten a la parte simbolizada y ausente, en la esperanza de una posible conjunción o verificación. Llama Trías a esta categoría-símbolo, la última de todas ellas, la categoría mística porque es siempre precaria e imperfecta, teñida de toda la tensión erótica que puede alcanzar la unión del hombre y de lo sagrado, de manera siempre provisional e imperfecta. La unión es siempre una aspiración teleológica inalcanzable en este mundo y, por ende, verdadero motor sagrado de la pasión religiosa². La

2. De este modo se resuelve la paradoja de la pasión romántica, influenciada por la dinámica del deseo platónico como apetencia de unión y miedo a la misma como presentimiento de la muerte del deseo. Solo situando al sujeto deseante en una esfera diferente, siempre escindida y

mística es el corazón fuerte, la verdadera aspiración de todas las religiones; su esencia más pura y perfecta, su “razón de ser”. Desde este punto de vista Trías estaría de acuerdo con una idea de la tradición que avala la mística como el punto de unión más perfecto del hombre con lo sagrado, a la par que punto de acercamiento entre todas las tradiciones religiosas, órgano vivo y eficaz de un diálogo ecuménico que se basa en la ausencia total de diálogo.

Esta teleología del hecho religioso, apuntando a un eón místico de conjugación del hombre con lo divino como advenimiento de una “edad del espíritu”, avala la idea de que la historia y el mundo son un proceso de “desocultamiento mutuo de lo sagrado y lo divino”, que salen recíprocamente al encuentro, aunque manteniendo siempre la dimensión de ocultación y hermetismo que apetecen y que configuran su propio ser. En cierta medida la filosofía del límite es una filosofía de la revelación que, a diferencia de Hegel, quien cree en un verdadero proceso teofántico o manifestativo en la historia, mantiene lo cerrado o hermético como condición misma de la revelación. De este modo parece apuntarse, en la dimensión ontológica, a un *deus absconditus* al que ha de corresponder un *homo absconditus*, en tanto que dimensiones de un ser no revelado al que Trías denomina ser matricial o fundamento del ser.

3. La edad del espíritu

En realidad, *La edad del espíritu* (1994) es el punto central, no solo del pensamiento religioso de Trías sino de toda su producción filosófica³. Siguiendo la estela de Goethe, Hölderlin y de los románticos, Trías inicia su peculiar viaje de exilio a Oriente. Dicho exilio tiene como sentido “contemplarse a uno mismo en la distancia”, experimentar la “extranjería”, el “extrañamiento” (*Entäusserung*). Así recogerá, en sus reflexiones posteriores dicho viaje, sobre todo en su obra *Pensar la religión*. Pero Oriente no es una elección al azar, ni un capricho. Oriente es la luz de la Aurora, el nacimiento del Sol, el viaje al “origen”. Como pensaba Schlegel, “quien quiera saber qué es una religión espiritual ha de viajar a Oriente”. Por eso, una intuición guía esa búsqueda espiritual: el viaje a Oriente es el descubrimiento del simbolismo, precedente de la razón, más originario y antiguo que la filosofía, que tiene su cuna en

separada, del objeto de deseo, pero con puertas o puentes simbólicos que permitan ese eterno juego de referencias frustradas, que mantienen vivo el deseo para que no decaiga ante la presencia imposible del Amado, se puede alcanzar la eterna agitación de la pasión. Ni que decir tiene que, si a eso unimos el problema de la Muerte como posible acceso al cerco hermético donde se encuentra, de modo ambivalente, ubicada la presencia del Amado, la muerte se vuelve un objeto ambiguo, en tanto que temido desde la existencia pisco-física y anhelado desde la instancia espiritual en tanto que hermenéutico-simbólica.

3. Hemos expuesto esta opinión en diferentes sitios. La base para dicha afirmación radica en la amplitud, ambición, rigor y riqueza de esta obra que no tiene parangón en la producción triasiana. Quizá en extensión pueda encontrarse un paralelo en su recién aparecida obra *El canto de las sirenas* (2007), que en cierta medida es impensable sin *La edad del espíritu*, al menos en su confección y factura.

Grecia y es fruto de un proceso mitológico, cuyas raíces se remontan a los orígenes de la Humanidad.

Eugenio ha descubierto, en su viaje a través de las religiones, que Occidente es la hibridación de dos áreas culturales y religiosas diversas, que configuran un conflicto interno irremediable: el área poético-filosófica, cuya cuna es la India y llega a Grecia; y la profético-sapiencial, cuya base es el texto sagrado de los judíos y la corriente persa del Zend Avesta. Dos tradiciones que han desarrollado un simbolismo religioso, y un *lógos* hermenéutico sobre el mismo, que se diferencian del modo más palmario y no pueden ser reducidas a una unidad. A partir de ahí la lucha entre el cristianismo naciente y el neoplatonismo, las diferentes formas de gnosis de los primeros siglos, solo dan cuenta de este mestizaje imposible que marca la contradicción interna de la memoria de la cultura occidental.

Esa tensión es la que explica que las religiones hayan sido el sustrato material del que ha nacido la especulación filosófica y la razón. Razón que en un primer ciclo es pura y totalmente simbólica, ligada a las imágenes y figuras que intentan dar cobijo a la revelación religiosa, pero que ya en la Modernidad, bajo el influjo de la Reforma religiosa, dan paso a una razón que se pretende pura, inmanente y autofundamentada, totalmente reflexiva, lo que produce una inhibición del simbolismo. Dicha razón, que por desconocer su historia y por querer comenzar de cero, en una especie de autofundación, se desconoce a sí misma, entra en una verdadera lucha a muerte contra la religión y con todo simbolismo religioso. De ese modo, en este análisis de lo que ha supuesto el proceso de racionalización moderno, Trías asume en parte el dictamen de que la razón moderna se ha transformado en razón técnica (Heidegger), desencantadora del mundo (Weber), guiada tan por el interés práctico. Este proceso que se asume como “burocratización” y “desencantamiento del mundo” ha tenido enfrente la resistencia politeísta de las religiones, afirmadoras de la diversidad, basadas en la potencia del culto, como afirmaba Hegel, por lo que Trías ve la necesidad de que la razón reconozca su suelo natalicio, entre “en razón”, sea lúcida y se conozca a sí misma: sus límites y su origen.

Dicho “racionalismo maduro”, o “conciencia lúcida de una razón que ha despertado del sueño”, es un *desideratum* para un futuro en ciernes, lo cual permite ver el potencial profético de la razón como elemento consustancial de la misma en su proceso de rememoración, de recuperación del pasado. El viaje a Oriente es un “volver en sí de la razón occidental”, un proceso de recuperación de la conciencia perdida, una verdadera “conversión” que determina un nuevo horizonte de futuro, el advenimiento de un nuevo eón. Eugenio percibe ese futuro que, según la profecía de Joaquín di Fiore, representa la tercera edad del Espíritu, que tiene por objetivo reconciliar la razón y el simbolismo. Ello comporta redefinir la razón y, quizá, implícito en la necesidad de pensar la religión, no limitar la razón a ser una mera hermenéutica del símbolo, obligándonos a repensar el simbolismo desde la razón fronteriza. En ese marco aparece e insiere la filosofía del límite elaborada por Trías que se configura,

en un sentido nuevo, como una verdadera filosofía del espíritu, en la línea de aquellas ambicionadas por Hegel y Schelling.

4. La idea de espíritu

De esta manera, rememorativa e histórica, profética, se acerca Trías al verdadero agente de las revelaciones religiosas, al verdadero sujeto al que apela todo discurso religioso y que no ve en el hombre sino a un cooperador, un actor secundario. Ciertamente, el sujeto fronterizo, mediante el simbolismo artístico-religioso, da forma y palabra a aquella presencia del cerco hermético que presiona en los límites del mundo, mediante el enigma y el misterio del nacimiento y de la muerte, de la existencia toda como existencia en falta, pero no es él el protagonista de la historia en el sentido pleno de la palabra⁴. El verdadero sujeto, aquel que exploraba Aristóteles en su *Física* al analizar el movimiento, o en la *Metafísica* al querer alzarse al verdadero *suppositum*, a la sustancia única, que inspiró, pasando el tamiz de la cábala, el pensamiento de Spinoza en la *Ética*, no es otro que aquel que como hálito, como lógica del movimiento histórico, se proyecta en el futuro como horizonte de reconciliación y tensa armonía, como amor viviente, incesantemente en movimiento y actividad, cuyo corazón pasional no puede dejar de latir porque en él toda unión es esperanza escatológica nunca consumada: el espíritu.

Queda así, en la línea de *La edad del espíritu*, esbozada la tercera hipótesis, el espíritu, que asume siempre la dimensión resolutive y escatológica, proyectada en esa edad que se corresponde con el tiempo actual y que implica una reformulación de la razón como razón fronteriza y una nueva forma de entender el simbolismo. Quizá queda así patente, en esta concepción del espíritu como reconciliación de la razón y el simbolismo, la herencia cristiano-romántico de Trías, en su filiación con pensadores como Goethe, Hegel o Nietzsche, en los que descubre esa dimensión escatológica: el sueño de una nueva mitología de la razón, como ya se había formulado, en el ámbito germano, con el más antiguo sistema del idealismo alemán.

Precisamente, después de una breve fascinación de juventud por Nietzsche, queda en el Trías maduro su admiración por esa forma de poema simbólico que redime a su autor, el *Así habló Zaratustra*, y más concretamente, hacia aquella dimensión donde aletea con fuerza la figura del espíritu como sujeto de todo proceso de metamorfosis en el que consiste el rico juego de la vida, como aparece en las "Tres transformaciones". Allí encontramos la defi-

4. Con esta idea de que el verdadero protagonista de la tragi-comedia son los dioses –que con su retirarse paulatino fueron dando lugar a lo humano que, sin embargo, ha de reconocer sus límites y dar de nuevo espacio a los dioses, a lo divino, en el marco de su existencia, reconociendo su indudable protagonismo–, coincide plenamente la obra de María Zambrano *El hombre y lo divino*, y, por supuesto, toda la visión romántica e idealista sobre el proceso mitológico como ya podemos advertirlo en las *Lecciones de Filosofía de la Mitología* de Schelling, pero también en las de Creuzer o Voss.

nición del espíritu bajo la figura del “niño”, descrito como “inocencia y olvido, un santo decir sí”:

Pero sobre todo en el símbolo del Infante, o del Niño que “ha de venir”, se proyecta ese horizonte de consumación espiritual la figura testimonial del Futuro: el testigo encarnado en un Hombre que es más que un Hombre, verdadero Superhombre, *Übermensch*. Es el hombre que se halla situado en ese horizonte de consumación; o que se alza de su caída en el mundo, elevándose hacia la línea del horizonte: verdadero sujeto fronterizo. En él se encarna, en forma de asíntota ideal, la figura misma del testigo que revela el status propio de Espíritu consumado; el sujeto contemporáneo a una verdadera “edad del espíritu”. (Trías, 1996a: 201).

Así expone Trías, en su libro *Pensar la religión*, la figura de ese futuro inminente (“ya está a las puertas”) y escatológico (“un eterno presente siempre diferido como sabían los gnósticos”), como ideal regulativo que guía toda la historia humana y determina la forma y figura de ese “espíritu que se encarna en la historia mediante la Humanidad”, apareciendo como el verdadero Sujeto Fronterizo. El término “espíritu” nunca es definido por Trías de un modo explícito, entre otras cosas, porque el espíritu solo tiene la forma de la inspiración, del hálito, del impulso, que mueve sin ser movido. En toda su obra se manifiesta esta presencia escondida, verdadero agente eficiente y vital, que nunca comparece sino es mediante sus efectos, metonímicamente. Permanece siempre a la sombra, en verdadero estado de ocultación.

Vemos que, tanto en la elección del sujeto como en sus rasgos, Trías bebe de las grandes tradiciones religiosas que, desde Oriente a Occidente, han visto en este Espíritu escondido al verdadero causante de la vida espiritual de los hombres y de los pueblos.

5. Ética y religión

Antes de terminar este intento de caracterización de ese sujeto, el espíritu, que constituye el eje fundamental del pensamiento triasiano en torno a la religión, deberemos hacer un inciso para ver de qué manera y forma dicho sujeto interactúa con el hombre como ser fronterizo. En realidad es en el espacio de la ética, al que Trías dedicó su libro *Ética y condición humana* (2000), escrito en la esfera de *La edad del espíritu*, donde queda claro que la ética triasiana es, de algún modo, una ética-religiosa, como ya queda patente por su clara filiación kantiana. Como esta aseveración puede ser fácilmente malinterpretada, permítasenos una aclaración previa. No deja de ser paradójico que el mayor proyecto de ética autónoma y moderna, la kantiana, haya abierto la dimensión de la religiosidad como fundamento de toda moral. La autonomía de la ética queda claramente afirmada por Trías en la autoexpresión y exposición del imperativo ético en el ámbito de la conciencia. Para Trías, el gran acierto de Kant es hablar de esa voz imperativa que ordena y manda, sin dejarse apelar o conmover, pero cuyo sujeto enunciativo es elíptico o se

pierde en el ámbito del cerco hermético. Algunas referencias de Heidegger sobre la conciencia como voz silenciosa, tal como la analiza en *Ser y Tiempo*, completan la visión de esa voz que habla sin enunciar un decálogo, sino impeliendo al ser fronterizo a alzarse a su condición fronteriza, o sea, a respetar los límites de su razón y los límites de su propia condición ontológica. La gran innovación, en este sentido, de la ética fronteriza es hablar de la condición humana como condición fronteriza que dota de norma a la acción ética, pero dejando libre en su plasmación la acción ética del sujeto, propiciando el uso de la libertad en la acción recreadora que fundamenta el cumplimiento del imperativo en el ámbito de la ética fronteriza.

No obstante, ese imperativo que impela al fronterizo a “conocerse a sí mismo” y a “llegar a ser lo que ya eres”, “ser fronterizo”, a ajustarse a su propia condición fronteriza, implica un imperativo de autenticidad, de “apropiación” y “autorrealización”, que exigen un “encuentro del sujeto consigo mismo”, en la forma de un *alter ego*, de un *Doppelgänger*, que en vez de la sombra de uno mismo, del desdoblamiento egoico o de sombra en el espejo, no es sino el verdadero yo en tanto que guía y presencia tutelar que acompaña la existencia fronteriza. Es precisamente en este punto donde se da la concordancia, armónica, entre religión y ética en el pensamiento de Trías. Este punto lo ha puesto de manifiesto con más claridad al final del libro *Pensar la religión*, donde Trías, haciendo referencia a la dimensión ética, al *ethos*, a la dirección que sigue el propio ser en relación a aquel polo que lo imanta y polariza, se refiere a la imagen del ángel propio, el *daímon*, quien, en estado de ocultación, es la forma simbólica de esa voz que desde el cerco hermético nos impele a obedecer la ley de “llegar a ser lo que ya eres”, de “ser uno mismo”, de “conocerse a uno mismo”⁵. El deseo se dirige hacia el propio *daímon*, conjugándose así lo erótico y lo ético, lo estético y lo ético. El sujeto es un símbolo, un ser escindido en sí mismo, que aspira a unirse en sí mismo⁶: «La filosofía no es otra cosa que lo que se desprende, como reflexión y escritura, de la experiencia de ese encuentro del sujeto con su *daímon* y que tiene por premisa el acontecimiento existencial simbólico referido» (Trías, 1996a: 235).

El *daímon* viene en busca de su propio sujeto; es la encarnación de ese hálito que debe llamarse, con toda propiedad, “espíritu”. Por eso el encuentro con el propio *daímon* es una experiencia espiritual. No nos referimos con ello a que toda experiencia espiritual sea meramente narcisista⁷ –aunque así sea

5. El tema del *daímon*, ángel, espíritu tutelar está presente en toda la obra triasiana, aunque de un modo rapsódico. No obstante, empieza a constituirse en un verdadero tema en la segunda parte de la *Lógica del límite*, donde Trías (1991a: 357 ss.) analiza la figura del ángel Gabriel en el pasaje de “Los vivos y los muertos”.

6. Parte de su ser se encuentra en el cerco del aparecer, parte de su ser en el cerco hermético. Nunca saldremos del todo a la luz, nunca nos llegaremos a conocer del todo, nunca nos veremos el verdadero rostro.

7. Entre los miles de malentendidos en los que anda enredado el pensamiento contemporáneo, uno de ellos, y no el menor, es la confusión existente entre la noción de narcisismo y el

sin duda—, o se reduzca a un encuentro del sujeto individual con su genio titular, con su verdadero Yo. En realidad, como veremos, la voz ética es doble: por un lado, toda ética se fundamenta en la “fidelidad a uno mismo”, lo cual nos habla del amor a uno mismo como base de toda vida ética; pero, por otro lado, dicha voz va indisolublemente unida a la voz del único Sujeto, el espíritu, en su encuentro con el sujeto fronterizo. Por eso, como indica de un modo claro Trías, el encuentro ético es la apertura al reino del espíritu:

En principio todo sujeto, todo hombre, toda persona es capaz de experimentar ese acontecer existencial que abre la propia vida a la dimensión del “espíritu”. El espacio-luz es el lugar donde tiene lugar el reencuentro de uno con su *daímon* que le sale al encuentro. (Trías, 1996a: 240).

De este modo, la ética fronteriza queda internamente ligada a un nuevo esbozo de angelología (que en la línea de pensadores como D’Ors, Zambrano, o de grandes tradiciones como el sufismo, el neoplatonismo y, desde luego, el cristianismo) que, obviamente, es indesligable de una satanología, cuyo fundamento es el diabolismo, la posibilidad del desencaje de uno consigo mismo, lo siniestro con relación a uno mismo, el oscurecimiento de la imagen angélica, la desobediencia al propio *daímon*, la introducción de un espíritu de la discordia en el corazón —espacio de la ética— del ser fronterizo mismo.

6. El Dios del límite

Al final, toda vida se define por la idea que ha alcanzado de lo sagrado, de lo divino. Se puede definir la dimensión religiosa de cualquier pensamiento por la idea de dios que se desprende de él⁸. Aunque, debido al impacto del ateísmo moderno y al descubrimiento del budismo, la famosa “religión sin dios”, se tiende a pensar que el concepto de dios no es esencial para la religión, sino solo la rémora de las grandes tradiciones monoteístas que han lastrado experiencias religiosas más originarias, como la del animismo, creo que dicha preconcepción, en lo referente a la idea de dios como concepto central de todo pensamiento religioso, es radicalmente falsa. Sin la idea de dios todo pensamiento religioso permanece en la indeterminación, en la nebulosa de un misticismo que no se entiende a sí mismo.

egoísmo como mal moral y lacra social. La revitalización nietzscheana del “sano egoísmo”, del “amor a uno mismo” como principio del amor universal al otro, no encontró eco porque fue desprovisto de su raíz originaria.

8. A mi entender, hasta el ateísmo, o las formas de religión sin dios, implica una idea de dios, aunque esta sea negativa. La razón de ello estriba en la afirmación schellinguiana de que “solo lo personal puede salvar a lo personal”, o sea, la tendencia antropomórfica en la formación y figuración de los dioses que ha dado lugar al panteísmo animista originario, al que sucedió el politeísmo y solo tardíamente el monoteísmo. Sabido es que el ateísmo adviene como una fase tardía en el seno de una cultura originariamente politeísta, y en el caso del ateísmo moderno, monoteísta.

Por eso no es de extrañar que, dentro de su proyecto filosófico, Trías se aventure a enunciar algo sobre la idea de dios en el marco de la filosofía del límite y su noción de la religión. Dicha concepción de dios es, en principio, sorprendente porque hace depender la determinación de dios de su relación con el ser humano como testigo. O, mejor dicho, la idea de dios es el rostro de lo divino que se muestra al hombre, permaneciendo su verdadero ser en un estado de eterna ocultación:

Sin el hombre actuando como testigo de Dios no sale de su carácter circunscrito e indeterminado. Es el hombre el que concede a Dios determinación y circunscripción. Es el hombre el límite de Dios. El testigo humano es ese límite o frontera divina que permite a Dios salir de su condición del “Dios del abismo y del silencio”, y darse a sí mismo forma e idea inteligible, palabra, verbo y presencia. (Trías, 1996a: 172).

Esta formulación hiperbólica afirma que el dios del límite es el Dios revelado, el Dios que sale al encuentro de lo humano y se une con él. Es difícil saber si este dios del límite es la forma que asume la encarnación, o una posible idea de la encarnación, en el marco de la filosofía del límite. En cualquier caso, no parece que dicha opinión esté muy alejada de aquellas corrientes filosófico-teológicas que identificaban al Hijo, en el marco de la especulación trinitaria cristiana, con el eón del mundo y sostenían que el Hijo era la dimensión epifánica, manifestativa y revelada de la divinidad en su encuentro con el hombre en el marco de una historia de la salvación y de la revelación. Por eso, curiosamente, la filosofía de la religión no es el marco de revelaciones esporádicas donde se producen encuentros puntuales del testigo con lo sagrado, sino la historia de una verdadera revelación de la esencia interna de lo sagrado en tanto que constitutivo del sujeto religioso que permanece en estado de ocultación:

Las dimensiones del símbolo tienen, pues, estricta correlación como formas simbólicas que expresan el *lógos* inmanente al ser de Dios: el símbolo en el cual el Dios del límite se transfigura y se da forma simbólica. Tal movimiento inmanente al seno divino culmina en la formación divina del símbolo, en la cual el Dios del límite, al alcanzar la consumación simbólica, según se colige del análisis llevado a cabo en mi libro *La edad del espíritu*, llega a establecerse como espíritu.

Ese movimiento posee un número propio, un “antes” y un “después” específico, un ritmo temporal característico que no puede confundirse con “el tiempo del mundo”, o con el tiempo en el cual habita el hombre como habitante del mundo. Es, respecto a esa temporalidad (*Kronos*), el tiempo propio de un movimiento inmanente (*aion*, *aeternitas*). En virtud de él Dios se da forma y figura, dando rendimiento a su condición limítrofe: se va gestando hasta su culminación como espíritu, o como forma simbólica unificada y consumada. (Trías, 1996a: 177).

La historia es el movimiento de revelación del espíritu que va mostrando la riqueza infinita de su esencia en los nombres de dios que se corresponden con las categorías, mediante las cuales, en realidad, dios se define como espíritu en ese camino que realiza hacia sí mismo. Así, dios, según las diferentes categorías, aparece progresivamente como Magna Mater, Ángel, Clave del Sentido, etc. Se ve la importancia de la “ambigüedad” de lo divino, su diametral asimetría entre su cerco hermético, su ser no revelado, y su ser manifestado en la lucha abierta con el testigo humano, quien, como Jacob en riña con su Ángel, Yáhveh, iba arrancando vestigios, huellas de lo divino, impresas en su cuerpo rotulado por los estigmas del enfrentamiento con lo sagrado. Pero, si el espíritu se revela en la historia bajo nombres que dicen su ser a la par que lo enmascaran porque, más que en el símbolo, el espíritu está en su propio despliegue, en el movimiento, con su ritmo y su cadencia, y en la aspiración teleológica, no es de extrañar que se afirme y niegue a la vez toda idea de dios. Por eso Trías sigue la estela del imperativo judaico de la iconoclastia, que pretende mantener así celada su imagen pura e invisible de dios (“No te harás imágenes de Yáhveh, Tu Dios [...]”).

No es de extrañar que en Trías vuelva a aparecer la idea de dios, en la estela de Nietzsche y el trinitarismo cristiano, como dios del tiempo. Curiosamente, en la línea agustiniana, el tiempo parece ser la imagen viviente, el simbolismo escondido, del verdadero ser del espíritu. En la triple dimensión del tiempo (pasado inmemorial, presente eterno y futuro escatológico), que se dan cita en el instante, constituyendo la carne del tiempo, se reformula la idea uno-trinitaria como la verdadera idea del espíritu. El espíritu no es tan solo movimiento manifestativo, sino que, a la par, apela a la dimensión siempre oculta y hermética, la de su pasado inmemorial, fundamento matricial que toda música quiere desvelar sin profanar⁹; el futuro escatológico, dimensión de futuro que acompaña siempre al espíritu como su horizonte de comparecencia y advenimiento; ambas constituyendo la fuerza del presente eterno, la pura presencia que es la base y sustrato de la conciencia. Estas tres dimensiones se sincronizan en el instante, haciendo de la tensa armonía de su disonancia interna la base misma del “recrearse variacional del instante”. Por eso no ha de extrañar que sea *El canto de las sirenas* (2007) la verdadera filosofía del espíritu de Trías, la que se corresponde con la “edad del espíritu” que quedó esbozada y profetizada en *La edad del espíritu*¹⁰.

9. Nos referimos a la verdadera visión del Padre entendido en términos genesíacos como Padre con entrañas maternas, o sea, en tanto que fuente de eterna creatividad y productividad sometida a una ley que nace de su interior y no es impuesta mediante la violencia.

10. Algunos espíritus apocados pueden extrañarse de que el siglo xx se presente, en esta filosofía del límite, como la “edad del espíritu”. El siglo de los horrores, de las masacres, se muestra, sobre todo, en su exploración musical el gran siglo de lo “matricial”, de la búsqueda de un nuevo lenguaje que inaugura una época, un ciclo, donde se ha de constituir un nuevo “cosmos u orden”. En esa línea, la teoría de la relatividad se mueve también en el ámbito de una revisión de lo espacio-temporal que tiene que ver con lo matricial que ha de preceder a una nueva fundación del cosmos.

Me parece claro que únicamente así Trías haya podido señalar a la música, no solo como arte fronteriza, enmarcada en el ámbito del simbolismo artístico, sino como verdadero *sacramentum*. En la música, el arte deja de ser simbólico porque ya no remite de manera indirecta y analógica a aquello que se sustrae del marco de la razón en el ámbito del cerco hermético, sino que, por el contrario, trae a presencia aquello mismo que, haciéndose presente, se oculta.

7. Escolio

Quisiéramos acabar estas breves líneas manifestando que, en nuestra opinión, el corazón del verdadero pensamiento religioso de Trías no se encuentra en todo lo citado hasta ahora. Como no podía ser de otra manera, tratándose de un filósofo, el corazón de su pensamiento religioso se encuentra expuesto junto al corazón de su propuesta filosófica, en aquella prueba que constituye el verdadero “laberinto” de la filosofía del límite, donde acecha el Minotauro para atravesarnos con su doble cuerno y que, por razones que tienen que ver con los hábitos de lectura de esta nuestra tierra tan roma y yerma en juegos dialécticos y en el arte de la ironía filosófica, pasó sin pena ni gloria. Me estoy refiriendo al libro de Trías *El hilo de la verdad* (2004). Ya solo el título podría convencernos de que nos acercamos al *sancta sanctorum* de la filosofía de Trías, allí donde tan solo puede acceder el Sumo Sacerdote, y siempre con riesgo de su vida carnal, temporal y mortal.

Pues, precisamente allí, Trías realiza un desvelamiento sin precedentes, al acceder mediante una escalera de dieciocho escalones, al corazón de su propuesta filosófica. Allí, en el corazón del laberinto, comparece el verdadero sujeto de la filosofía del límite. Tenemos una primera percepción de él en el décimo tramo, en el que se formula la proposición del “ser del límite que se recrea”, de la que afirma Trías:

Es, por tanto, la que da y otorga ser en la existencia (segunda categoría); la que da y otorga el límite en el que el sujeto puede experimentar su propio alzado; es la que da y otorga el ser del existir, en referencia a aquel fundamento matricial del cual la existencia ha sido expulsada y exiliada; luego ese ser del límite también se alumbra en esa suerte de matriz modeladora, moldeadora, de cuanto es, existe o puede aparecer y darse.

Pero ese ser del límite es, también, el sujeto (1) que invoca y convoca a ese sujeto (2) que se da en la experiencia que somos; se propone así como la propuesta, expresada a través de la “voz”, la que apremia al sujeto (2) a ser, o llegar a ser, lo que potencialmente es. (Trías, 2003: 133).

Por primera vez el dios del límite aparece como dios del ser limítrofe, Señor del Ser, el que da el ser y con él interpela al fronterizo, gracias al límite, con su voz ética, apelando a su radical libertad. Este dios es el de una ontología ética donde se aúnan ser y libertad, donde la dimensión moral no queda desligada de lo natural, ni lo natural subsume a la moral, como ocurría en el pensamiento kantiano. Este dios del límite se deja sentir en la constitu-

ción ontológica del ser fronterizo, en el ser de su existencia, que se propone recreándose, variándose, y en su forma de apelar a la libertad del fronterizo mediante la voz ética. Aquí se cierra, por tanto, la verdadera visión de ese sujeto religioso, del dios del límite, que no es solo espíritu ni *daimon*, sino, sobre todo, Señor del Ser y fundamento de la libertad. De ahí que el ocultamiento, el secreto, sea la base misma de la revelación: dios habla escondiéndose. Así se deriva de la última y más clara formulación sobre el dios del límite, que encontramos en el decimocuarto escalón de esta escala, en la denominada “proposición filosófica”:

El giro interno e inmanente de esa trans/parencia del mismo y otro en torno al límite revela, pues, un movimiento interno, un giro inmanente, que hace que “todo” ronde y dé vueltas en torno al límite, que es, en la proposición filosófica, límite en relación a lo uno y lo múltiple; a su reposo en sí mismo y su propio automovimiento.

El principio de variación es la cumplida expresión de esta proposición, en la que se reitera el juego categorial en perfecta síntesis con las formas espacio-temporales (y con el dato existencial del comienzo). Se completa así la síntesis filosófica que expresa la verdad en términos de: ser del límite que se recrea. Esa verdad se propone, entonces, como reto a la libertad (del fronterizo).

El sujeto (1) de esta proposición filosófica enuncia el eterno recrearse y variarse de lo Mismo (del Mismo límite que, en virtud de su interna referencia a su propia alteridad, es siempre catapultado a un movimiento sin fin, o que no tuvo comienzo ni tendrá jamás fin). A ese sujeto suelo llamarle Espíritu (o en términos simbólicos-religiosos, Dios del límite).

En este giro filosófico la proposición que declara la verdad dice la frase sintética: ser del límite que se recrea. Y la enuncia como verdadera; así mismo la propone como reto a la libertad (del fronterizo). De este modo se da expresión a la Idea filosófica, que es lo que comparece en este tercero y decisivo giro. En él todo lo tratado y tramado queda elevado a estatuto ideal, al rango de idea, componiendo una suerte de estructura dinámica, generada desde dentro, de ideas (como las platónicas) que permiten dar exposición, y relato, a lo que hay y acontece. (Trías, 2003: 138).

La inteligencia humana, explorando el ser que se le da variándose en libertad, ha conseguido desvelar la esencia interna de Dios mismo, que es el ser del límite que se recrea. En cierto sentido, se asume así una verdad insoslayable del panteísmo: que el ser de Dios y nuestro ser son el mismo ser. Descubrir la escisión interna del ser que por eso es vida y existencia, movimiento, cadencia y ritmo, eterna recreación y variación, es haber llegado al corazón mismo del ser del límite y al *sancta sanctorum* de la concepción de la esencia interna, verdadero fuego devorador, del dios del límite. No es de extrañar que a este enigmático texto le siguiera *El canto de las sirenas*, bellísima composición en la que se descubre en la música el verdadero reflejo de

la cadencia interna del ser del límite que se recrea, idea cara a los pitagóricos y platónicos, pero también a Schopenhauer, donde la música es la plasmación directa del ritmo interno del ser del límite en su despliegue y variación, en su devenir histórico y mundano. Es aquí el oído el que da fe de esa verdad que la inteligencia ha desvelado en su libre uso, conminado por la voz ética que no es otra que la voz del ser que impele a la libre recreación creadora. Y es que, como sabían los antiguos, *fides ex auditu*.

▶ **LA SONRISA DE GOETHE Y LA FURIA DEL TEÓLOGO.**
▶ **APROXIMACIÓN A LA INVERSIÓN METAFÓRICA EN LAS**
AFINIDADES ELECTIVAS

▷ *Patricio Peñalver Gómez*

1. La pacificación musical

De Goethe se dice habitualmente que no había sido tocado por la fuerza de la música. Sin embargo, el relativo “mal oído” del poeta no le impidió a este la constancia existencial de un recurso a la potencia, si no salvífica, cuando menos pacificadora de la esfera musical. Las biografías canónicas lo señalan. Y desde luego el testimonio clásico para el último Goethe, las *Conversaciones con Eckermann*. La anotación del 27 de octubre de 1823 –que da noticia de la génesis de la *Elegía de Marienbad*, de vuelta de la fracasada declaración de amor a Ulrike en Karlsbad– describe el entusiasmo del poeta, que renace una vez más enriquecido de las cenizas de una nueva pasión erótica catárticamente elaborada, con el concierto de piano de la virtuosa polaca madame Szymanowska (Eckermann, 2005). Pero se apunta también de manera formal la virulencia del motivo musical en *Las afinidades electivas*, la novela que marca el giro de Goethe a su última madurez, y asimismo, debemos subrayarlo más localmente aquí, en el marco del célebre ensayo de Walter Benjamin, en el que vamos a interesarnos por nuestra parte críticamente.

“Críticamente”: a nuestra manera, queremos ser fieles al sentido metódico enfático de crítica, que pretende identificar el contenido de verdad de las obras de arte, en contraste con la referencia meramente histórico-pragmática al “contenido objetivo” propia del “comentario”. Con esa pretensión propiamente filosófica de verdad, quiere medirse, como se sabe, el ambicioso ensayo benjaminiano, y expresamente ya en su apertura. “Nuestra” intención crítica respecto a la crítica benjaminiana (no sin riesgo del batacazo de la pretensión ridícula, desde luego) se deja impulsar por un suplemento de insidiosa desconfianza: por cierto que, por lo pronto, ante el agotador esoterismo del quizá más críptico Benjamin, pero también, y sobre todo, ante la desordenada furia teológica que determina todo el movimiento de aquel atormentado y laberíntico estudio, con fuerte autoconciencia de “filosófico”, acerca de la novela aparentemente más libremente “inmoralista” de Goethe.

El caso es que en la genial, en verdad inventiva “crítica alquímica” de Benjamin, orientada, más allá del nivel meramente “químico” del comentario histórico¹, al “contenido de verdad” de *Las afinidades electivas* –y que enseña

1. Pero puede uno señalar de entrada la paradoja del menosprecio de Benjamin a la química, en la apertura del estudio de una novela que tiene en su centro mismo, y señalado desde el título, una ley química.

tanto que enseña incluso cuando yerra— se deja ver la virulencia de la parte de la música en la historia de la doble unión y la doble separación de los inolvidables Eduardo, Carlota, el capitán Otto y Otilia, la lindísima *pensierosa*. En la tercera sección de su estudio —al que Eugenio Trías remite en su *Prefacio a Goethe*, reeditado ahora bellamente en la casa de El Acantilado—, Benjamin (2006: 204) vincula expresamente a la esfera de la música el camino que libera a los amantes de la destructora pasión, y de la declinante inclinación, y los lleva al consuelo de la pacificación:

Más saludable que la pasión, aunque no por ella más benéfica, tampoco la inclinación conducirá sino a la ruina a los que renuncian a la primera. Pero aun así no hunde, como sí hace aquella, a los solitarios. Aun sin separarlos, guía a los enamorados en el descenso, y estos alcanzan el final pacificados. En este último camino se vuelven en dirección a una belleza que ya no se halla presa de la apariencia, y se encuentran en el ámbito de la música².

Oportunamente, Benjamin recuerda en el contexto los versos célebres de la *Trilogía de la pasión* que vinculan la “pacificación en el amor” (*die Aussöhnung in der Liebe*) a la esfera de la música. En la traducción de Cansinos Assens: «Los ojos se humedecen y en nostalgias / supremas arrasados, luego intuyen / el divino poder que, como el llanto / la música posee para las almas (*Den Götterwert der Töne wie der Tränen*) / [...] y yo siento —¡así sea siempre!— la doblada / dicha que amor y melodía nos brindan (*Das Doppelglück der Töne wie der Liebe*)” (Goethe, 1974: 1134). O en la traducción de Rosa Sala: «Acuosos los ojos, sientes en sublimada ansia / El divino valor de las notas y de las lágrimas / Así, —¡ojalá para siempre!— se manifestó / La dicha doble de las notas y del amor» (Goethe et al., 2002)³.

Al poema canónico de la senectud enamorada se refiere Benjamin oportunamente, decíamos, para ilustrar el ingreso de los tristes enamorados de la novela, a los que el destino fatídico ha convertido en cuatro amigos solitarios, en la esfera musical. Pero en verdad no hay que remitirse a esos versos tardíos en el que el Goethe septuagenario hace el duelo de su último amor. La música tiene abiertamente parte en la economía de la novela que el poeta publica apenas dos años después de su matrimonio con su amante y cocinera, la florista Christiane Vulpius. Tras la conmoción de la muerte, ahogado en el lago, del hijo, digamos, “biológico” de Carlota y Eduardo, pero con funesto

2. Remitimos también a la edición del ensayo sobre las *Afinidades Electivas* (Benjamin, 1996). Este libro incluye el llamado artículo enciclopédico “Goethe” (destinado inicialmente a la Gran Enciclopedia Rusa), al que debemos referirnos más adelante, y, sobre todo, un importante texto del Nachlass: “La Disposición para las *Afinidades electivas*”.

3. Sobre el importante asunto filosófico de las lágrimas, se consultará el *Tratado de las lágrimas* de Catherine Chalié (2008). Chalié recupera ahí un motivo de Levinas (2006: 123): «Ninguna lágrima debe perderse, ninguna muerte debe quedar sin resurrección». Y se recordará el diálogo de Rabí Elazar y Rabí Johanan, que “justifica” el llanto ante lo efímero de la belleza del mundo, en el Tratado Talmúdico de Berajot (5b).

parecido espectral a Otilia y al capitán Otto, los cuatro personajes ingresan, por así decirlo, “ellos mismos”, en el espacio musical. Leo ahora la versión del paso de José María Valverde:

Se habían extinguido todos los sentimientos tristes e incómodos de aquel intervalo de tiempo. Nadie guardaba rencor a nadie; había desaparecido toda especie de amargura. El comandante acompañaba con su violín el piano de Carlota, del mismo modo que la flauta de Eduardo volvía a concertar, igual que en otros tiempos, con la manera como Otilia sabía seguirle en el teclado. (Goethe, 1997: 307)⁴.

Veremos que Benjamin acosa con violencia teológica suplementaria ese momento de la narración. Pretende primero vendernos, en un lenguaje desafiadamente esotérico, que la pacificación musical, y la “emoción de las lágrimas” asociada a aquella, permite sustraerse a las apariencias de la belleza, o más exactamente, que suscita una emancipación respecto de los poderes de la belleza visual paradigmática, la del cuerpo bello. Un supuesto constante de al menos este Benjamin es que *Eros* no puede disociarse de *Thanatos*. Pero en un segundo paso, el contexto precisa que la “reconciliación” musical es solo una apariencia de reconciliación:

[...] lo mismo que en la música vienen las lágrimas a velar la imagen, en la pacificación la inclinación provoca la ruina de la apariencia precisamente mediante la emoción [...]. Pues las lágrimas de la emoción, en las que se vela la mirada, son al mismo tiempo el velo más propio de la belleza misma. Mas la emoción no es por cierto sino “apariencia de reconciliación” (*Schein der Versöhnung*). Y qué inestable y emocionante es precisamente esa engañosa armonía en el sonido de la flauta de los enamorados, cuyo mundo se encuentra totalmente abandonado por la música. (Benjamin, 2006: 205).

La secundarización benjaminiana del poder reconciliador de la esfera musical se confirma en cualquier caso cuando el filósofo crítico deja ver con toda claridad la perspectiva teológica que orienta su lectura de la novela de Goethe. Toda reconciliación permanecerá en el círculo de lo mítico, y así, en el espacio cerrado de lo inmanente, en el círculo de la circulación homogénea de las culpas y los sacrificios, a no ser que se mida responsablemente con Dios:

Solo con Dios hay de hecho reconciliación verdadera (*Wahre Versöhnung gibt es in der Tat nur mit Gott*). Mientras que en ella el individuo se reconcilia con Aquel, y solo así hace las paces con los hombres, resulta propio de la reconciliación aparente querer pacificar a estos entre sí y solo así reconciliarlos con Dios. (Benjamin, 2006: 196).

4. En el capítulo VIII de la primera parte, se ven crecer las dos transgresivas inclinaciones sexuales, y el cambio de pareja, en paralelo con los nuevos dúos musicales que se forman (Eduardo con Otilia, Carlota con el capitán).

No se pasará por alto, en el contexto inmediato de tan grave afirmación, el índice mayor del “radicalismo” o de lo que *cum grano salis* venimos llamando la “furia” de este teólogo romántico, furia provocada no en último lugar como reacción ante la serenidad del naturalismo goetheano: la reconciliación verdadera con Dios reclama en el individuo una disponibilidad a la “aniquilación”. Dicha reconciliación, en efecto, «no la logra nadie que –en lo que de él dependa– no aniquile todo completamente en ella, para verlo solo renacer ante el rostro reconciliado de Dios» (Benjamin, 2006: 197)⁵.

Consecuentemente, la posibilidad de una redención de los amantes en búsqueda del amor eterno, del “amor verdadero”, y por más que de momento mundanamente culpables, se ve remitida, a una enigmática relación con Dios. Cito de nuevo un fragmento del trabajo alquímico del que quiso ser, por aquellos tiempos, “el mejor crítico literario de su tiempo”:

La pasión y la inclinación son los elementos de todo amor aparente, que se muestra distinto del amor verdadero no en la renuncia al sentido, sino tan solo en la impotencia de este. Debe así pues decirse que no es amor verdadero aquel que impera en Otilia y Eduardo. Pues el amor solo se vuelve perfecto cuando, elevado por encima de su naturaleza, es salvado por el poder de Dios. (Benjamin, 2006: 199).

Así hablaban los rojos europeos de entreguerra (si se nos permite olvidar o relativizar que este Benjamin no ha entrado “todavía” conscientemente, en el momento de escribir el ensayo sobre Goethe, en una constelación teórica marxista). Y desde la vaciedad de las ideologías políticas de la izquierda convencional de estos últimos decenios, podría quizá añorarse el radicalismo de ese lenguaje, que fácilmente pudo llegar pocos años después a una reinterpretación mesiánica del marxismo⁶. Pero en este momento quería más

5. La segunda parte del ensayo presenta el cuento de “Los extraños vecinos”, que se encuadra en el cap. X de la segunda parte de *Las afinidades electivas*, como ejemplo de amor redentor: ahí se confirmaría la fuerza salvífica de la disposición a la destrucción de los “verdaderos” enamorados. Cabe asociar este motivo de la destrucción o la aniquilación en la reconciliación verdadera con Dios, al tema de la “violencia divina” en general, y más específicamente, a la violencia redentora “destructora de derecho”, en oposición a la violencia mítica “fundadora de derecho”, que encontramos en “Para una crítica de la violencia” (Benjamin, 1991: 23-46), el extraño texto de 1919 que llamó la atención de Carl Schmitt y que hay que situar por cierto en la misma constelación problemática y en la misma etapa evolutiva de las que surge el ensayo sobre las *Afinidades electivas*. Por otra parte, en el estudio sobre Goethe, el combate contra las fuerzas míticas alimenta un típico odio al derecho, que subyace sin duda a la impensada, nada reflexionada, si es que no “reactiva”, aversión de Benjamin al matrimonio. Jacques Derrida (1997) somete a análisis metódico, y a explicación desconstruccionista, el motivo benjaminiano de la violencia divina destructora, en *Fuerza de ley*. Sobre el tema de la destrucción de la tradición, en especial en conexión con el planteamiento canónico de Heidegger, se consultará también el libro editado por Benjamin y Osborne (1994), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*.

6. Para un estudio del mesianismo político de Benjamin, en la línea de una renovación radical, políticamente avisada, de la memoria de los vencidos en la historia, hay que remitir al libro de Reyes Mate (2006), *Medianoche en la historia*.

que nada zarandear la lectura mayormente beata y amedrentada que suele hacerse del ensayo de Benjamin: más bien saber salir al paso de la violencia interpretativa y la furia romántica que se alberga en estas páginas verdaderamente estremecedoras. Páginas trabajadas por una tensión incontrolada entre la fidelidad a la fidelidad goethiana al amor eterno en la tierra –un motivo indestructible de la bellísima novela de amor que es, entre otras cosas, al fin y al cabo, *Las afinidades electivas*–, y una insuficientemente reflexionada tendencia teológica de estirpe claramente judía (y muy marcada por una lectura evidentemente intensa, pero sin claridad metódica, de Hermann Cohen). El elemento judío es, pues, irreductible en este ensayo de crítica, elaborado por lo demás en los años iniciales de la amistad con Gerschom Scholem. (un judaísmo, este, a decir verdad, “recibido” muy confusamente desde el kantismo escolar y el anarquismo político del Benjamin de en torno a 1921).

En ayuda de nuestra desconfianza antiteológica, puede uno quizá legítimamente querer barruntar una imaginaria posible respuesta gestual del poeta ante el crítico alquimista: ante el celo filosófico-teológico del intérprete, respondería el poeta, nos atrevemos a sugerir, con una sabia sonrisa. Para Goethe, espinosista sin aspavientos –lo que no es poco en la tradición de la proverbial miseria teórica alemana, donde el miedo a Espinosa de toda Europa devino pavor represivo y reaccionario, si se recuerda la intervención de Jacobi en el momento en que se está formando el idealismo alemán precisamente con la decisiva ayuda de la sustancia del sefardita de Amsterdam–, el gran axioma es que los profenómenos, incluso los ligados a la Divinidad, se inscriben en la Naturaleza. La sonrisa que queremos atribuirle o inventarle al vulgarmente denostado como “olímpico”, en nuestra proyección juguetona de su reacción virtual a una distorsión teológica del significado de la novela canónica del matrimonio en crisis, sería y no sería semejante a la que evoca Eckermann, al transcribir una conversación sobre el posible interés de estudiar a Schelling para entender el *Fausto*, el 17 de febrero de 1831.

En la segunda parte del drama, dijo Goethe: «no hay casi nada objetivo; en ella aparece un mundo más elevado, extenso, luminoso y desapasionado, y quien no haya corrido un poco de mundo y acumulado alguna que otra experiencia, no sabrá a qué atenerse con ella». Replicó Eckermann:

En la segunda parte hay algunos ejercicios de reflexión, y puede que en algunos casos se le exija al lector cierta erudición. Tanto más me alegro de haber leído el librito de Schelling sobre las Cabirias (*Sobre las divinidades de Samotracia*) y de saber así a qué se refiere Vuestra Excelencia en aquel colosal pasaje de la *Noche de Walpurgis clásica*.

– A mí siempre me ha parecido que es bueno saber cosas –repuso Goethe entre risas (Eckermann, 2005: 520).

Querré luego volver metódicamente a nuestra preocupación crítica dominante aquí, a la delimitación crítica de un exceso de celo judío anti-idolátrico

fuera de quicio en el gran Benjamin, en el momento de su mayor proximidad al judaísmo sistemáticamente kantiano de Cohen y al judaísmo (hasta cierto punto) schellinguiano de Rosenzweig. Y por otro lado y complementariamente, sugeriré alguna línea de acercamiento a un Goethe genuinamente risueño, no digo estúpidamente “serenamente olímpico”, ante el trascendentalismo y el moralismo típico de “los filósofos”, que se habrían hecho así impermeables al núcleo eterno, al “contenido de verdad” si se quiere, y por tomarle de nuevo la palabra a Benjamin, de *Las afinidades electivas*. En conclusión, siquiera sea de forma indirecta y fragmentaria, intentamos sugerir una aproximación a la novela de Goethe: y al tema eterno del amor eterno, que se impone como motivo mayor de la novela, en la lectura fiel y en la interpretación en algún sentido “musical” de la obra de la que su autor dijera: «No hay ni una sola línea en *Las afinidades electivas* que yo no haya vivido personalmente, y esconden mucho más de lo que alguien podría ser capaz de captar con leerla una sola vez» (Eckermann, 2005: 360).

2. Aclimatando a Schelling en España

No será sin antes expresar las razones de mi gusto y mi complicidad con Eugenio Trías, un “filósofo del espíritu” sin complejos, una figura inusitada en estos parajes. Querría asociar mi intervención a una complicidad teórica y metodológica, parcial, y en medio de algunos contrastes considerables que no vienen al caso, pero efectiva. Se me permitirá quizá la evocación militantemente antinostálgica de un acompañamiento como lector curioso que fui de los primeros pasos públicos de la trayectoria de Eugenio Trías como filósofo, desde la distancia y obviamente la asimetría de quien por entonces iniciaba sus estudios.

Entrar en la filosofía en la España de los últimos sesenta y primeros setenta lo considero retrospectivamente una suerte. Si no andaba uno muy despistado por sectas doctrinarias o por la mera ignorancia, aquel fue un momento “interesante” del pensamiento europeo, y que en lo esencial podía por cierto ser bien seguido desde la España del tardofranquismo cuando menos entre los estudiantes de una universidad muy viva, quizá sobre todo en los estudiantes y profesores digamos “en formación”. Ese momento se perfila en unos cuantos rasgos que apenas enumero: la primera gran crisis del marxismo y de la Dialéctica –pero experimentada al mismo tiempo que leíamos como locos *El Capital* y la *Fenomenología del Espíritu*, muchos bajo la vigilancia y el magisterio de Manuel Sacristán–, una menos perceptible pero importante renovación de la fenomenología husserliana más allá del primitivismo del dichoso primado de la percepción de Merleau-Ponty, una nueva contextualización de los motivos históricamente efectivos del “pensamiento del ser” bajo la cáscara del infame lenguaje criptoteológico de Heidegger, y, *bien sûr*, Nietzsche, Freud y Levi-Strauss por un tubo. Los primeros libros de Trías –*La filosofía y su sombra*, *Filosofía y carnaval*, *Metodología del pensamiento mágico*– los leía con curiosidad genuina en conexión con mis pri-

meras tentativas adolescentes de abrirme paso en las procelosas aguas de aquel momento apasionante desde el punto de vista filosófico y político. Una sintonía más específica del estudiante de primeros cursos que era uno y el joven escritor filosófico reconocido que era ya Trías: la importancia, más bien un cierto privilegio, asignado al estructuralismo. En mi furor más bien adolescente que juvenil —y me atrevo a seguir abusando de recursos que se prestan a ser recibidos como complaciente narcisismo porque en realidad hablo de una generación—, el caso es que yo consideraba analfabeto funcional filosófico a quien no hubiera leído las *Estructuras elementales del parentesco*. En ese contexto aquellos primeros libros de Trías eran una especie de guía, de mapa provisional de alguien que conocía de primera mano el territorio. Por otro lado, la formación alemana de nuestro hombre le vacunaba contra la ingenuidad teórica y la esterilidad filosófica de muchos que, en el viaje al París de los últimos sesenta, se autocondenaron a ser pobres afrancesados.

Momento políticamente también apasionante, decía. El fervor teórico en la toma de posiciones coincidió con una bella explosión de polémica auténtica con su parte de fecundidad. Por entonces Gustavo Bueno podía escribir el prólogo a un libro de Trías. Concretamente, a la *Metodología del pensamiento mágico*, en 1970. No era un caso tan singular. Era la ley del momento. Analíticos, marxistas de diverso pelaje, nietzscheanos, libertinos afrancesados, excusas hegelianos, teólogos adornianos, fenomenólogos de diferentes tendencias, y hasta ingenuos marcusianos rezagados, se arrojaban lógicamente los trastos a las respectivas cabezas unos a otros, pero había una especie de *koiné*: la que proporcionaba que todos leíamos a todos. Eso desapareció, y ya irreversiblemente, a partir de la década de los ochenta en la escena intelectual hispánica: la nueva barbarie de una doctrina solemnemente neotranscendental de la socialdemocracia alemana, “modernizada” con una mano de pintura de giro lingüístico, en los años finales de la Guerra Fría, invadió la filosofía española institucional administrada por el felipismo en su fase más estable. Vehiculada, por cierto, esa invasión en buena parte por una legión de teólogos kantianos reciclados procedentes de Alemania. En ese nuevo contexto, el trabajo filosófico de Trías debió buscar refugio, primero, en el ecosistema de las potentes redes de la cultura catalana. Luego, los ambiciosos libros sobre la filosofía del límite, y la audaz recuperación del último Schelling con vistas a rehabilitar los conceptos de espíritu y de símbolo en nuestra época, debieron encontrar, y de hecho encontraron, un público lector.

La relativamente buena acogida en términos generales de este, en buena parte original y en cualquier caso serísimo, *revival* de la filosofía del espíritu que emerge del símbolo, es un hecho. Pero este éxito de crítica y de público de una filosofía indisimuladamente “especulativa” en la España de los ochenta y noventa no fue simplemente una lotería que cayó del cielo. El autor en cuestión se lo ganó a pulso, como escritor metódico y paciente, y pasablemente claro en sus principales movimientos, lo cual no quita que a veces

entrara en materias digamos que en sí mismas oscuras o hasta oscurísimas. En esto, la autobiografía que leí, con suplemento personal de curiosidad, hace unos años da una clave tan lúcida como regocijante. Resulta que Trías vivió durante un largo trienio bajo el amparo cegador de una secta. Llamémosla “la secta de la ducha fría”. Honradamente lo cuenta él mismo en esas memorias, *El árbol de la vida*, y lo interpreta retrospectivamente en un libre estilo de psicoanálisis suavemente salvaje. El caso es que en esos años Trías cayó bajo el hechizo de un personaje singular que parte de aquella secta presentaba como genio filosófico. El autor de esas memorias llega a decir, tal vez para desafiar a los bien-pensantes de nuestro gremio, que en realidad al único al que ha podido considerar su maestro es a aquel oscuro profesor, conocido en el interior de la secta como el “divino calvo”. Pero hete aquí que ya entonces el filósofo en ciernes captó un serio problema de este maestro: sus libros eran absolutamente ilegibles. Fue justamente la evidencia de ese gran fiasco, un filósofo con ínfulas de genio pero incapaz de escribir, lo que habría puesto a Trías (2004: 222), de seguir a sus memorias, en el buen camino de la escritura filosófica: comprendió entonces en efecto que la «raíz de nuestra miseria filosófica nacional o por extensión hispana, radicaba en la escasez de tradición filosófica “escrita”, o que la gran batalla por lograr que la filosofía hispana alcanzase rango universal, ecuménico, internacional, debía jugarse íntegramente, o por lo menos de forma preponderante, en la escritura».

Y lo cierto es que Trías ha cultivado cuidadosamente esa relación importante de la filosofía y la lengua escrita entendida mayormente como expresión, a lo que debió ayudarle un relativo desinterés por las aventuras de los experimentos literarios. La redacción de una obra como *La edad del espíritu*, tan audaz en su tentativa de reconstrucción histórico-sistemática de la aventura moderna, no podría haberse abordado sin una íntima seguridad del autor en la potencia de esa escritura “clásica”, llanamente expresiva.

Tentativamente sugeriría como hipótesis, pero es una hipótesis en la que no puedo embarcarme ahora, que es Schelling, y sobre todo el Schelling de la *Filosofía de la revelación*, la instancia decisiva en el empeño teórico de aquel libro publicado en 1994. Ahora bien, es el Schelling muy evidentemente cómplice del último Goethe –sobre todo el de las Madres de la segunda parte de *Fausto*– el que importa en “esta” filosofía del espíritu aclimatada en el paisaje hispánico.

Lo que me permite volver al principio. Y a intentar dar cuenta de mi anticipado espanto ante la tan apasionante como atroz teologización benjaminiana de ese prodigio de formalización de la clásica serenidad burguesa, y del equitativo naturalismo goetheano reflexivamente desprovisto de ideología armonista, ante el matrimonio en saludable crisis, que es *las afinidades electivas*. De “salvar” esta novela, como novela canónica del amor eterno –en la línea, por lo demás, del clásico Hermann Cohen– se trata: de salvarla de la violentísima tentativa benjaminiana de apropiación de su presunto “contenido

de verdad". Que en suma habría sido –de acuerdo con el filósofo en fase tormentosa de separación de su esposa–, la saludable destrucción divina del matrimonio, legible para el crítico-paleógrafo, como en un palimpsesto, bajo el “contenido objetivo” de la novela (resumible a su vez este contenido en la tesis de la presunta vinculación estructural de las fuerzas míticas del derecho y del matrimonio).

Por otra parte, y añádase esto como nuevo estímulo para la tentativa crítica de las consideraciones que siguen, el libro de Trías sobre Goethe asigna precisamente al estudio de Benjamin un valor especialísimo:

La interpretación de Benjamin, es, con mucho, la más interesante e importante que conozco sobre Goethe, realizando con creces su pretensión crítica, expuesta en las primeras páginas del texto, donde distingue crítica de comentario, en tanto la primera trata con el contenido de verdad, mientras la segunda se ciñe al contenido objetivo. (Trías, 2006: 85).

3. Goethe desde España, de nuevo

La puntualización de Trías sobre el contexto de surgimiento de su ensayo reclama, me parece, una primera matización. El filósofo de Barcelona dice que asume que va a escribir de Goethe “desde España”, esto es, hay que entender en el contexto, desde un lugar presuntamente escasamente marcado por ese momento universal de la cultura europea que se llama la *Goethe-Zeit*. Hay que darle la razón en un punto: cierto, no ha habido una gran tradición de apropiación del poeta del *Fausto* en la cultura española. Pero no hay que exagerar en la línea de una presunta alergia del pensamiento hispano hacia los temas goethianos. Creo que se comete un error al tomarse en serio el exabrupto del rencoroso Cernuda, que decía que en España Goethe es letra muerta. El estudio de Robert Pageard, *Goethe en España* (1959), muy deficiente categorialmente, al menos en su información factual deja claro que no ha sido ese el caso⁷. Conviene saber que *German y Dorotea* se tradujo al español en 1812. Podrían recordarse los nombres de Juan Valera, Menéndez Pelayo –para quien Goethe habría sido el más grande poeta europeo de los últimos siglos–, o Leopoldo Alas. Es cierto que los intelectuales del 98, y

7. Trías (2006: 17) cita el libro de Pageard en apoyo de la afirmación de Cernuda. Ya digo que, a pesar de sus insuficiencias, este ensayo proporciona elementos para rebatir la insidiosa generalización del poeta sevillano. Para el tema, sigue siendo útil la vieja monografía de Udo Rukser (1977), *Goethe en el mundo hispánico*. Pero el hispanista alemán no pudo dar cuenta (la edición alemana es de 1958) del “efecto” sin duda más importante de Goethe en el mundo literario hispánico: *Paradiso* de José Lezama Lima. ¿No es José Cemí un genuino Wilhelm Meister caribeño? Debemos recordar aquí la noticia que transmite Rukser: un cubano interesado en la cultura alemana, José de la Luz y Caballero, visitó en 1830 a Goethe. No fue una visita de cortesía, o de “curiosidad” cuasi-turística, para “ver” al Poeta consagrado. A su retorno a Cuba, De la Luz y Caballero funda un círculo de estudios sobre la literatura alemana (Antonio Angulo y Heredia, Enrique Piñeyro) que tuvo influencia a su vez en la recepción de Goethe en la España de los últimos decenios del siglo XIX.

luego los de la generación del 14, fueron en su mayoría más afrancesados o anglófilos que germanófilos (con la consabida excepción del neokantiano de El Escorial). Pero la referencia al *Fausto* –varias veces traducido en el siglo XIX– es una constante de la cultura hispánica, al margen de que se quisiera polemizar con el ideal faústico moderno, como es el caso en una página muy citada de Unamuno⁸. El centenario de 1932 fue una ocasión perdida, eso sí. Buena parte de la culpa la tuvo seguramente la inmensa metedura de pata del encargado oficial de traer ciencia alemana a España por entonces. Hoy puede reconocerse fácilmente que el famoso *Goethe desde dentro* de Ortega⁹ iba totalmente descaminado. Pedía el filósofo madrileño, bajo el solemne y beato nombre, y psicologista, de “vocación auténtica”, que la bella complejidad y variedad del saber y de la vida de Goethe, deviniera abstracta unilateralidad. El caso es que podría justamente dársele la vuelta al reproche orteguiano de una “dispersión” en la existencia y en la obra del poeta alemán: parte de la virtud de la escritura de Goethe es que incorpora la complejidad de una experiencia vital abierta a muy diversas posibilidades, en el arte y en la literatura, pero también en la ciencia y en la política activa. No está tan mal el tópico a veces denostado –por ejemplo, Benjamin lo quiere ridiculizar– de que la gran obra de Goethe habría sido su propia vida. No la vida como obra de arte, en clave esteticista, en la línea de Foucault, sino la invención poética de la verdad en la vida. En la *Estrella de la redención* de Rosenzweig (1997: 344), Goethe tiene una presencia emblemática evocable en este minuto: habría sido «el más vivo de los hijos de los hombres». A la obra goethiana finalmente recibida sobre todo como literaria, no le vino mal su origen seminal en las experiencias de los viajes, los amores, las amistades, en sus amagos de dibujante y pintor, en sus trabajos como político y burócrata, pero también en sus investigaciones naturales, que malamente solemos tender a minusvalorar como si hubiesen sido poco menos que un *hobby*¹⁰.

Luego, y si se me sigue en esta rápida réplica provisional al tópico de una opacidad de la cultura española al autor del *Fausto* –y por seguir entonces con esta mirada que quiere por el contrario encontrar una permeabilidad a cierto Goethe en nuestros parajes–, habría que tener en cuenta el inmenso trabajo de la edición de la *Obras Completas* de Rafael Cansinos Assens, en 1944. La intervención influyentísima de un Sacristán lukacsiano en los

8. Puede releerse *El sentimiento trágico de la vida* de Unamuno –sobre todo el capítulo 12– a partir de la explicación del *Fausto* “categórico” de Goethe.

9. El ensayo de Ortega se publicó originalmente en un monográfico, con ocasión del centenario de la muerte de Goethe, en *Revista de Occidente* (nº CVI, abril de 1932), en el que aparecieron también ensayos de José M. Sacristán, Antonio Espina, Manuel García Morente y Máximo J. Kahn.

10. Para una reevaluación de los estudios naturalistas de Goethe, más allá del tópico del presunto irracionalismo de su complejo combate con el modelo newtoniano, véase *Goethe y la ciencia*, editado por Jeremy Naydler (2002).

sesenta acerca de “La veracidad de Goethe”¹¹, a pesar de que su insistencia unilateral en el tema del cinismo, confirma que sí, que ha habido en España oído para Goethe y a lo largo de generaciones y contextos muy diferenciados.

Todo en fin para decir, con cierta facilidad y trivialidad, que en su ensayo Trías (2006: 19) exagera quizá, o acaso se arriesga a una ironía demasiado esotérica, cuando llega a considerar, en una especie de provocación catalana, que solo un intelectual de la periferia, Joan Maragall, ha logrado penetrar en cierto conocimiento del “gran pagano”. La clave de esa conexión periférica sería que el poeta catalán simpatizaba con «los hábitos burgueses y pacíficos que enaltecen la figura de Goethe»¹². Lo que sí es en cambio certísimo es que, a Goethe, España no le interesó nada (o apenas: puede recordarse a este respecto a Calderón, que siempre produjo un enigmático embrujo en la cultura alemana). En eso tuvo que ver su sano instinto que le alejó del postizo neocatolicismo de parte de la segunda generación del Romanticismo alemán (Vega, 2001; Varela, 2001).

Quedaría por lo demás, en segundo lugar, la duda sobre si el contexto “temático” o motivacional privilegiado en la recepción de Maragall, al que apela Trías, establece las coordenadas suficientes para una lectura exploradora y activa del autor de *Poesía y verdad*. La salud de Goethe incluye el valor de algunos enormes riesgos. No hay que pensar solo, aunque desde luego también, en la dimensión erótica y amorosa del autor, narrador y protagonista de esa obra cumbre de la autobiografía no confesional. A la vista de esa ambición, el esquema maragalliano, que en un cierto punto Trías parece continuar, resulta insuficiente. Según ese esquema, Goethe habría sido, no un “gran pagano”, sino «un amante de la vida tranquila, un burgués callado, y que solo deseaba tratar con el exterior lo justo para que no se olvidaran nada de él» (Trías, 2006: 30).

Los negocios goetheanos son gracias a Dios más complejos que lo que sugiere ese paso. El mundo burgués que se está creando en Europa, sobre todo tras la Revolución francesa, no es solo silencio y tranquilidad. Está también la industria, la aventura, y hasta una nueva tentativa de conectar con la eternidad, eterno femenino mediante.

Lo cierto es que, dicho sea en tercer lugar, el propio libro de Trías desborda ampliamente el esquema maragalliano. Los dos estudios más intere-

11. «Veracidad bloqueada en cinismo: este sería, pues, el resumen, por lo que hace a Goethe como pensador social.» (Sacristán, 1969: 47).

12. En el contexto de esa evaluación de la recepción modernista catalana de Goethe, llama la atención el “olvido” de Eugenio D’Ors. Para alguna noticia de esta notable recepción hispánica en clave abiertamente conservadora, remitimos al “estudio preliminar” del Xenius, incluido en la edición del *Fausto* en la serie Clásicos Jackson. Especialmente notable la razonada reivindicación de un Goethe filósofo, y, contra el tópico, no “panteísta”: «Dios puede estar en el proceso de creación continuada por la Naturaleza; pero no en la antinaturalaza, en la esencia encarnada de la corrosión y de la destrucción.» (D’Ors, 1951: xxxi).

santes son “El enfermo de indecisión”, en diálogo con Jacques Lacan, y, sobre todo, “El artífice de sí mismo”. Aquí la explicación con el fulgurante ensayo alquímico de Benjamin, al que me refería yo inicialmente, se impone como una necesidad. De la interpretación benjaminiana de las *Wahlverwandschaften* dice Trías (2006: 85) en efecto que es «la más interesante e importante que conozco sobre Goethe».

Esta evaluación, creo que desmedida, del alcance de la crítica benjaminiana nos motiva, con un estímulo suplementario, para volver a nuestra inquietud inicial ante la violencia interpretativa que se desprende de la furia teológica confrontada a la novela canónica sobre el matrimonio moderno.

4. El matrimonio en crisis y el amor eterno

En medio de la complejidad temática y de la esotérica dialéctica del ensayo de “crítica” de Benjamin, una tesis al menos se destaca en ella con nítida claridad. Aunque enunciada de forma negativa, esa tesis, fuertemente polémica frente a la tradición dominante en la interpretación de la novela de Goethe, debe destacarse inicialmente: nos pone en la pista de la génesis de este texto atormentado —merecedor, sin duda, de renovadas lecturas, digamos “por sí mismo”, y en conexión con el programa filosófico del pensador judío—, resulta fundamentalmente ajeno tanto a la intención de *Las afinidades electivas*, como a su “contenido de verdad”. Dice Benjamin (2006: 132), en contra de toda la tradición interpretativa, que «el objeto de *Las afinidades electivas* no es el matrimonio».

Finalmente, el sentido general de las observaciones, mayormente rap-sódicas, que siguen, puede enunciarse en términos que se arriesgan a la mayor trivialidad: queremos mostrar, si se quiere “simplemente”, que el objeto de *Las afinidades electivas* sí es el matrimonio. Obviamente, el matrimonio en crisis, y más precisamente el matrimonio en conflicto, y en especial en conflicto con la clásica eternidad del amor eterno. Por lo que decir que el matrimonio es “el” objeto de la novela no es incompatible con la interpretación de la misma como novela de amor. Más allá de la llana simpleza de esta reafirmación de la interpretación ingenua y tradicional, y de nuevo en contraste con el apocalipticismo antimatrimonial del teólogo anarquista judío, quisiéramos saber sugerir que la reflexión goethiana, incorporada a la estructura misma de la obra sigue enseñando mucho¹³. También después del derrumbamiento de la “época de Goethe”, y al margen de cómo se enfoque la posibilidad de una relación efectiva de nuestro presente con el Clasicismo alemán¹⁴.

13 La hipótesis de la vigencia de *Las afinidades electivas* en nuestro mundo está, a su manera, confirmada en una de las novelas más originales de la narrativa española última: *Mauricio*, de Eduardo Mendoza.

14 El Lukacs (1968: 21) de 1964, en proceso, por fin claro, de alejamiento de la barbarie estalinista, quiso ver las «cualidades metodológicas de la evolución alemana», en referencia al desfase entre la “miseria alemana” (su retraso social y político) y la gloria literaria y filosófica de

Probablemente la notabilísima vigencia de la novela reside en la equitativa y naturalista presentación del problema objetivo del matrimonio en crisis. En ella no podrá encontrarse la más mínima huella de moralismo. Tampoco claro está de “inmoralismo”. Desde luego, solo una lectura descabellada puede encontrar en ella algo así como una “defensa” de la institución matrimonial. Como si eso al menos quisiese Goethe que quedase claro, el conocido discurso en defensa fanática de la indisolubilidad del vínculo matrimonial – en el que se incluye aquel pronunciamiento famoso de que “el matrimonio es el comienzo y el ápice de toda civilización”, que nunca podría haber firmado el poeta– lo pronuncia el soltero Mittler: un personaje manifiestamente “negativo”, y hasta ridículo en el desarrollo de la acción.

Pero por otro lado, nadie podrá encontrar en *Las afinidades electivas* una toma de posición romántica, algo así como una legitimación de la pasión erótica contra las instituciones. La “izquierda” moral sentimental de la época –cabe recordar la incompreensión de Mme Stahl ante la irresolución o el quietismo de los amantes– podrá sentirse incómoda con el “platonismo” de Otilia, o con su gesto de renuncia, por los caminos de la santidad, en la fase final del relato.

El rechazo horrorizado de la mayor parte de los contemporáneos frente a esta obra, acusada cuasi-universalmente como “inmoral”, pero también la incomodidad de otros ante el fracaso final del amor extramatrimonial que presenta la novela, provenían finalmente de una culpable negativa a aceptar la lección que da esta obra en su perfección formal. No se quiso ver, habitualmente no se quiere ver, la consecución de una perfecta objetividad artística en el despliegue, fascinante en su transparencia, de un conflicto insuperable

la *Goethe-Zeit* (1770-1830). Se revisará en esa perspectiva en especial el prólogo a la primera edición de la obra, en 1947. Remitimos ahora a la novedosa reconstrucción interpretativa del “caso alemán”, en referencia a la paradoja de una altísima cultura artística que acaba en, o al menos no impide, la caída en la barbarie del nazismo: Rosa Sala Rose (2007), sobre todo en el capítulo 5, “En torno al ideal clásico”, de su libro *El misterioso caso alemán*. Interés metodológico, y filosófico, tendría una comparación sistemática de la repetición lukaksiana (clásica ella misma) del Clasicismo alemán, con la que pudo articular cerca de nosotros, en abierto estilo crepuscular, José María Ripalda (1992: 18): con tanto rigor científico en la práctica de la historia de las ideas, como apocalíptico desengaño ante el fracaso de la Revolución en Europa (y por más que el estudioso español del Idealismo alemán quiera ponerse a distancia de la invocación metafísica o ideológica del concepto de “la” Revolución, invocando la fuerza cognitiva del marxismo). El Clasicismo alemán suele presentarse, en las historias canónicas de la cultura moderna, como “nuestra Grecia”: lo cierto es que, si seguimos a Ripalda, la *Klassik* perdió hace tiempo toda vigencia normativa. Y ya en su momento de eclosión no pudo ser de hecho sino “Restauración”. Obviamente dicha categoría tiene sentido polémico. De ahí el equívoco sentido político que adquiere el Clasicismo alemán a partir de las revoluciones del 48. En todo caso, a nosotros, “postmodernos” y desencantados, solo podría llegar ya como simulacro. Nos centramos más abajo en una referencia significativa de Ripalda al presunto “platonismo” de la figura de Otilia en *Las afinidades electivas*. Una mirada irónicamente postmoderna del Clasicismo alemán puede encontrarse en una conocida discípula americana de Derrida, Avital Ronnell (1988), quien explora las posibilidades desestabilizadoras, genéricamente desconstructivas, de los sueños de un Freud *hanté* por el fantasma de Goethe.

en el centro de la vida moral moderna: el conflicto –“natural” en el sentido fuerte del concepto goethiano de Naturaleza– entre los derechos terrenales del matrimonio y los derechos eternos del amor eterno¹⁵.

En favor de la interpretación “simple” de que *Las afinidades electivas* es una novela que reflexiona y que permite o más bien exige reflexionar sobre el problema objetivo del matrimonio en las sociedades modernas, habla el equilibradísimo juego de la relación entre los cuatro personajes, en proceso no consumado de cambio de parejas (o “hasta cierto punto” no consumado: al menos si se piensa en el fatídico adulterio mental de Eduardo y Carlota, que engendra al niño destinado a morir en el lago, y que muy pronto había presentado tan prodigiosas como perturbadoras semejanzas con Otilia y el capitán¹⁶). La claridad acerca de la dinámica y la estructura de los cuatro personajes en juego en la acción de la novela, desautoriza una tendencia en la que con cierta facilidad cae la lectura sentimental y subjetiva: la de querer ver a alguno de los cuatro personajes, como “el” héroe o, más frecuentemente “la” heroína.

En esta línea metódicamente desviada, que se sustrae a la estructura implacable de una narración reflexivamente fiel a la objetividad de las leyes de la química y la moral, y a las desconcertantes conexiones entre estas dos esferas, y que se deja llevar por las facilidades del análisis psicológico-moral, lo más frecuente es la fascinación de los lectores por Otilia. A esta, en verdad, el mismo narrador (no digamos sin más el autor) atribuye santidad muy seriamente. El atractivo que produce en el lector comprometidamente implicado la “lindísima *penserosa*”, y el barrunto de una afinidad entre la personalidad de esta y el propio Goethe (o de su ideal¹⁷ femenino: se da, por supuesto, en

15. Hermann Cohen (2005: 123 ss.), a quien Benjamin no sigue en esto, pero al que este debe en general bastante más de lo que reconoce en su estudio de *Las afinidades electivas*, ha expuesto esta tesis con claridad metódico-sistemática en el marco de su teoría de los géneros literarios. La invención moderna del género novela, en contraste marcado con la épica y el amor caballeresco, estaría ligada a una experiencia específica del conflicto entre el matrimonio y el amor. En ese sentido la novela de Goethe habría llevado a una “solución santa” el conflicto entre el derecho eterno del amor y el derecho terrenal del matrimonio. El interés del primer Benjamin por la nueva sistematización del kantismo que representa Cohen está ampliamente documentado en la correspondencia con Gershom Scholem.

16. Esta novela realista se permite excepcionalmente una inverosimilitud, un prodigio, que se carga así de fuerza simbólica. Todos reconocen en el niño engendrado por Eduardo y Carlota, en el momento en que ambos se encuentran inmersos en la pasión de sus enamoramientos respectivos de Otilia y el capitán Otto, un «niño admirable», un «verdadero niño prodigio, gratísimo a la vista por su tamaño, su armonía, su fuerza y su salud». Pero «lo que producía mayor asombro era aquella doble semejanza que cada vez se desarrollaba más. Por los rasgos de la cara y portada su forma, el niño se parecía más y más al capitán; los ojos, cada vez se podían distinguir menos de los de Otilia.» (Goethe, 1984: 266).

17. En las cartas del juez Guillermo a su amigo Juan, acerca de la «validez estética del matrimonio», y en concreto nada menos que en apoyo de la tesis según la cual «el amor conyugal nada teme, ni siquiera las pequeñas disensiones, ni los pequeños enamoramientos, al revés estos se convierten en alimento para la salud divina del amor conyugal», Kierkegaard (1961: 201) cree poder invocar *Las afinidades electivas*.

las biografías canónicas que la pasión amorosa del poeta por Minna Herzlieb, poco antes de la redacción de la novela, tuvo que ver en la invención del personaje) han marcado una tendencia a ver en Otilia la personalidad dominante del relato. Sigue actuando en esa línea psicológico-moral, despistada, si se nos sigue, de la estructura del relato y del “problema” de fondo que plantea la novela, la interpretación que asigna a Otilia rasgos morales negativos. Así, el propio Benjamin, cuando le reprocha algo ingenuamente a la muchacha desencadenante de la crisis matrimonial, una peculiar “pasividad”, y hasta anorexia suicida, que le haría el juego al mítico y jurídico matrimonio. Otras veces se ha atribuido a Otilia un platonismo, en el sentido vulgar y cuasi-afrentoso de represión del *Eros*. Así, Ripalda (1992: 19) parece hacerse eco de la lectura, desde luego no simplemente inmotivada, que ve en Otilia el “platonismo” que suele asociarse a «los atributos pasivos de renuncia, penitencia, la otra vida». Tales rasgos –asignados precipitadamente casi siempre a Otilia– dejarían ver, según el estudioso español, la “metamorfosis” goetheana, su viaje a una madurez cada vez más incapaz de “dialéctica”, e incurso en el pecado de lesa “unidad” o inmanencia: en ese giro del último Goethe, «la alegoría de los símbolos divinos pierde vinculación con las acciones humanas» (Ripalda, 1992: 19). Pero no solo platonizaría la presuntamente “pasiva” y renunciadora muchacha de la novela, sino incluso el mismo Goethe. Tras evocar la Mignon del *Wilhelm Meister*, y en esa misma línea de ejemplo de verdad trasladada a la trascendencia, Ripalda (1992: 31) une la Otilia “platónica” al destino del propio Goethe en su progresivo alejamiento de la realización efectiva, no malamente dualista y trascendente, del ideal clásico: «Pero otro personaje paralelo en cierto modo a Mignon, la Otilia de *Las afinidades electivas*, muestra cómo platoniza Goethe su clasicismo, al irse acercando la propia muerte».

Ahora bien, para otros lectores –y la relativa legitimidad que podrán esgrimir confirma que el problema es de método, de impotencia de la psicología moral ante la verdad de la estructura de la novela–, la “verdadera heroína” es Carlota: por la serenidad, la discreción y la disponibilidad a la renuncia con que se enfrenta a las situaciones dramáticas que sobrevienen (el enamoramiento de Eduardo y Otilia, el de ella misma y el capitán, y la muerte del niño).

Para otros, el héroe de la novela es el capitán Otto, quien, en efecto, presenta muchos rasgos del ideal goethiano de hombre de acción, transformador de la naturaleza, y capaz de sofrenar sin anular del todo la pasión sin institución¹⁸. Pero hasta Eduardo, habitualmente “valorado” como el personaje más débil, tiene algo a su favor, y podría reivindicar ante una lectura sentimental y moralista, el papel principal: es él el único que se pone en movimiento, aunque finalmente sin éxito, para la realización del amor de los enamorados. No

18. Helena Cortés (2000: 17), en el prólogo a su traducción de *Las afinidades electivas*, apunta a que la «parte racional [de Goethe], sobre todo se pone de parte de ese trasunto literario suyo que es el capitán: el ideal de hombre ilustrado goethiano, activo, inteligente, cultivado, lleno de las más diversas capacidades y saberes, y obsesionado por las obras públicas de interés general».

tiene sentido entrar en la arbitrariedad de elegir al “verdadero” héroe o a la “verdadera” heroína¹⁹. Ese moralismo comparatista en el juicio de los cuatro enamorados sometidos a perturbadoras leyes de afinidad y separación –que el capitán explica con gran claridad en el capítulo cuarto de la primera parte de la novela– desvía la mirada de la estructura de la novela y, finalmente, de cómo en esa estructura se plasma una formulación hipercrítica, científica y reflexionada, del naturalismo goetheano.

Pero naturalismo aplicado al conflicto químico y moral del matrimonio. Ello reclama un retorno crítico al teólogo furioso, y su demanda apocalíptica de un amor vinculado a la fuerza redentora y purificadora de una destrucción divina del mítico derecho. La negativa polémica de Benjamin, la tesis fuerte de que el matrimonio no es el objeto de la novela, se sitúa en el movimiento general de la primera parte de su ensayo, a saber, la presentación de la fuerza de lo mítico (de lo mítico como tal, en Goethe y en *Las afinidades electivas*). De hecho, en contrapartida a aquella negación, el crítico establece formalmente lo mítico como el “contenido objetivo”, pero también como el “fundamento” de la novela:

Lo mítico no es en ninguna parte el supremo contenido objetivo, pero sí, en todas partes, alusión estricta a ese contenido. En cuanto tal hizo de ello Goethe lo que es el fundamento de su novela. Lo mítico es el contenido objetivo del libro, y su asunto aparece como un juego mítico de sombras con vestuario de la época de Goethe. (Benjamin, 2006: 144).

El texto del *Nachlass* acerca de la “disposición” del ensayo permite precisar el alcance de la tesis de lo mítico o de “lo mítico como tesis” (tal sería el título de la primera parte). La sección más relevante, en cualquier caso la que aquí nos interesa, quedaría encuadrada bajo el título de “El significado del mundo mítico en *Las afinidades electivas*”. La precisa articulación de motivos que anuncia esa sección de la “disposición”, con cierta engañosa apariencia de sistematicidad exhaustiva, resulta en verdad muy artificiosa, en especial a propósito del orden mítico de la naturaleza y a propósito del destino. Una lectura auténtica de la novela, cuando menos no amedrentada por el “crítico” (y teólogo y filósofo, y pensador judío en grado de aspirante en este momento), permitiría seguramente establecer el desfase entre las presuntas “claves” procedentes del mundo mítico en el que se movería la acción de la novela,

19. Trías (2006: 97) incurre en ese espacio equívoco de interpretación psicologista, y cree poder afirmar que Carlota, a pesar de ser la perdedora, es «la verdadera heroína junto con el capitán», gracias a su aplomo y discreción: «En última instancia su silenciosa presencia destila una lección sutilísima de moral de buena ley: pasmosa heroicidad del *nomos* frente a la adversidad de la *physis*». Y añade inmediatamente: «Solo el capitán alcanza una cota más alta de proximidad con la verdad, por cuanto accede a la inscripción sensible y sacramental. [...] El capitán alcanza una objetividad sobrenatural, social (y por ende sacramental) al encauzar su actividad en la construcción de interés público, arquitectura, ingeniería. En la creación civil. Prefigura de este modo la figura del Fausto empresario y constructor.»

y la fuerza reflexiva, pensativa, del texto de Goethe. Pero en el comienzo de esa sección, acerca del matrimonio en la Ilustración, y acerca del matrimonio en *Las afinidades electivas*, Benjamin plantea a su manera (distorsionadamente: desde una anarquista furia teológica destructiva que se muestra por doquier) la cuestión que venimos señalando como decisiva: el matrimonio problemático.

Los dos grandes referentes de la idea ilustrada del matrimonio habrían sido la teoría kantiana (en referencia a aquella formulación acaso con un punto de provocación sarcástica que sigue lógicamente espantando: «la posesión mutua vitalicia de los órganos sexuales de los cónyuges») y *La flauta mágica* de Mozart. Una y otra habrían sido «las concepciones más extremas y al mismo tiempo más profundas que del matrimonio tuvo aquella época» (Benjamin, 2006: 129). Pero la ópera barrunta el contenido objetivo del matrimonio tan solo en el sentimiento de la fidelidad, en la constancia de los cónyuges. Una aclaración, una intelección del contenido objetivo del matrimonio solo lo proporcionaría la filosofía del derecho del criticismo —y hay que reconocer cierta valentía por parte de Benjamin en la valoración “racionalista” de la terrorífica desmitificación kantiana del aura, más o menos sagrada, que suele atribuirse al vínculo matrimonial. Esa racionalidad es en cualquier caso más profunda y hasta “más sublime” que cualquier sentimentalismo “falto de suelo”:

La definición kantiana del matrimonio en *La metafísica de las costumbres*, en la que se piensa de cuando en cuando únicamente como ejemplo de pauta rigurosa o como curioso testimonio de senilidad, es el producto más sublime de una *ratio* que, insobornablemente fiel a sí misma, logra penetrar en el contenido objetivo de un modo infinitamente más profundo de lo que hace una ración sentimental. Ciertamente, el mismo contenido objetivo, que solo se hace patente a la contemplación filosófica —o más exactamente: a la experiencia filosófica— permanece oculto para ambas, pero mientras una nos conduce a lo falto de suelo, la otra acierta exactamente en el fundamento sobre el cual se constituye el conocimiento verdadero. (Benjamin: 2006: 128).

El enfoque o el desenfoque teológico benjaminiano acerca tanto del contenido objetivo como del contenido de verdad de *Las afinidades electivas* depende en buena parte de esta asignación hiperbólica de un fondo de verdad a la *boutade* del solterón Kant. Esa premisa kantiana determina una constante interpretativa de todo el ensayo: la novela de Goethe, de quien dice Benjamin de manera enfática (y muy discutible, si no quiere despreciarse la verdad existencial de la relación de pareja estable comprometida del eminente escritor con Christiane Vulpius) que se había opuesto con todas sus fuerzas durante decenios al vínculo matrimonial, habría puesto en evidencia la implacable fuerza de lo mítico que actúa en dicho vínculo. Mejor que en el matrimonio “intacto” o aparentemente estable, se vería esa determinación de

lo mítico en el matrimonio cuando este se encuentra –se diría que “típicamente”– en proceso de caída o de decadencia. Ahora bien, el “problema” de ese matrimonio en fase de decadencia no estaría en su tendencia a la disolución –que sería solo disolución de un vínculo “meramente” jurídico, y así, sometido al ámbito mítico–, sino solo en que esa disolución no provenga de las “potencias supremas”, esto es, de la potencia divina específicamente destructora de toda forma de derecho. De manera que Benjamin “reconoce” que Goethe, en su presentación de la ruina del matrimonio de Carlota y Eduardo, “toca” en verdad la estructura objetiva de aquel vínculo jurídico. Pero si el poeta capta el “contenido objetivo” del matrimonio, no logra captar su “contenido de verdad”. Para llegar a la “verdad” del matrimonio se requiere una intelección filosófica, específicamente “crítica”: en verdad, propiamente teológica, y así, purificadora de todo lo mítico y jurídico en la esfera moral, redentoramente destructora del matrimonio. Así al menos creemos que puede entenderse el denso fragmento en el que Benjamin aborda, tras la referencia histórica al matrimonio en la Ilustración, el concepto goethiano de matrimonio.

Tras “refutar” cierta tradición de comentaristas que asigna a Goethe las “moralistas” opiniones de Mittler –innecesariamente en verdad, la cosa es demasiado evidente–, Benjamin quiere mostrar las fuerzas que surgen desde el matrimonio, y precisamente “en su caída”. Dichas fuerzas –y nos permitimos citar *in extenso*–, son

los míticos poderes del derecho (*die mytischen Gewalten des Rechts*), y el matrimonio en ellos no es sino el cumplimiento de una decadencia que él mismo no impone. Pues su disolución tan solo es perniciosa porque no la producen potencias supremas (*höchste Mächte*). Y únicamente en esta ahuyentada desgracia consiste lo inevitablemente atroz de la consumación. Pero Goethe rozó de hecho con ello el contenido objetivo del matrimonio. Pues aunque no se le pasara por la cabeza exponerlo intacto, la intelección de la relación en decadencia continúa siendo poderosa. Y solo decayendo se convierte en la relación jurídica que Mittler ensalza. Pero, aunque seguramente nunca obtuvo una intelección pura de la consistencia moral de dicho vínculo, a Goethe no se le ocurrió ni de pasada fundamentar el matrimonio sobre el derecho matrimonial. En su fundamento secreto y más profundo, la moralidad del matrimonio es lo que se hallaba menos libre de dudas para él [...]. El objeto de *Las afinidades electivas* no es el matrimonio, y en ninguna parte se podrían buscar en ellas sus poderes morales. Desde el principio están desapareciendo, como la playa bajo las aguas durante la marea. El matrimonio no es aquí un problema moral, ni tampoco social. Y no es una forma de vida burguesa. En su disolución todo lo humano se convierte en fenómeno, mientras lo mítico permanece tan solo como esencia (*In ihrer Auflösung wird alles Humane zur Erscheinung, und das Mythische bleibt allein als Wesen*). (Benjamin, 2006: 131-132).

El esquema teológico sigue actuando en la segunda parte del ensayo crítico que comentamos. Esa segunda parte, de acuerdo con el clarificador

texto sobre la “disposición” que citábamos más arriba, plantearía una “antítesis” redentora frente a la tesis de lo mítico. “La salvación como antítesis” sería el título de esta parte. Para el juego dialéctico de la antítesis, Benjamin recurre a una especie de refutación general del Goethe de Gundolf (una referencia importante en la literatura crítica de la época, y que debía resultar opresiva para la tentativa benjaminiana por sus vínculos con el círculo de Stefan George): de hecho, le reconoce a Scholem que su ensayo comporta “la ejecución de Gundolf” (Benjamin, 1979: 260)²⁰. La genérica “invalidación metodológica” de aquella influyente obra se apoya en una militante separación filosófica del mito y la verdad. Esa separación “crítica” permite alejar a Goethe, cuando menos a lo que vincula su obra con el “contenido de verdad”, de la opresiva ceguera del pensamiento mítico. Este, característicamente, santifica al poeta, lo eleva a “héroe” y a “creador”. Apoyándose en una perspicaz intuición formal de Simmel acerca de la relación entre la estructura de la novela y del cuento incluido en ella (“Los extraños vecinos”), Benjamin “salva” a Goethe para la causa teológica de la salvación. Es en esa historia de amor difícil que se narra en el cuento (pero que en la novela se presenta como el relato de un hecho que había realmente ocurrido, y nada menos que entre el capitán y una vecina, como “sabe” Carlota, puede leerse al inicio del capítulo xi) donde Goethe se habría acercado a la verdad de un amor redentor²¹. Los enamorados del cuento actúan, incluso poniendo en riesgo la vida, en contraste con la pasividad con que el cuarteto de la novela se somete al destino. Así concluye la segunda parte: «Si bien solo a la luz de la narración principal se descubren todos sus detalles, los mencionados rasgos revelan inconfundiblemente que a los motivos míticos de la novela corresponden claramente los del cuento como motivos de la redención» (Benjamin, 2006: 181).

En fin, la tercera parte, y de acuerdo con un tópico dialéctico recogido en el texto de la “disposición” con cierta ingenuidad, sería la síntesis: “La esperanza como síntesis”. En estas páginas, que renunciamos a analizar, cobra cuerpo la típica protesta judía “terrenal” contra una tendencia que parece abrirse paso en la descripción de la existencia de Otilia tras la muerte del niño de Carlota: la mujer que en la acción anterior dinamitó con extraña seguridad, y no menos extraña ausencia total de culpabilidad y hasta de incomodidad, la unión matrimonial de su protectora Carlota con Eduardo, deviene ahora nada menos que santa: santa ante los ojos de los demás personajes, y de las personas próximas del pueblo, pero acaso también en algún sentido ante el narrador, si no el autor, de la novela. Puede uno querer ver un eco del catolicismo (el “auténtico”, el que Goethe conoció de cerca en su decisivo viaje a Italia, y no el postizo de los románticos, a la manera de los Schlegel),

20. Benjamin conoció personalmente a Gundolf en el círculo de Marianne Weber.

21. Reléase la defensa apasionada de los enamorados del cuento: lejos tanto del sometimiento mítico al destino, como de un «afán quimérico de libertad», aquellos actúan desde una «resolución salvadora» (Benjamin, 2006: 180).

en esa débil confianza en la eternidad de trascendencia para los vencidos en este mundo. Pero la famosa frase final del ensayo (“Solo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza”) pone distancia entre ese cristianismo de la trascendencia demasiado complaciente con el mito, y las exigencias teológicas de una justicia destructora, mesiánicamente purificadora del círculo mítico de las penas y los sacrificios.

Es el momento de al menos indicar los posibles pasos de una lectura de la novela de Goethe, que quisiéramos abordar un día, y que no se dejaría amedrentar por la violencia interpretativa, no quita que bella, y provocadoramente enredante, que hemos intentado objetivar en el análisis anterior.

5. La inversión metafórica: de la moral a la química

Contra la furia teológica, que arroja al infierno del mundo mítico los personajes y la acción misma de *Las afinidades electivas*, y contra la demanda benjaminiana de una redención divina, que salvaría a los enamorados tanto de la legalidad matrimonial como del erotismo tanático, reclamamos en fin, y de nuevo “simplemente”, y si se nos sigue, la ecuanimidad objetiva del Goethe naturalista confrontado, en plena facultad de creación artística, al problema moral del matrimonio. No es simple “internalismo”, menos aún, la atribución de una autoridad indiscutible a la intencionalidad de la autointerpretación del autor. Se trata más bien de hacer justicia a la complejidad textual de una obra en la que se plasma, con asombrosa técnica de representación en el relato de la acción dramática, la doble inquietud típica del Goethe maduro: el conocimiento de la naturaleza como horizonte insuperable, el reconocimiento de la dualidad conflictual en la naturaleza.

Las afinidades electivas no serían simplemente algo así como un “ejemplo” para enseñar por vía narrativa una doctrina (naturalista y conflictual): más bien debe leerse como experimento literario científico, como alta literatura conceptual, que hace avanzar el conocimiento (de la naturaleza, y de la difícil inscripción de la moral en la naturaleza), y no meramente lo “divulga”. De hecho, cabría pensar que desde el punto de vista “didáctico” la novela fue un fracaso: la incomprensión, más que el escándalo, fue la respuesta típica a la novela durante mucho tiempo. Se diría que, entre los contemporáneos, solo Zelter estuvo a la altura de lo que se debatía en la novela.

Se impone entonces una lectura atenta, desde ese punto de vista, de los dos textos del propio Goethe más relevantes en relación con el sentido general de la novela. En ambos textos la explicación del inicialmente enigmático título de la obra remite a una clave interpretativa “naturalista” que requiere a su vez nueva interpretación, pero que desde luego no puede considerarse secundaria (como de hecho hace Benjamin en su lectura teológica, y unilateralmente espiritualista y moral).

Uno es el de la *Selbstanzeige* de septiembre de 1809, en que se anuncia la próxima publicación, para la feria de San Miguel por más señas, de *Las afinidades electivas*:

Parece que sus continuos trabajos en el terreno de la Física han dado pie al autor para este raro título. Quizá haya notado que en Historia Natural se suelen emplear con frecuencia símiles de carácter ético, a fin de aproximar cosas que están muy distantes del círculo de la naturaleza humana, y por ello se le haya ocurrido, en un caso de moral, retrotraer a su espiritual origen una metáfora química, tanto más cuanto que realmente y dígame lo que se quiera, solo una Naturaleza existe, y también a lo largo del dominio de la clara libertad de la razón cruzan por doquier y sin cesar vetas de una oscura apasionada necesidad, que solo podría borrar una mano superior, y quizá tampoco en esta vida. (Goethe, 1974: 1949-1950).

El otro texto que habría que releer cuidadosamente, bajo la verosímil hipótesis de que el “raro título” de la novela obedece a un principio básico de su construcción, es el pasaje en que el capitán explica con amplitud pedagógica el significado de la metáfora química a la que se alude. Obviamente es todo el capítulo IV –que narra la conversación, aparentemente culta, en que surge el término químico, y que el lector implicado puede ver ya como índice de un conflicto latente entre los cuatro amigos, a pesar de que Otilia tiene de momento solo una presencia virtual en la escena– el que proporciona anticipadamente un lugar interpretativo de la novela: el círculo de la química y la moral, y en ello, el peculiar naturalismo goethiano. Y no se dejará de notar que la explicación tiene lugar a partir de un primer incidente de “separación” entre Carlota y Eduardo, a raíz del violento rechazo de este al gesto de la primera de mirar el libro que su marido estaba leyendo en voz alta. El primer núcleo de la parte química de la exposición, en la cual se explica la “afinidad” “simple” o la unión “natural” de ciertas naturalezas, reza así:

A aquellas naturalezas que al encontrarse se aferran rápidamente una a otra, determinándose mutuamente, las denominamos afines o emparentados. Esta afinidad llama mucho la atención entre los álcalis y los ácidos, que, siquiera opuestos, o quizá precisamente por serlo, se buscan y unen del modo más decidido, modificándose y formando juntos nuevos cuerpos. Consideremos solo la cal, que muestra una gran inclinación hacia todos los ácidos, un decidido afán de unión. Tan pronto como llegue nuestro gabinete de química le haremos ver diversos experimentos que son muy entretenidos, y dan una idea mejor que las palabras, los nombres y los términos técnicos. (Goethe, 1984: 54-55).

Tras una inquietante llamada de atención de Eduardo acerca de los casos complejos, «los más interesantes», aquellos en suma en que se ve que «las afinidades empiezan a ser interesantes cuando producen separaciones», y que hace que a los químicos se les llame «artistas de la separación»,

el capitán prosigue su exposición científica. Es ahora cuando surge y se explica la “afinidad electiva” como asunto de la química:

Volvamos inmediatamente [...] a aquello que antes acabábamos de mencionar y tratar. Por ejemplo, lo que llamamos piedra caliza es una tierra calcárea más o menos pura, unida íntimamente con un ácido débil que nos es conocido en forma gaseosa. Si se pone un trozo de esa piedra en una solución diluida de ácido sulfúrico, este toma la cal, y resulta yeso; en cambio, ese ácido débil de forma gaseosa se desprende. Aquí hay una separación, se ha dado una nueva síntesis resulta justificado usar el término “afinidad” electiva, puesto que realmente parece que una relación resulte preferida a la otra y se elija aquella en lugar de esta. (Goethe, 1984: 56).

De manera que en plena naturaleza habría elección, ruptura de una primaria unión, preferencia por otra relación. El lector en primera instancia sintoniza sin duda con la “protesta” de Carlota: contra la aparente confusión de esferas de esa teoría química, la proyección “metafórica” de un tema moral en los elementos naturales. Pero la incomodidad de la serenísima Carlota tiene motivos más efectivos que el de una discrepancia ante una metáfora abusiva. En su réplica asoma el miedo, y su lucidez adivinatoria, a que la irrupción de una “afinidad electiva” química, y la requerida ruptura de una unión natural previa, tenga lugar también en el ámbito moral. No hace falta desconfianza psicoanalítica barata para encontrar en toda la escena la compulsiva revelación de un conflicto matrimonial latente. La llegada de un tercero, el capitán, ha provocado el inicio de una reflexión hasta cierto punto inconsciente de los cónyuges. Al final de la escena se reclama la necesidad de un cuarto elemento, cuya aparición provocará la confirmación de los peores miedos de Carlota: la ocasión de una separadora “afinidad electiva” irrumpe en el espacio aparentemente tranquilo de un matrimonio volcado en los trabajos de arreglo de su extenso parque natural. Se anuncia, en efecto, al final del capítulo, la llegada de Otilia. El capitán, siempre en un lenguaje neutramente científico, resume el resultado doble, de ruptura y atracción, de las sustancias químicas que entran en relación de “afinidades electivas”

Imagínese una A íntimamente unida a una B, sin poderse separar ni por muchos medios ni por muchas fuerzas; imagínese una C que tiene esa misma relación con una D; ponga en contacto ambas parejas: A se precipitará sobre D, y C sobre B, sin que se pueda decir quién abandona antes a quién, ni quién se ha vuelto antes al otro. (Goethe, 1984: 58).

Eduardo, con ingenuidad pero sin inocencia, “provoca” a Carlota para que llame a casa a Otilia, y traduce, se diría que frívolamente, el esquema de los dos nuevos emparejamientos y las dos separaciones, pero en una versión “armónica”, aproblemática (las nuevas relaciones serían las de amistad entre los varones y la de amistad entre las mujeres):

Tú representas la A, Carlota, y yo tu B, pues realmente pendo de ti, y te sigo como la B a la A. La C es, evidentemente, el capitán, que por esta vez me arranca en cierto modo a ti. Ahora es fácil ver que para que no te escapes al vacío, hay que procurarte una D, y esa, sin cuestión, es la amable damisela Otilia, contra cuya aproximación ya no puedes seguir defendiéndote, (Goethe, 1984: 58-59).

La cautelosa Carlota replica con autoridad que el ejemplo aducido por Eduardo “no se ajusta a nuestro caso”. Pero se compromete valientemente en los problemas de la complejidad del matrimonio en crisis, en la imposibilidad de encerrar a la pareja inicial absorta en sus trabajos de jardinería. Y ha aprendido la lección de química del capitán. Sabe que con la llegada de Otilia (y previamente la del capitán) se desatarán nuevas atracciones y nuevas separaciones. Lo sabe: es lo que explica la larga resistencia interior y exterior que ha opuesto a la visita del primero, y a la vuelta a casa de la segunda. Lo cierto es que Carlota declara la conexión entre la “comunicación confidencial” que ha provocado entre los tres amigos el tema de las afinidades naturales y electivas, y la confesión de su decisión de llamar a Otilia.

Carlota ha comprendido que la metáfora moral inscrita en el discurso, y en la praxis (si seguimos la preocupación antilogicista que atraviesa toda la escena), del químico, puede invertirse, girar desconcertantemente en metáfora química de un discurso y una acción moral. Esta doble “inversión metafórica”²² no es un juego retórico: está en el corazón mismo de la trama de la

22. Sobre los efectos metódicos genéricos del concepto de “inversión metafórica”, que implica una desconstrucción de la dualidad propio/figurado, se impone una relectura de “La mitología blanca” de Jacques Derrida (1972). Importante también al respecto “Freud y la escena de la escritura” del mismo Derrida (1989). Me permito remitir a Peñalver (1990). Este sería el lugar para una posible y quizá pertinente discusión crítica entre “la” filosofía del símbolo y el programa gramatológico de la *Différance*. El resorte pensativo último, creo, en el trabajo filosófico de Trías, y desde el que da cuenta de lo que él mismo llama el “giro musical” en la aventura filosófica, es, en efecto, una reconstrucción del concepto de símbolo. La “coda filosófica” de *El canto de las sirenas* es muy declarativa en este sentido, y justamente en el contexto en que Trías (2007: 874-875) señala la «postergación de la música en todas las grandes filosofías del siglo xx» (con la consabida excepción, y demasiado “reflexiva” en todo caso, de Adorno). Sin pretender abordar aquí el litigio prometedor entre el armonismo clásico del símbolo y los seísmos inquietantes de la escritura, cabe al menos suscitar una duda preliminar sobre el diagnóstico que emite el filósofo simbolista acerca de la “insuficiencia” de lo que él mismo llama el «craticismo desconstruccionista». Trías (2007: 892) valora el alcance crítico del pensamiento de la escritura frente a la subordinación logocéntrica al lenguaje, y en especial al lenguaje hablado, pero subraya que la des-construcción de Derrida no introduce una «suficiente modificación»: en todo caso no para captar el universo de la música como «espacio fundador de la verdad». Pero desde el lado de la *Différance* alguien podría invocar el motivo del tono, y el hölderliniano motivo del *Wechsel der Töne* que atraviesa la más osada escritura de Derrida (los *envois* de la *Carte postale*). Y aducir que lo que el craticismo desconstruccionista desmonta es el “mito” del logocentrismo, en combate con el siempre renaciente lingüisticismo, y no desde luego la *foné* en el tiempo, lo que llama Trías (2007: 894) con lenguaje platónico «la materia matricial» del sentido. Una cosa sí es cierta: el maestro argelino no se interesó temáticamente, o apenas, por el universo musical. Con tanto mayor atención se leerá la breve aproximación de Derrida (2003: 112-127) a las cuestiones de la música (y en especial

novela, y en la inscripción material de los personajes en la naturaleza, dominada a veces, indomeñable hasta extremos luctuosos, otras.

Por los mismos años en que escribe la novela, Goethe redacta uno de sus estudios de Historia Natural de mayor interés metodológico: “Notas preliminares para una fisiología de las plantas”. De la lección de química del capitán, en los inicios del relato, pero también, y en mayor medida de la neutra y apasionada voz del narrador, podría haber formado parte el siguiente fragmento de ese escrito:

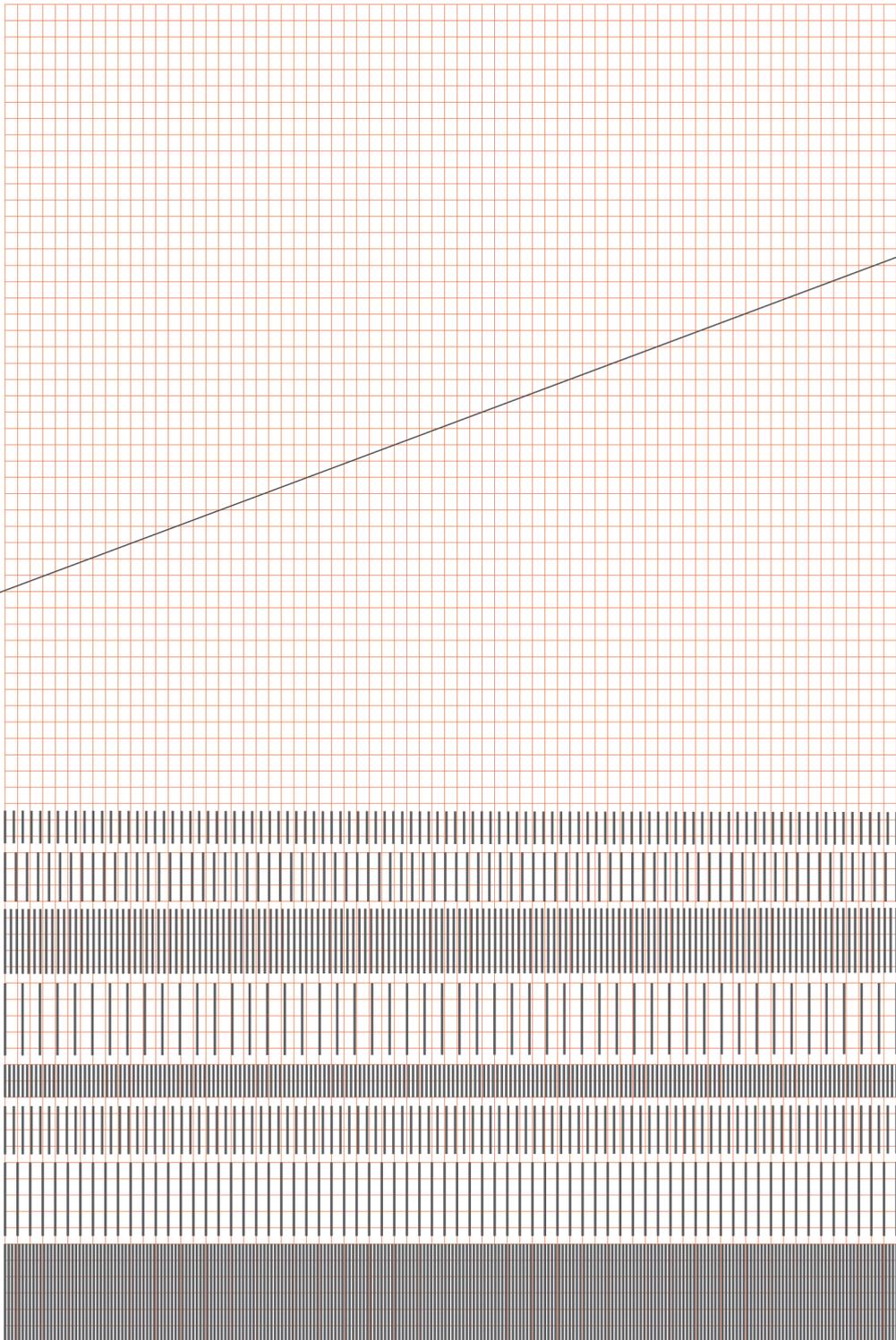
Característica básica de la unidad viva: dividirse, unirse, diluirse en lo universal, persistir en lo particular, transformarse, definirse y, como lo vivo gusta de producirse bajo mil condiciones, surgir y desaparecer, solidificarse y fundirse, congelarse y licuarse, dilatarse y contraerse. Como todos estos efectos se producen en el mismo momento, todos y cada uno de ellos pueden ocurrir al mismo tiempo. Génesis y decadencia, creación y destrucción, nacimiento y muerte, alegría y dolor, todo actúa en confusión, en el mismo sentido y en la misma medida; de ahí que también lo más particular de lo que ocurre se presente siempre como imagen y metáfora de lo más universal. (Naydler, 2000: 89-90).

A ese Goethe observador apasionado de las plantas sobre todo a raíz de su viaje a Italia, como también desde luego al Goethe de la *Teoría del color*²³ –que habría que “salvar” definitivamente de toda lectura irracionalista, complacientemente anticientífica, como también de su condena simple desde la seguridad del método de Newton–, habría que recurrir para una lectura de la novela, capaz de ver en ella, lo que es: un prodigioso experimento literario de la inversión metafórica de la química y la moral, una efectiva sacudida a los dualismos espiritualistas de la trascendencia estable (el “platonismo” en el sentido vulgar), una reinscripción de las diferencias y las disonancias morales en una naturaleza en la que jamás podrá soñarse ya en términos de armonía.

en relación con la técnica) en “Cette nuit dans la nuit de la nuit...”, a propósito de *La musique en respect* de Mallet (2002).

23. Goethe (1974: 479) llega a reivindicar, osadamente, hasta la ironía, en la visión reflexiva que requiere la ciencia buscada del color.

x



- ▶ **FIGURAS SONORAS DEL MISTERIO.**
- ▶ **LA MÚSICA Y EL LÍMITE**
- ▷ José Manuel Martínez-Pulet

Die Musik ist eine heilige Kunst.

(“La música es un arte sagrado”)

(Hugo von Hoffmannsthal, *Ariadne auf Naxos*)

La música es la encarnación misma del habitar en el límite. En todas partes, en Occidente y en Oriente, en Europa, en Asia o en África, o en el gran continente americano, en su versión clásica o romántica, moderna o posmoderna, la música, la verdadera música, cuando responde a su naturaleza de “arte sagrado”, siempre es música fronteriza, música liminar, limítrofe, música que habita el *limes* y que le concede aura “simbólica”, aun cuando sea través de recursos *dia-bálicos*.

(Eugenio Trías, *El Canto de las Sirenas*).

1. De camino a la música¹ –y su sentido– (con Eugenio Trías): Exploraciones del límite

1.1. Vivimos el tiempo de un nihilismo atroz que ha perdido el sentido de toda tensión metafísica o religiosa. Hace más de un siglo, un clarividente Friedrich Nietzsche anunciaba simbólicamente el ascenso de ese nihilismo mediante tres potentes imágenes: el mar bebido (un vacío desconsolado), el horizonte borrado (un espacio vital sin perspectivas), la tierra desencadenada de su sol (una nada sin fondo). La postmodernidad se propone, a este respecto, transfigurar esta tierra desolada, en la que la vida languidece, en un nuevo amanecer, en el que, al cancelarse o borrarse el referente y la naturaleza (absorbidos por el lenguaje), o al disolverse los límites entre realidad y apariencia (pues en el juego sin fin de las interpretaciones, la realidad entera se vuelve “virtual”), la libertad puede probar formas nuevas nunca antes experimentadas. El nihilismo se convierte de este modo en la ontología de una época que ha liquidado las ideas fuertes de la tradición (Dios, el ser) y en la que ya no hay lugar para el encuentro con ninguna otredad. No se trata ahora, sin embargo, de insistir en esta interpretación de nuestro presente. El 11 de septiembre de 2001 o el 11 de marzo de 2003 han puesto de manifiesto de modo bastante trágico que se trataba de una ilusión. Sin embargo, gran parte de la filosofía europea, encapsulada, como está, en las derivas de la deconstrucción, o en parámetros modernos periclitados, cuando no en una

1. En esta expresión resuena el título del célebre texto de Heidegger *Unterwegs zur Sprache*. La reapropiación del mismo quiere transmitir una revisión crítica de las tesis heideggerianas en relación al lenguaje desde la filosofía del límite.

hermenéutica totalizadora, se ha quedado sin respuesta frente al desafío histórico en que tales acontecimientos han situado al hombre del siglo XXI.

Pero también hay itinerarios intelectuales que han sabido mantener su independencia de pensamiento. Así, mientras duraba la celebración post-moderna, se iba gestando, desde un espacio marginal, como es la tradición hispana en relación a las grandes tradiciones filosóficas de la modernidad europea, y con la lentitud que exigen los grandes proyectos, una ontología capaz de dar respuesta al reto histórico de nuestro tiempo, o de producir una suerte de inflexión en nuestra historia y de abrirnos a otro destino (acorde con nuestra condición de fronterizos)². Para hacerlo posible, Eugenio Trías toma críticamente distancia de ese nihilismo que nos acucia, integrándolo en un relato histórico de vasto alcance que toma por centro y eje el ser del límite (concepto que el pensador barcelonés viene trabajando desde mediados de la década de los 80), y que señala precisamente el modo de esa urgente inflexión. Desde esta perspectiva, el nihilismo aparece como el desenlace histórico de una forma de racionalidad, la moderna, que ha quedado despojada del aura sagrada con la que se invistió al dar inicio en la historia del espíritu. Nietzsche es la aguda conciencia visionaria del fin al que conduce este proyecto: el nihilismo. No obstante, no se trata de renegar de la modernidad en su totalidad por su desenlace nihilista, entendiéndola como una monstruosidad metafísica (al modo y manera de hace René Guenon). Eugenio Trías, más bien, nos propone, en primer lugar, llevar la razón crítica moderna al lugar donde pueda hacer experiencia de su propia crisis. De este modo, al girar ese talante crítico sobre sí mismo, y no ya sobre el mundo o la superstición, como en la modernidad, la razón crítica se ve en la tesitura de reconocer la imposibilidad de generar desde sí el dato inaugural sobre el cual puede edificarse como razón. Este punto de partida se opone frontalmente al de Hegel, cuyo proyecto filosófico, tal y como se exhibe en su prodigiosa *Lógica*, consiste en mostrar cómo la razón puede alcanzar desde sí misma la revelación de los datos o contenidos sobre los cuales puede fundarse como reflexión. Nuestra modernidad, en cambio, se revela en crisis y como crisis. Eugenio Trías (1985a: 119-120), en este temprano texto, caracteriza a la modernidad con una palabra que adquirirá densidad conceptual solo a partir de *La edad del espíritu*: el término “revelación”: «Lo que sucede, hoy, aquí, en esta época que descubro como mi propia época, en este mundo que reconozco como mi propio mundo histórico, es la revelación de algo, por lo demás, inherente a la idea misma de modernidad: la crisis». Solo que la revelación que define a nuestra época no es la de la razón como fundamento del ser y el sentido,

2. «La filosofía se debe a las tendencias históricas en las que arraiga: debe experimentar esas tendencias y expresar el compromiso firme con esos caracteres de época. Pero debe, asimismo, crear formas de distancia respecto a esas determinaciones. Y puede hacerlo en virtud de que la filosofía, forma explícita y consciente del *logos*, pensar-decir, existe en un ámbito de libertad que sobrevuela los dictados de su época.» (Trías, 1996a: 165).

como en la modernidad que va de Descartes a Hegel, sino la de la crisis en que el fronterizo construye el sentido y la significación, una crisis que, al afectar a esa misma racionalidad, exige, en un gesto que en significado simbólico podría equivaler al acto por el cual Zaratustra acaba mordiendo la cabeza de la serpiente, desfondar esa razón –entendida incluso desde el giro lingüístico como «autorreflexión del lenguaje sobre sí» (Trías, 2006a: 35)– en una revelación previa sustentada por las tradiciones religiosas de la humanidad³. La tarea por hacer consiste, pues, salvando lo positivo de la modernidad en la historia del espíritu, en “secularizar” la razón, pues

secularizar la razón significa situar sus agentes más genuinos, la ciencia y la técnica, en su propio ámbito de incumbencia, sin que se pretenda derivar de ellos interferencias indebidas que solo se apoyan en creencias. Significa comprender los límites inherentes a la razón, único modo de aprovechar sus alcances y posibilidades. Solo una “razón fronteriza”, consciente a la vez de sus límites y de sus alcances, puede servir de antídoto a una Razón (con mayúsculas) que atrae para sí los atributos de lo sacro. (Trías, 1999: 428-429).

Secularizar la razón consistirá, en consecuencia, en asumir críticamente la crisis de la razón moderna como fundadora de sentido. La filosofía del límite de Eugenio Trías viene a ser, en este sentido, la destilación de una forma de vivir, pensar y sentir que haga habitable el espacio en el que la razón moderna experimenta su propia crisis, el cerco fronterizo, y que solo hoy el fronterizo tiene la posibilidad de habitar como tal.

En efecto, Trías distingue dos “edades” anteriores en la historia de la humanidad en las que el cerco fronterizo que el hombre, en tanto materia de inteligencia y pasión, encarna, queda solapado por la presión de los dos cercos que aquel mismo, sin embargo, proyecta. Primera, aquella en la que el cerco hermético desciende sobre el cerco del aparecer sin permitir a este cierta autonomía. Es la edad del simbolismo, en la que las religiones históricas invisten y dan sentido a la existencia colectiva e individual. En esos tiempos, «la razón fronteriza vivía en estado de ocultación, siempre detrás o a la sombra de ese astro simbólico refulgente que ocupaba el primer plano del escenario social, cultural y cósmico» (Trías, 2001a: 48). Segunda edad, la época moderna, aquella en la que el cerco del aparecer, para alcanzar autonomía, se destaca sobre su frontera, pero se cierra a cal y canto en relación a toda dimensión trascendente. Esta segunda edad, la edad de la razón hizo posible la autonomía del cerco del aparecer frente a la presión del cerco hermético, pero para ello promovió la inhibición u ocultación del simbolismo religioso, por lo que este acabó desplazándose a la magia en el siglo XVI y al terreno del

3. «Yo parto de la premisa de que importa afirmar, frente al énfasis postmoderno a favor de la narración y de la textualidad, una previa y presupuesta revelación religiosa, que es la que en todo caso confiere fundamento y validez al propio proyecto posmoderno.» (Trías, 2006a: 35-36).

arte en el XVIII. El romanticismo será, para Trías, la toma de conciencia de ese continente inhibido por la razón moderna (el simbolismo). Hoy, sin embargo, sigue aún pendiente la tarea que dejó el último Schelling inacabada. En efecto, no se trata ahora de una vuelta atrás a otros períodos históricos, al ámbito del simbolismo. Más bien, hoy se abre la suprema posibilidad de reconciliar el simbolismo y la razón en el espíritu, o de habitar ese espacio fronterizo como lugar en que una razón crítica autocrítica se reconoce derivada en relación a una revelación que la antecede, y en que el simbolismo puede ser llevado a culminación racional por una razón que se sabe de naturaleza fronteriza. Esa revelación, al asumirse simbólica desde la filosofía del límite, sería una revelación policéntrica y exigiría un rodeo hermenéutico por todas las tradiciones religiosas de la humanidad, sin privilegiar ninguna de ellas en relación a las demás. Esa tercera edad, denominada por el propio Trías, “edad del espíritu”, vendría definida, por tanto, como una recíproca remisión de la racionalidad (fronteriza) al simbolismo (pues solo el simbolismo es capaz de acoger –fragmentaria e indirectamente– lo que desborda cualquier comparencia fenoménica) y del simbolismo a la racionalidad (pues solo la racionalidad –fronteriza– puede esclarecer e iluminar el contenido de la revelación). Esa tercera edad iluminaría nuestra época como horizonte regulativo, «como alternativa a las inquietantes perspectivas de guerra civil, o de violencia indiscriminada, o de cabalgante desigualdad entre las distintas sociedades» (Trías, 2006a: 68). Pues bien, esa filosofía del límite podría figurarse como una ciudad fronteriza conformada por cuatro barrios (bella metáfora cívica de los distintos juegos lógico-lingüísticos que traducen formas de vida): el barrio más antiguo de la religión, el barrio simbólico del arte y la estética, el de la razón fronteriza en su uso teórico y el de la razón fronteriza en su uso ético-práctico. En su remisión al límite como fundamento, los cuatro barrios (los dos propios del simbolismo: arte y religión; y los dos usos de la razón: teórico y práctico) serían *equivalentes*: no habría privilegio ontológico ninguno.

1.2. La filosofía del límite, como marco teórico que concede un lugar al simbolismo y otro a la razón fronteriza, en tanto formas necesarias en las que se expansiona la inteligencia pasional del fronterizo, parte, así pues, de una razón crítica que al girar ese su carácter crítico sobre sí misma, advierte la imposibilidad de auto-fundarse, se “des-fonda” y se asume derivada en relación a un *positum* previo que se la anticipa:

El ser no nace en Grecia ni en Parménides. “Ya estaba ahí”. Antes incluso de que hubiese vigía y aduana del sentido; antes de que hubiese habitantes de la frontera. Ya en la oscura noche de la materia sin emoción y sin palabra había ser. Ya en el presentimiento oscuro y confuso de la animalidad y de su entorno había ser [...]. Ya en el orden de lo que hay, anterior a la experiencia del sujeto instalado en la frontera, puede hablarse de suceder y de suceso; de existir y de existencia. (Trías, 1985a: 213).

Justamente la filosofía toma como dato inaugural la experiencia de esa existencia, una existencia que precede a la inteligencia pasional del fronterizo. El ser dotado de inteligencia y pasión se queda pasmado ante esa existencia que le antecede. Se asombra de que las cosas sean. Y ese asombro se registra emotivamente en el vértigo, pues la experiencia de la existencia es, antes de nada, experiencia del fundamento-en-falta de esa existencia. La existencia, pues, oculta sus causas, o esconde la matriz de la que emerge como *ex-sistencia*. Su fundamento rehúye toda posible comparencia fenoménica: se revela como fundamento-en-falta. Pero «en lugar de esas causas subsiste un cerco de “misterio” que debe afirmarse como “referencia afirmativa”. Sin esa postulación no habría lugar a que compareciera, incrustado en la existencia, ese límite que la constituye» (Trías, 1999: 397). De hecho, lo que comparece es el límite que separa a la inteligencia (en síntesis con la pasión) de la existencia, o a esa existencia de su fundamento (en falta). Matriz, límite y existencia componen, pues, el dato complejo del comienzo de la filosofía. Ahora bien, esa experiencia del límite, por la cual el fronterizo se sitúa, por así decir, ante el fundamento ausente y cercado por el misterio (la postulación del misterio es esencial en la filosofía del límite), se prolonga en logos, a través del cual se sutura el espacio que separa a la existencia de su fundamento-en-falta. Por logos entiende Trías el conjunto de formas verbales y juegos lógico-lingüísticos que pueden generar sentido y significación desde el límite. Una forma de ese logos es, antes de nada, la razón fronteriza, en su doble dimensión, teórica y práctica, una razón crítica y autocrítica que asume la crisis de lo crítico, a saber, la imposibilidad de auto-fundarse, y que remite a un *positum* previo como dato inaugural y fundante. Pero también es logos el símbolo –«no es lo mismo logos que razón» (Trías, 2006a: 78)– esa forma lógico-lingüística binaria (arte y religión) que da forma inteligible a aquello que desborda y excede toda comparencia fenoménica: el misterio, o cerco hermético. El simbolismo constituye así un suplemento necesario para esa razón que se reconoce incapaz de auto-fundarse y de acceder a lo que siempre se oculta. Pues bien, solo en el justo ajustarse del límite, en el resplandor fulgurante del espacio-luz, es posible como ideal regulativo, y tal es la propuesta de Trías, una síntesis de razón (fronteriza) y de simbolismo. A ese justo ajustarse en el límite de simbolismo y razón fronteriza da Trías el nombre de espíritu.

1.3. La filosofía del límite constituye, en una de sus líneas fundamentales, una propuesta de comprensión ontológica del sentido y la significación que define la experiencia del simbolismo (religioso, artístico). Jamás se insistirá lo suficiente en que dicha experiencia es, en lo fundamental, la experiencia de una restitución (fragmentaria, problemática) del nexo (roto) entre lo sagrado y su presencia, entre el cerco del aparecer (o mundo) y el cerco hermético (o misterio), en el cerco fronterizo. Desde las misteriosas inscripciones que ya se encuentran en las cuevas de Pech-Merle, o los hacinados conjuntos de animales dibujados sobre el muro, hasta las más complejas expresiones artísticas de las vanguardias modernas tanto musicales, como pictóricas, ar-

quitectónicas, o literarias, pasando por todas las formaciones religiosas de la humanidad: todo en la historia del hombre habla de la búsqueda y el registro de esa experiencia del sentido (que, para Trías, es la recreación, cada vez, en cada ocasión, del ser del límite). Arte y religión, en efecto, son, en su diversidad, formas simbólicas que forjan su energía espiritual en el cerco fronterizo, cerco incandescente en el que las figuras del mundo se transfiguran para connotar lo inefable (el arte), o en el que la existencia se reviste de un sentido sagrado acogiéndolo como donación desde lo alto (la religión). El símbolo (pensado, como se ve, ontológicamente, más allá de las tradiciones estructuralistas o semiológicas) es, pues, para Trías, aquella forma lógico-lingüística capaz de dar forma sensible a aquello que desborda toda comparecencia fenoménica. Pero si la obra de arte y la formación religiosa se hermanan en ese cerco fronterizo por su carácter simbólico, se diferencian inmediatamente por el modo de esa simbolización. Si la modalidad de la religión es la acogida de una revelación (necesariamente fragmentaria) que viene de lo alto a investir de sentido una existencia (colectiva, individual) que se sabe en falta, el arte, por el contrario, consiste, más bien, en una forma particular de producción (*poiesis*), separada de la vida cotidiana, en la que las figuras mundanales del cerco del aparecer quedan transfiguradas para que resuene en ellas la infinitud inapresable del misterio. Si la religión inviste la totalidad de la existencia, el arte abre un espacio diferente del cotidiano (un espacio otro: la sala de conciertos, el museo, el marco del cuadro) en el que acontezca esa restitución (entre lo sagrado y su presencia). La energía espiritual que tales formas transmiten puede evocar nostalgia por el pasado remoto (irrecuperable) o esperanza en un futuro escatológico (inalcanzable). En los dos casos nos vemos convocados por la exigencia de una síntesis (alquímica) cumplida de ser y sentido, síntesis que en todo su fulgor irrumpe en el presente eterno en momentos privilegiados (instante-eternidad) transfigurando el cerco fronterizo en un espacio transparente y luminoso (espacio-luz). La figura que se va formando y tejiendo a través de estas irrupciones en su despliegue histórico es el espíritu. Y el espíritu es, en propiedad, el sujeto del límite.

En un primer momento, Trías, sin embargo, piensa que el sujeto de ese límite es el fronterizo, aunque habría que hacer desde el principio la salvedad de que el fronterizo no es sin más el ser humano, sino aquel que hace la experiencia del límite a la que es convocado en cuanto fronterizo, ese ser que, con su inteligencia y pasión, habita los límites del mundo. Pero ese sujeto del límite es, desde *La edad del espíritu*, pensado como un encuentro alquímico, o sujeto a dos, entre el fronterizo (ascendido a los límites del mundo) y algo (= x) que sale de su ocultación: sea lo sagrado (en la edad del simbolismo religioso), sea el *daimon*, en la experiencia ético-espiritual (en la época de la "Gran Ocultación" del simbolismo). Ese encuentro (en el espacio-luz, en el instante-eternidad) es origen de una experiencia de conocimiento que produce un giro en la existencia y puede prolongarse productivamente en forma de obra de arte. El sentido

y la significación simbólicos serían, en rigor, el modo de sellar ese encuentro. Sentido y significación serían, pues, categorías fronterizas (y de atenernos a la recreación del joaquinismo de E. Trías, también teológicas, pues el “espíritu” es el Dios del límite). El arte y sobre todo la música constituirían, a este respecto, un testimonio privilegiado de esa experiencia.

1.4. La filosofía del límite propuesta por Eugenio Trías diseña así un marco teórico excepcional para dar cuenta de la poderosa energía espiritual que irradian las producciones simbólicas de los grandes maestros de la historia del arte. Pero el arte, hablando propiamente, es una forma del simbolismo que aparece en la edad de la razón como espacio cultural autónomo adonde se refugia la exigencia simbólica (inhibida por la revelación hegemónica de la razón) del ser del límite. En efecto, lo que llamamos arte tiene su acta de nacimiento en el siglo XVIII, en plena Ilustración, movimiento orientado a iluminar y clarificar las diversas dimensiones de la experiencia por parte de una razón que se sabe llegada a la mayoría de edad, una razón que se sabe fundadora de sentido. El arte nace, así, en el momento en que un ámbito de la experiencia gana autonomía respecto de la religión, pero también de la ciencia y la moral:

“Antes” el arte no era “arte”; o era técnica “profana” sin otra pretensión que la cobertura de una necesidad o de un deseo, o era forma que se daba para su propia exposición el poder investido de legitimidad religiosa; o era ambas cosas, pero en el sobreentendido de que el dominio técnico se ordenaba al sustrato religioso, del mismo modo como, en general, se subordinaba lo profano a lo sagrado, aun cuando fuese posible, acaso, distinguir ambos dominios. (Trías, 1991a: 260).

Ahora bien, si la constitución del arte aparece ligado a la emancipación respecto de la religión, el romanticismo es la toma de conciencia de que el arte no puede constituirse como tal sin una referencia a eso mismo, lo sagrado, que tiene que desmitificar e iluminar por deber ilustrado. El arte nace crucificado, a decir de Trías, entre ciencia y religión. Como producto ilustrado, tiende hacia la revelación de todo lo que se sustrae a presencia (lo sagrado), pero reconoce que no puede producirse si no es en comunicación con ese mismo sustrato oscuro y replegado en sí. Sobre esta cruz también insiste George Steiner (1991: 270) a contraluz cuando llama la atención sobre «el gran papel desempeñado por lo esotérico, la parte del zen, de lo cabalístico o del chamán en, por ejemplo, el genio del expresionismo abstracto norteamericano». Steiner añade en la misma página citada que esta situación saca a luz sin ambages las dificultades con las que se enfrenta el artista cuando busca un estilo sincero para su experiencia creativa en una sociedad, en un momento de la historia, en que se ridiculiza sin contemplaciones lo abiertamente religioso. Donde impera una racionalidad moldeada de modo ingenuo sobre la de las ciencias y la tecnología, donde la norma del discurso aprobado es el agnosticismo, cuando un consiguiente ateísmo, resulta de lo más difícil para

un artista encontrar palabras para su creación, para las “vibraciones de lo originario” que estimulan su obra.

Pues bien, para Trías esta singular crucifixión entre ciencia y religión define la doble dirección que sigue el arte en la modernidad: como religión del arte (romanticismo) y como disolución del mismo en la pura reflexión (las vanguardias). De hecho, para Trías, si el siglo XIX se orienta por la vía del arte inspirado del genio, el siglo XX, lo hace prioritariamente por la vía de la techno-ciencia, es decir, de la reflexión. La tesis hegeliana de la “muerte del arte” puede valer, entonces, como acertado diagnóstico hermenéutico del arte vanguardista, en el que la manifestación sensible queda absorbida por la reflexión teórica que la avala y precede. La obra de arte en ese momento, antes que obra de arte, se define como obra cubista o constructivista, surrealista o dadaísta, neoclásica o dodecafónica. El arte pierde, así, su carácter sensible, y retrocede al marco conceptual que lo instituye. Tal es, sin embargo, el peligro de la obra de arte en las neovanguardias: desaparecer tras el marco conceptual que la instituye. Este es, por ejemplo, el caso de muchas de las últimas obras de John Cage, a decir de Trías (2007: 655-701). Pero en las neovanguardias este retroceso hasta el marco teórico se lleva hasta el extremo. Y uno puede preguntarse, al final del recorrido por la historia del arte del siglo XX, qué principios configurativos no se han experimentado aún, qué técnicas nuevas no se han ensayado, qué *happening* está pendiente de escenificarse, o qué tabú no se ha tocado aún... Con su cuestionamiento radical de todos los medios y normas estéticas de la tradición, con la conceptualización teórica de cualquier aspecto de la obra de arte, ¿no estará este exponiéndose al peligro de destruir su propio sentido, su considerable significado para los seres humanos, de conjurar su propio fin? ¿Estará destinado a perder la savia metafísica que lo ha alimentado siempre y a repetir por inercia los principios modernos hasta llegar a su propia autodisolución?

Para Trías no se trata en ningún caso de reinstaurar una religión del arte al más puro estilo del siglo XIX, o de que el arte deba hacer uso nuevamente de los símbolos tradicionales de la trascendencia. No. En Trías no tiene sentido retroceder de la autonomía ganada hacia la heteronomía y la dependencia. Más bien, propone que el arte vuelva a exhibir la cruz que le caracteriza como arte moderno (la cruz que, en cualquier caso, define y ha definido siempre al gran arte) y haga habitable ese espacio o cerco fronterizo en el que lo mundano comunica con lo abierto haciendo posible la experiencia de la dimensión misteriosa de las cosas. También para el artista será de la mayor importancia que en sus obras resuenen las grandes preguntas que fundan el cerco fronterizo, preguntas relativas al fundamento y al sentido, al origen y a la finalidad, eternos motivos para la duda, la resignación o la rebelión. Tal será siempre la experiencia radical que distinguirá al arte en relación al simulacro⁴.

4. «Todo verdadero arte es religioso, en tanto logra salvar un objeto, un ente, al transfigurarlo

Es más, bien pudiera ser que ese espacio otro que define al arte (otro en relación al espacio donde se desenvuelve la vida cotidiana) pueda constituir hoy, en el mundo plenamente secularizado en que vivimos, el lugar (cultural) donde pueda refugiarse o acontecer una forma de experiencia no prevista por el sujeto nihilista, pero por la cual este puede abrirse de algún modo a la trascendencia o al misterio⁵. A este respecto, en el ámbito de la música, como mostraré más adelante, Cioran es el más claro ejemplo de la trágica contradicción vital que se produce entre una filosofía decididamente nihilista y una agudísima vivencia de la música como creación generadora de sentido.

1.5. Trías, por tanto, se propone comprender la obra de arte (tanto en su dimensión productiva, como en su dimensión receptora), no como una forma de experiencia delimitada de la subjetividad (la dimensión estética teorizada en el discurso moderno); tampoco, meramente, como experiencia hermenéutica (Gadamer), sino, ontológicamente, desde la cuestión del sentido y la significación. El arte es, desde esta perspectiva, “lugar” en el que somos convocados a una experiencia simbólica en relación al límite entre la existencia y el misterio, y, en tanto modo de acceso a ese cerco cuyo modo de ser es ocultarse, el arte es también la originaria forma de respuesta (o respuesta inmediata) del fronterizo ante el enigma de la existencia. Por ello el arte interesa a la filosofía (entendida como literatura de conocimiento).

Trías se pregunta, antes de nada, por el origen de esa obra de arte. Él la entiende, en primer lugar, como un efecto productivo del encuentro “erótico” del sujeto con la belleza, siendo la belleza aquella aparición (= x) en la que relampaguea el límite entre el cerco del aparecer y el cerco hermético⁶. Esa aparición (= x) es siempre una singularidad, algo que irrumpe en nuestra experiencia dejándonos descolocados, y convocándonos por ello a la experiencia del límite (al borde del fundamento-en-falta, comunicando con el cerco hermético). Esa experiencia es, sin embargo, productiva, creadora (a diferencia de la religión), y en la obra de arte se da forma a ese límite (como espacio fronterizo que une la existencia con el cerco de misterio). Por tanto, el origen de la obra de arte es el encuentro o cruce pasional del fronterizo con algo (= x) que nos desnivela respecto del conocimiento común⁷. Ese encuentro es fecundo en

simbólicamente mediante su alzado al espacio fronterizo que comunica con el cerco de lo sagrado.» (Trías, 2006a: 133).

5. El arte, para Trías, «trae a presencia real lo sagrado dando a este el estatuto de un referente que, aunque oculto y solapado (en “tiempos de ocultación” como son los tiempos ilustrados y modernos), sigue vigente. Pues lo sagrado es eso: el referente. Sin él el arte se sumerge en la marea incontenible y aniquiladora de lo que Nietzsche supo conceptualizar como “nihilismo”.» (Trías, 2006a: 120).

6. Léase a estos efectos la segunda singladura de su libro *La aventura filosófica*.

7. «De hecho el verdadero arte posee otra causa final [...]. Su objetivo y fin consiste en generar autopsias y trepanaciones de lo excesivamente edificado con el fin de que, a partir de ese proceso y de esa praxis, resplandezca una forma a través de la cual, como a contraluz, se haga presente y patente (cierto que en forma metonímica y elíptica) lo sagrado.» (Trías, 1988: 120-121).

razón de la raíz amorosa del sujeto creador, polarizada, en virtud del límite (como cerco generador de los otros dos) hacia lo que siempre se oculta y retrae (de la misma manera que en la filosofía del límite habría que postular una simétrica polarización del cerco hermético hacia el cerco del aparecer. El encuentro fulgurante de ambos cercos escindidos se producirá en el cerco fronterizo en tanto espacio unificador y fundante de los cercos separados).

Pues bien, para dar forma inteligible a esa singularidad (= x), el artista se sirve de lo que está disponible en la tradición, o en su “mundo interpretado”. Así, a través de la forma artística, que es siempre una recreación de la memoria, suena o resuena algo otro que no se reduce de ninguna manera a esa forma concreta. El arte viene a ser así la figura del misterio. Esta formalización denota, ciertamente, figuras del mundo, pero connota aquello que excede el mundo (el cerco hermético o de lo encerrado en sí). O da forma (bella) a figuras de este mundo, pero cuyo significado indica o apunta, de forma metonímica o simbólica, hacia aquello que excede una razón teórica críticamente delimitada. Trías dice, a este respecto, que la obra de arte puede ser definida como “juego de formas simbólicas”. El término “juego” hay que entenderlo, en sentido kantiano, como armonización que provoca una experiencia placentera. A su vez, por “forma” entiende Trías eso que “in-forma” en unidad, articulación y configuración una determinada materialidad; y por “símbolo”, esa exposición, analizada por Kant en el parágrafo 59 de su *Crítica del Juicio*, que se produce por medio de la imaginación creadora, y que se refiere, en primer lugar, al mundo, pero que siempre alude, de forma indirecta y metafórica, a un plano trascendente de significación (las ideas de la razón).

Ese exceso de sentido, que es precisamente lo que define al símbolo en relación a la alegoría, es lo que funda y convoca la interpretación. Por esta razón, Trías (1983a: 115) señala que la obra de arte singular «abre su propia historicidad», articulándose así una universalidad diferente a la universalidad del concepto. Una obra de arte no dejará nunca de ser una obra de arte renacentista, barroca o romántica, o griega o romana. Pero no solo será eso. En ella resuena algo que exige interpretación: cuánto más singular sea una obra, más abierta estará a la universalidad. Y la prueba fáctica de esta universalidad la localiza Trías en la repetición de juicios particulares y de interpretaciones mediante las cuales, se convalida cada juicio particular a lo largo de la historia. La obra artística singular convoca, así, una multiplicidad abierta de juicios particulares y de interpretaciones (re)creadoras que la reimplantan en la facticidad histórica, entendiendo que la mejor crítica de una obra artística viene a ser otra obra artística. Y a eso es a lo que Trías llama “recreación”. En consecuencia, si una obra de arte no es capaz⁸ de alzarse al universal

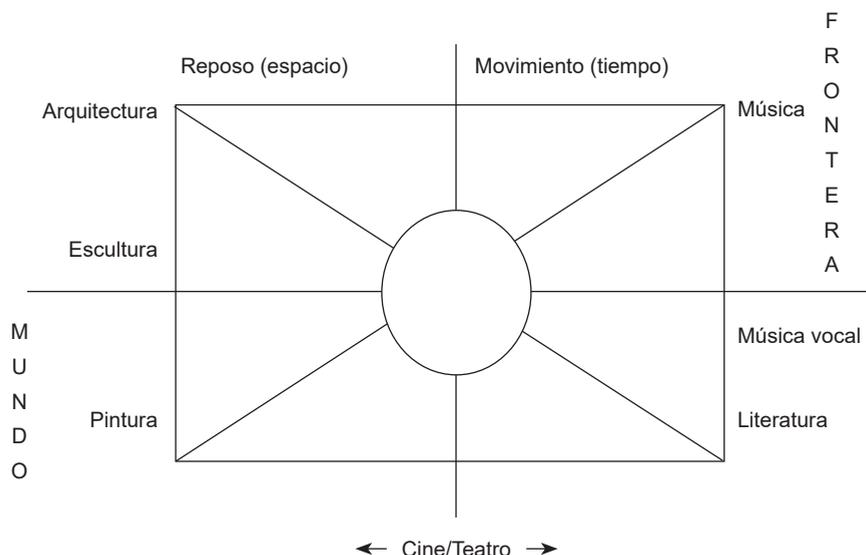
8. Trías invita a pensar ese poder, no en el sentido de dominio, sino en el de la *puissance* spinozista. Léase a este respecto su libro *Meditación sobre el poder*.

mediante la re-creación y la interpretación, dicha obra no tiene vocación de futuro y es mero exponente de un estilo, cultura o sociedad determinados. O es un simulacro que no merece el nombre de obra de arte.

Trías resuelve así el espinoso asunto del criterio estético (el criterio por el que cabe discriminar una obra de arte de lo que no lo es, o pretende serlo). Para él, el arte viene definido esencialmente por la capacidad o el poder de sugerir o provocar multitud de juicios estéticos particulares a lo largo de la historia, y de exigir novedosas y renovadas recreaciones artísticas, que siempre serán recreaciones del ser del límite. Es en esa universalidad potencial donde hay que encontrar el criterio que nos permita reconocer a la verdadera obra de arte.

1.6. Si el arte es, como se ha visto, una formalización del cerco del aparecer cuya referencia al cerco hermético es siempre metafórica o indirecta, se impone un análisis de los diversos modos posibles de esa formalización. Es lo que Trías acomete en la primera parte de su libro *Lógica del límite*, titulada “estética del límite”. En general, la estética del límite promueve una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del cerco del aparecer o mundo proyectándose desde su límite. Esta investigación se articula a través de un recorrido fenomenológico por las distintas artes (música, arquitectura, escultura, pintura, cine, literatura), con objeto de determinar la especificidad de cada una de ellas, pero sin olvidar el nexo lógico que puede advertirse entre ellas. Las formas sensibles comparecen, así, a través de una meditación que indaga el núcleo que las articula y las diferencia: el límite. Por tanto, la “estética del límite” no es una mera “filosofía del arte”, sino una génesis del sentido.

Artes ambientales



Artes apofánticas

Como muestra el gráfico, las artes quedan determinadas conforme a una doble distinción lógico-ontológica. Por un lado (en sentido horizontal), importa si son artes del espacio (reposo) o artes del tiempo (movimiento). Por otro (en sentido vertical), las artes pueden ser, o bien fronterizas, o bien apofánticas (o mundanales). Las primeras (en sentido vertical) son la música (en el eje temporal) y la arquitectura (en el eje espacial). Las artes apofánticas, por el contrario, son la pintura (en el eje espacial) y las artes del lenguaje (en el eje temporal). Entre unas y otras median la escultura (entre la arquitectura y la pintura, en el eje del reposo) y la danza y la música vocal (entre la música y la literatura, en el eje del movimiento). Por último, cine y teatro se producen en el límite entre las artes del reposo y las del movimiento dentro de las artes apofánticas.

Música y arquitectura preforman el mundo: carecen de significación, pero rebosan de sentido. En cambio, las artes apofánticas o mundanales se instalan en ese hábitat espacio-temporal (o medio ambiente) abierto por las artes fronterizas, y manifiestan la voluntad de revelar y clarificar la oscuridad y el enigma inherente a lo simbólico, a través de la producción de imágenes-íconos (la pintura), o a través del signo lingüístico (literatura, poesía). Desde esta perspectiva, la música puede entenderse como la matriz del lenguaje, la casa natal de la palabra⁹. El diseño musical retrocede, pues, respecto del “nombre” de la cosa, avanzando hacia él desde los límites del mundo. La arquitectura, a su vez, da un paso atrás respecto del “rostro” de la cosa, pero avanza hacia él dando forma al espacio. Música y arquitectura, adelantándose el mundo, muestran una secreta relación con el número. Es más, constituyen auténticas matemáticas sensibles.

Las artes apofánticas avanzan, pues, desde el ámbito relacional en el que se mueven música y arquitectura hasta el umbral de la cosa, su piel, su aureola de misterio, su aura. Se retrocede así del signo que sustituye a la cosa hasta la *facies* que muestra ante los ojos unos ojos que miran. Antes de producirse la *apofansis*, pues, el mundo resplandece poblado de ojos, y en el espacio (erótico-aéreo) que se abre entre esos ojos que miran y los ojos del mirón puede constituirse la pintura como arte. La significatividad del logos (pensar-decir) viene después de la conversión del mundo en mirada. El “bautismo lógico” de la cosa debe estar anticipado, por tanto, por las artes fronterizas y por las mundanales. Y a través de este recorrido por las formas artísticas asistimos a una génesis ideal de la *apofansis*. Las artes del signo (literatura, poesía) darían, pues, forma a ese “decir significativo” que en la *apofansis* se constituye. Y en virtud del “logos apofántico”, las cosas adquieren nombre. Pero en último término la cosa se fuga hacia el cerco hermético, deviniendo cosa-en-sí que se sustrae al decir.

9. Trías se apropia así de la tesis que Severino (1991: 55-84, 62) expone en su ensayo “El grito”.

Ahora bien, a pesar de esta diferenciación entre artes fronterizas o apofánticas, todas ellas tienen en común un mismo carácter fronterizo o limítrofe. El arte es la expresión de un logos sensible pre-apofántico que tiene en el límite su raíz. A este logos sensible, Trías lo denomina, en abierta oposición a Hegel, figurativo-simbólico¹⁰. De ahí que las artes puedan imaginarse como diversos pasos de danza en torno a un núcleo místico, encerrado en sí, que debe permanecer oculto: el “poder del centro”. Las artes, por tanto, tratarían de dar forma, a ese centro (= x) enigmático que irradia su poder de atracción sobre “Eros”, pero que es siempre “ex-céntrico” respecto de toda apropiación lógica (sea figurativa o reflexiva). Y el símbolo vendría a ser el único modo de exposición capaz de dar forma lógica-ontológica a eso inaccesible. De ahí que se destaque la singularidad de la música y la arquitectura como artes que preservan el simbolismo del arte en su condición simbólica (no solo en la forma, sino incluso en la materia), y que, por ello, tienen mayor conciencia de ese núcleo o centro encerrado en sí. Música y arquitectura se avienen mejor, por ello, con la dimensión religiosa de la existencia.

1.7. Antes de pasar al siguiente apartado, que se centrará en el estudio detallado de la música en la filosofía del límite, me gustaría que se retuviera de esta teoría de las artes la comprensión de la música como una forma de logos lógicamente anterior al logos lógico-lingüístico (pensamiento-lenguaje)¹¹, y que esa segunda acepción de logos (pre-lingüístico) remite a la razón-proporción matemática. Trías defiende, pues, simultáneamente dos tesis en relación a la música: (1) que es un arte en el que cabe descubrir inteligencia y pensamiento; (2) y que esta forma de logos simbólico es un logos anterior (lógicamente) al lenguaje¹². Para defender esta segunda tesis, hemos visto a Trías apropiarse de la idea que Severino desarrolla en su ensayo “El grito”, incluido en su libro *El parricidio fallido*, según la cual, la música es la casa natal de la palabra. En el apartado que sigue veremos al pensador barcelonés roturar estas ideas, cercarlas, someterlas a prueba, enriquecerlas, fecundarlas con otras aproximaciones. El experimento ensayado en *El Canto de las Sirena* consistirá, así, en hacer de la música un «hilo de Ariadna para toda aventura filosófica que asuma el ser del límite que se recrea como principio y fundamento» (Trías, 2007: 804).

10. Adviértase la polémica con Hegel en este sentido. Si, para Hegel, el simbolismo es un rasgo privativo de la arquitectura (y del arte oriental), para Trías, si bien define a las artes fronterizas (música y arquitectura), es atribuible, en general, a todas las artes.

11. Es el logos mismo (pensar-decir) el que en su auto-reflexión crítica reconoce su carácter derivado en relación a algo que le antecede.

12. «La música prepara, desde ese intersticio fronterizo previo a la creación (del mundo), la emergencia, desde el límite, del logos, o del lenguaje, y, con él del mundo mismo.» (Trías, 1991a: 129).

2. Formas sonoras del límite: lo sagrado musical

2.1. Es conocida aquella célebre idea de Lévi-Strauss, expuesta en el prólogo a su libro *Lo crudo y lo cocido*, según la cual, si pudiéramos desentrañar los misterios de la música, se nos desvelaría el enigma del ser humano. Producir música –pese a su sensualidad, la más espiritual de las artes– es, en efecto, uno de los mayores misterios del hombre, el supremo, de parafrasear de nuevo a Lévi-Strauss. Por este motivo puede decir George Steiner (1991: 31), no sin razón, que «ninguna epistemología o filosofía del arte puede pretender un alcance global si no tiene nada que decirnos acerca de la naturaleza y los significados de la música». Desde luego que para proyectar luz sobre esta cuestión es importante conocer el origen antropológico de la música, para lo cual será imprescindible familiarizarse con las diversas teorías que existen a este respecto. Pero de lo que aquí se trata es esencialmente de otra cosa.

Eugenio Trías se ha ocupado en varios lugares de la música. Citaré tres textos esenciales: *Drama e identidad* (1974), *Lógica del límite* (1991) y *El canto de las Sirenas* (2007). El primero está integrado por varios ensayos, autónomos, pero interrelacionados, algunos de los cuales, los que propiamente abordan el arte del sonido, constituyeron ya en su momento –y lo continúan siendo– un original y pionero esfuerzo, en una tradición tan poco inclinada al cultivo del gusto musical como la nuestra, de integración de la música en una filosofía de la cultura occidental. De él no me ocuparé puesto que la tarea que acomete el autor allí es recreada en un nivel de exigencia y de radicalidad filosófica más alto (o más profundo, como se quiera, Heráclito *dixit*) en su libro de 2007. En el texto de 1991, *Lógica del límite*, Trías elabora una teoría de las artes en la que aquellas artes más marginadas en las reflexiones al uso (música y arquitectura) tienen su propio lugar. De él ya me he ocupado en el punto anterior, aunque convendrá recordar algunos aspectos más adelante en una nueva vuelta de tuerca. Ahora conviene centrar el análisis en *El Canto de las Sirenas*, por cuanto allí Trías enriquece y prolonga los planteamientos de sus dos textos anteriores. En el prólogo ya avanza qué cabe esperar y qué no cabe esperar del resto de las cerca de mil páginas de que se compone. Aquí incidiré brevemente para empezar en lo que no es el libro. En principio no se trata de ninguna fenomenología de la experiencia musical. Y tampoco, de un intento de “pensar la música”, pues ello requeriría otros escenarios y quizás otros desarrollos. Sin embargo, para dar paso a esa sinfonía textual, Trías deja esparcidas múltiples sugerencias en relación a su comprensión del arte musical que aquí nos pueden servir como fino hilo de Ariadna.

En general, y con ello recogemos ya lo que sí es el libro, precisa decir que todo *El Canto de las Sirenas* constituye un poderoso intento de argumentar con medios lingüísticos (a pesar de que cuando se habla de música el lenguaje cojea) la idoneidad, o la pertinencia, más aún la exigencia actual, de un planteamiento de la música como arte emplazada en la cuestión del sentido y

la significación. De hecho, «esa conjunción de música y pensamiento constituye el centro gravitatorio que orienta la tarea de recreación hermenéutica en este libro» (Trías, 2007: 922), pues se asume

un consorcio liminar y limítrofe entre música y filosofía que revalide a esta como “la mejor de todas las músicas” (Platón), y a la música como la más radical de las empresas artísticas en su indagación de la verdad, y en su capacidad de construcción de un “bello edificio” –con todos “sus presentimientos”– (René Char/Pierre Boulez). (Trías, 2007: 881).

Es cierto que Trías, como mostré anteriormente, había articulado ya en *Lógica del límite* una teoría (fronteriza) de las artes como formas lógico-lingüísticas de dar expresión inteligible al fundamento en falta de la existencia que estructuralmente se retrae a su comparencia fenoménica, sin dejar por ello de convocar el esfuerzo inteligente del fronterizo (pues a pesar de todo del cerco hermético tenemos noticia porque se revela). Dicho de otra manera: según Trías, el arte daría forma inteligible a una revelación fulgurante en los límites del mundo. Por ello el arte interesa a la filosofía. Ahora bien, si *La edad del espíritu* puede entenderse como el intento de someter a la prueba histórica su concepto de símbolo, en el ámbito de la música faltaba aún la argumentación, faltaba la prueba. De ahí la rigurosa necesidad de *El Canto de las Sirenas* en el proyecto filosófico de Eugenio Trías, aunque en este texto haya evitado «un hilo de discurso estricto y férreo» como en el caso de aquel, y haya preferido «circunscribir la tarea de recreación hermenéutica y ensayística a un personaje característico de un mundo, representativo de su peculiar forma de creación (siempre referida al ámbito de la música) dentro de su contexto de época» (Trías, 2007: 915-916)¹³.

Ahora bien, ¿por qué elige el filósofo barcelonés la música (y particularmente la tradición europea moderna) como medio de someter a la prueba histórica su teoría de las artes?¹⁴ Trías no ha ocultado nunca –y así lo expresa en *El árbol de la vida*– que la música le ha acompañado siempre en su biografía y particularmente en su despertar filosófico e intelectual. Quizás sea este libro

13. Por otra parte, Trías (2007: 920) mismo nos señala que «este libro es un complemento singular de *La edad del espíritu*. Pero significa una inflexión antagónica y opuesta, dentro de la misma argumentación filosófica general. En aquel libro, escrito hace ahora una docena de años, llevaba a cabo mi personal “viaje a Oriente”, o ese “viaje a lo extraño” que Friedrich Hölderlin prescribe como premisa formativa de todo verdadero habitante de las Hespérides. Por el contrario, en este texto llevo a cabo un viaje de regreso o de retorno a mi propia tierra natal, que es el mundo occidental. Del cual he destacado una de sus formas más ecuménicas y más acordes al concepto de espíritu que en uno y otro libro voy construyendo. Esa forma es la música.»

14. La destilación categorial de esa prueba histórica la expone Trías en el capítulo final del texto: “Categorías musicales”. Ahí muestra cómo las categorías del acontecimiento simbólico y del acontecimiento espiritual, detalladas y deducidas en *La edad del espíritu*, pueden servir también como eficaz herramienta hermenéutica para la comprensión de la historia de la música occidental desde el gregoriano hasta nuestros días.

por ello un sentido homenaje a la música¹⁵. Pero cabe descubrir, si seguimos preguntando, otras razones menos personales. Es cierto que la música ha sido y es el gran hueso imposible de roer de la filosofía del siglo xx. Si pasamos por alto a Adorno, a Jankelevitch, quien de todas formas no tiene la altura intelectual de aquel, o a Lévi-Strauss, prácticamente la filosofía del siglo xx, por lo menos la de mayor influencia, ha pasado de puntillas por el enigma que plantea la música a la estética y a un planteamiento filosófico radical. De Wittgenstein a Foucault, de Heidegger a Derrida, de Vattimo a Habermas, la música apenas merece la consideración del filósofo. Heidegger, por ejemplo, piensa, de forma más bien superficial, que la música carece de la seriedad de las artes del lenguaje. Solo la gran poesía y el pensamiento ofrecen la clase de verdad sobre la existencia que él exige. En el caso de Wittgenstein, un melómano confesado y de aguda penetración en la experiencia musical, según se advierte en sus diarios, la marginalidad de la música en su discurso filosófico es todavía más sangrante. Escúchese, si no, lo que escribe en su diario en 1930:

Pienso a menudo que lo máximo que me gustaría conseguir sería componer una melodía. O me extraña que teniendo ese anhelo nunca se me haya ocurrido nunca. Pero después he de confesarme que es imposible que alguna vez se me ocurra una, porque para ello me falta algo esencial, o lo esencial precisamente. Por eso esta idea me ronda la cabeza como un ideal tan alto, porque entonces casi podría sintetizar mi vida, por decirlo así; y podría tenerla ahí, cristalizada. Por más que fuera solo un pequeño cristal deslucido, pero siquiera uno. (Wittgenstein, 2004: 26-27).

No voy a comentar aquí un párrafo tan singular. Si lo cito, es para mostrar que Wittgenstein, en concreto, no avistó la posibilidad (o la necesidad) de integrar la música en una teoría filosófica. Más adelante recogeré la explicación que da el pensador catalán. Pero de hecho, a pesar del silencio filosófico que cerca a la música, esta plantea en la modernidad, y más allá de ella, unas demandas de sentido que están ahí, se quiera o no, y que una y otra vez vuelven a aflorar a la conciencia (a través de las sensibilidades más dotadas, como podría ser el caso —extremo— de Cioran¹⁶). Pues bien, quizás Trías escoge este arte para la prueba histórica de su teoría de las artes por el desafío que supone intelectualmente. Y a Trías, ya lo sabemos, le gusta medirse con los grandes del pensamiento.

15. "Gracias por la música" es el título de la interesantísima conversación que con Eugenio Trías mantiene José Luis Gutiérrez, publicada en el número 186, de octubre de 2007, de la revista *Leer*.

16. Cito dos aforismos suyos: «He buscado la duda en todas las artes [...] pero he renunciado a buscarla en la música». (Cioran, 1972: 63). O este otro: «Cuando escuchas a Bach, ves nacer a Dios. Su obra es "generadora" de divinidad. Después de un oratorio, una cantata o una Pasión, "es necesario" que Él exista. De lo contrario, toda la obra del "Cantor" sería una desgarradora ilusión. Y pensar que tantos teólogos y filósofos han perdido días y noches buscando las pruebas de la existencia de Dios, olvidando la única.» (Cioran, 1988).

Pero cabe preguntarse ahora por el silencio culpable de la filosofía del siglo xx en relación a la música. Quizás se mantiene sin ulterior reflexión la tradición moderna, para la cual, la música es el arte del sonido agradable (Kant)¹⁷, o incluso el arte inmediato del sentimiento (Hegel). En cualquier caso, no tiene dignidad filosófica. Y si el filósofo, así Adorno, dirige a ella su atención, no es por ver en ella un misterio indescifrable de la condición humana, como sí aseguran, en cambio, Lévi-Strauss o George Steiner (y Trías con ellos, claro está), cuanto por constituir un fenómeno central de la cultura que merece el mayor esfuerzo intelectual. Podemos, por tanto, vibrar con la quinta sinfonía de Beethoven; o quedar sumergidos, *unbewusst*, en el océano sonoro de la ópera wagneriana; podemos llorar la suerte de Violeta Valery, o sentir con Mahler el dolor del mundo. La música nos descubre las más variadas formas y manifestaciones del sentimiento humano. Incluso puede suscitar en nosotros experiencias espirituales importantes. Pero todo acaba ahí. En la aventura sonora de la obra musical no hay lugar para un sentido (simbólico) que pueda interesar a la filosofía (como literatura de conocimiento). La única objeción que cabe oponer a este planteamiento es que se cierra a cal y canto a las experiencias, cartas, escritos y confesiones de los grandes compositores de la tradición, de Mozart a Beethoven, de Wagner a Scriabin, de Mahler a Stockhausen o Shostakovitch. Esta forma de filosofía, en síntesis, no escucha. Pero su racionalismo se extiende también a las historias de la música al uso, que abordan como una suerte excentricidad o extravagancia, o, a lo más, una locura permisible solo al genio, en definitiva, como algo secundario respecto de la creación musical del compositor, cualquier manifestación suya definida como metafísica o mítica. Bien pudiera ser, en cambio, que esas experiencias marginadas dieran razón de los aspectos más singulares de la creación musical (en Scriabin o Stockhausen es más que evidente).

No obstante, dicho sea de paso, es cierto que esa ausencia de reflexión sería acerca del fenómeno sonoro en el siglo xx puede entenderse como una catarsis intelectual, una resaca, después de la borrachera metafísica del siglo xix (de Wackenroder a Tieck, de Schopenhauer a Nietzsche, de Wagner a Mahler). En cualquier caso, influye en tal valoración el llamado *linguistic turn*, el giro lingüístico, de la filosofía contemporánea, es decir, la asunción filosófica del lenguaje como lugar privilegiado donde acontece o se produce el sentido. De Wittgenstein a Heidegger, o de Gadamer a Derrida, el lenguaje es el objeto de reflexión de la filosofía, «sea en sentido lógico, gramatical, o en forma existencial y hermenéutica, o a través de inflexiones hacia la narración y el relato, o hacia la escritura en su significación originaria» (Trías, 2007: 873-874). Ahora bien, cabe invertir el planteamiento de estos filósofos y pensar, como

17. Conocida es la doble concepción de la música que propone Kant como "arte del bello juego de las sensaciones" y como "arte que más mueve al espíritu después de la poesía". Incluso en este último caso, para Kant, la música «es, desde luego, más goce que cultura [...], y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes.» (Kant, 1989: 235).

hace Andrew Bowie (1999: 21), que «la incapacidad de considerar la música como algo serio es lo que nos indica por qué resultan cuestionables algunas posiciones clave de la filosofía moderna». Porque la música demanda a la filosofía una comprensión desde la experiencia del sentido. Y porque ignorar la música no evita que vuelvan a aparecer en la filosofía contemporánea bajo otros ropajes los mismos problemas que la filosofía del lenguaje alemana de principios del siglo XIX se planteó en relación, precisamente, con la música, tal y como muestra exhaustivamente en su libro Andrew Bowie.

Trías contrapone a la marginalidad contemporánea que guarda la música en el discurso filosófico una tesis que revalida, desde la filosofía del límite, ciertos principios de la tradición pitagórico-platónica. No solamente es pertinente una concepción de la música desde la cuestión del sentido y la significación, aunque sea pre-lingüístico. Es que la experiencia musical es gnosis sensorial:

La música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan solo una de las formas del sistema de las “bellas artes” que se constituye a mediados del siglo XVIII. La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento –sensible, emotivo– con capacidad de proporcionar salud: un “conocimiento que salva” (que eso es propiamente lo que *gnosis* significa), y, que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino. (Trías, 2007: 801).

Por ello, este libro, *El Canto de las Sirenas*, propone un recorrido ensayístico por los principales compositores de la tradición moderna (de Monteverdi a Xenakis, pasando por Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Strauss, Mahler, Boulez, Stockhausen, etc.), en la convicción de que cada uno de ellos «propicia una gnosis musical de carácter intransferible. Todos ellos resultan necesarios para nuestra aspiración y anhelo de buena vida» (Trías, 2007: 872). Dicho de otra manera,

cada uno de estos grandes músicos tiene capacidad para transformar nuestras vidas a través de la iluminación relampagueante que su *gnosis* musical procura. Cada uno de ellos facilita que eleve su vuelo, o que insufla su recorrido atronador lo que puede llamarse sin dilación, y por una especie de necesidad semántica y pragmática, “espíritu”: un rescoldo de utopía, o de ideal de buena vida, sin la cual nuestra existencia se pierde en los laberintos tétricos y tenebrosos de la vida sufriente y sin esperanza de remisión. (Trías, 2007: 922).

Para empezar, conviene insistir sobre un aspecto esencial de la tesis. Uno podría considerar, en efecto, que esta propuesta, legítima por replantear ontológicamente la música en el ámbito (fronterizo) del sentido y la significación, peca de excesiva confianza (aunque de confianza se trate siempre en el fondo) en el poder de la música (al cual, precisamente, y con intención, está dedicado el primero de los ensayos del libro: “Claudio Monteverdi: el poder de la música”). ¿Podemos acordar con Trías que la música produce un conoci-

miento (*gnosis*) que salva? ¿En qué sentido cabe entender ahí la expresión “conocimiento” (*gnosis*)? ¿Y en qué sentido cabe decir, además, “que salva”? Pues bien, para responder a estas preguntas, ¿habrá que remitirse a la sutil revisión que de la teoría racionalista del conocimiento propone el pensador barcelonés en *La edad del espíritu*, en concreto, en la séptima categoría del acontecimiento simbólico y en la primera del ciclo espiritual? ¿O por el contrario bastará con la recreación del sentido pitagórico de límite que lleva a cabo en el último ensayo del libro? Pues bien, de todo ello se tratará a continuación.

2.2. En primer lugar, quiero abordar la comprensión de la música de Eugenio Trías (2007: 19) a partir de las ideas que podemos encontrar en el prólogo a su libro:

Suele definirse la música como “el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor” [...]. Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes “parámetros”. Y ese cosmos posee un logos peculiar, no reductible al logos específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. Ese logos posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones. Constituye, como la matemática, un cálculo: “cálculo inconsciente” llamaba Leibniz a la música. Pero desprende significación, sentido, como sucede en el lenguaje verbal, a partir de una ordenación de la *foné* (fonológica, sintáctica). Y, sobre todo, promueve emociones, afectos, sentimientos.

Que la música sea el arte del sonido es algo que no suele generar discusión, aunque qué sea eso del sonido sea problemático y se convierta, en algún momento (con John Cage, por ejemplo) en el objeto de una interesantísima fenomenología artística que deba ser meditada (por medio del cuestionamiento de la doble dualidad sonido/silencio y ruido/sonido). Por otra parte, ese sonido viene definido por una serie de parámetros (altura, duración, intensidad y timbre) que pueden ser igualmente objeto de una concienzuda investigación de naturaleza artística, como ocurre, por ejemplo, en las obras del serialismo integral (Messiaen, Boulez, Stockhausen).

Que esos sonidos estén articulados y organizados en una sintaxis tampoco admite discusión, aunque Schönberg, y junto con él Berg o Webern, por ejemplo, discutan cuál deba de ser esa sintaxis musical: la armonía tonal, llevada a su disolución por Wagner, Mahler, Strauss o Schönberg mismo (en obras como *Noche Transfigurada*), o aquella que deba asegurar la hegemonía alemana durante otros cien años (la dodecafonía).

Que la música trate de promover emociones o sentimientos en el receptor a partir de esa sintaxis, tampoco suele levantar objeciones. Es más, esta suele ser la comprensión de la música al uso, aunque Trías la discuta aquí por radicalmente insuficiente, pues desatiende el elemento intelectual o espiritual que tiene toda experiencia profunda de la música, tanto desde el punto de vista del creador como del receptor. Sin embargo, conviene hacer una salvedad desde el princi-

pio, pues la conexión entre el ámbito puramente sonoro de la música y el ámbito de las emociones o de los sentimientos no es algo inmediato, como pensara el romanticismo y piensa aún el hombre común, sino producto de la convención o de un código peculiar característico de las culturas y las épocas. Esa mediación cultural une así el nivel sonoro (ritmos, melodías, alturas, ataques, intensidades, etc.) con cierto código de afectos, de emociones, o de sentimientos.

En cualquier caso, también aquí es interesante la corrección que al respecto hace la dodecafonía (Schönberg, Berg Webern) y el serialismo integral. Esta última corriente procede, en efecto, a una rigurosa matematización de todos los parámetros del sonido, y no solo de la altura, como ocurría en la dodecafonía. La obra musical es aquí extremadamente cerebral e intelectualizada. Se entiende bien, por cuanto la música de Schönberg a Boulez puede caracterizarse como un poderoso correctivo matemático y racional al exceso sentimental del siglo XIX. Pero también la producción de John Cage constituye una objeción contra esa precipitada comprensión de la música como arte del sentimiento. Al desligar la creación musical del resultado sonoro, Cage da más preponderancia a la estructura temporal de la pieza que al aspecto puramente “melódico” (en sentido amplio). Por esta razón, ante una obra de John Cage no tendría mucho sentido que alguien dijera: “me ha gustado mucho”.

Ahora bien, que ese arte basado en una sintaxis de los sonidos y capaz de promover emociones o sentimientos en el receptor, genere un sentido que pueda interesar a la filosofía (como filosofía del límite): he ahí lo novedoso del planteamiento de Eugenio Trías. Trías defiende, en efecto, que existe un logos musical y que ese logos es un “logos simbólico”¹⁸. Pero “símbolo” se dice de muchas maneras, parodiando la célebre expresión aristotélica: dependiendo del arte en cuestión. Así, «el símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso musical) valor cognitivo» (Trías, 2007: 19). Por tanto, en la experiencia musical asistimos, según Trías, a una suerte de experiencia cognitiva en relación a las grandes Ideas de la razón. La música es una experiencia estética que implica a todo el ser del sujeto, no solo a la sensibilidad y al sentimiento, sino también a la inteligencia. Y a una inteligencia, además, “pasional”, que frente a la experiencia de los límites del mundo se pregunta, en el modo artístico, por el fundamento-en-falta (que huye su comparencia). Pues bien, ¿cómo se produce lo simbólico en música? De nuevo Trías (2007: 19-20):

El concepto de símbolo suele siempre cabalgar sobre el presupuesto de la imagen o del icono. O se acomoda con mayor facilidad con artes espacia-

18. «El nexo entre la organización del sonido (según dimensiones diferentes, o parámetros de medida), la ordenación a partir de pautas culturales de las emociones o afectos, y el logos (o sentido) que de esa unión se desprende, exige esa noción de símbolo, que presupone cierto sustento de convención cultural (consciente o inconsciente) propia de un mundo histórico determinado.» (Trías, 2007: 22).

les, como la arquitectura (así, por ejemplo, en la estética de Hegel). Para adaptarse a la música, que es sobre todo arte del movimiento y del espacio, es preciso criticar con energía ese exclusivismo *escópico*, visual, que suele asociarse casi siempre a la noción de símbolo [...].

Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, a timbres, a instrumentos, a comportamientos *agógicos*, a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones. En los ensayos siguientes, en muchos de ellos, se intentará ese rescate de la noción de logos simbólico como el orden de sentido que es propio y específico de la música.

Trías sugiere en este texto que por medio de los elementos propios del discurso musical, a saber, la melodía, la armonía, el ritmo (2 por 2, 3 por 4, 12 por 8...), las intensidades (forte, piano...), el timbre (orquestal, cuerda, viento, percusión, la voz humana, sea solista o coral), o la tonalidad de la composición (do mayor, re menor, sol menor...), puede darse forma simbólica a la experiencia del límite como encuentro gozoso (o desencuentro infortunado) entre el ser y el sentido. La música construiría figuras sonoras del misterio (por mediación de la cultura y de un mundo histórico). Sería expresión (simbólica, mediada, indirecta) de lo sagrado: lo sagrado musical. Por ello, tiene todo su sentido preguntarse si, por ese poder que la define, la música podría promover en la actualidad una forma de experiencia no contemplada ni prevista por el sujeto nihilista, pero por la cual este pudiera abrirse a la trascendencia o al misterio. ¿Puede generar la música en nuestro mundo desencantado y nihilista una experiencia del misterio? Cioran, al cual ya he citado antes, es a este respecto el más claro ejemplo de la trágica contradicción vital que se produce entre una filosofía resueltamente nihilista y la dimensión espiritual (o teológica) de la creación musical.

2.3. No se le escapan a Trías, sin embargo, las múltiples polaridades que han definido y atravesado históricamente la concepción de la música: música apolínea/música dionisiaca (distinción muy presente ya en la primera reflexión griega sobre la música), arte/ciencia (duplicidad que empieza a ser teorizada en el helenismo, siempre en la esfera de influencia de la tradición pitagórica), racional/irracional (aspectos bajo los cuales se presenta la música también en el racionalismo europeo, pero de clara ascendencia platónica y pitagórica).

De un lado, Trías distingue la música en cuanto arte apolíneo, civilizador de un fondo salvaje, telúrico e irracional, y capaz de orientarnos hacia el conocimiento de la "armonía de las esferas", o de los misterios que cercan la frontera del sentido (en la tradición pitagórica y platónica). Este aspecto órfico de la música guarda, al menos en la tradición occidental, una congenialidad con las matemáticas e incluso con la astronomía (herencia del pitagorismo más antiguo). Ello hace de la música no solo un arte (en *Lógica del límite*, había dicho ya, en efecto, que son "matemáticas sensibles"), sino también «una verdadera

ciencia que nos permite el acceso al conocimiento de lo que es y existe (y de lo que somos)» (Trías, 2007: 888). El filósofo barcelonés recuerda a estos efectos que en la Edad Media la música como ciencia se integraba en el célebre *quadrivium* (música, aritmética, astronomía y geometría), si bien habría que hacer la salvedad enseguida de que esa música no tenía la dimensión sonora que le damos hoy. En efecto, la música, en tanto ciencia de las proporciones numéricas de los sonidos, constituye, en la tradición pitagórica que se prolonga en la Edad Media, una forma de acceso a las verdades cosmológicas, a la que vez que se le reconoce capaz de restablecer la armonía espiritual en el hombre. Ahora bien, en virtud de esta vinculación de la música con las matemáticas, a la que presta tanta atención la tradición pitagórica, Trías (2007: 445) cree descubrir una noción de *logos* previa al sentido que se impone posteriormente a Parménides y Aristóteles: «antes de significar el nexo entre pensamiento y lenguaje, o de referirse a la expresión de la “razón” a través de su expresión lingüística, *logos* atiende a “razones-y-proporciones” de naturaleza matemática; y también musical, o de armonía musical». En el siguiente párrafo veremos cómo funciona esta tesis en la filosofía del límite.

Antes, conviene hacer referencia al sentido otorgado por Trías (2007: 888) a la dimensión dionisiaca de la música, ligada a los fenómenos de la posesión y el entusiasmo, y que «puede contribuir a provocar el trance en el que canta o en el que baila, o en quienes acompañan como partícipes la celebración, con o sin instrumentos musicales». El pensador barcelonés se refiere a esa forma de música que, por su poder de traspasar los umbrales de la conciencia, nos lleva al éxtasis o a la enajenación ceremonial. Tal sería, por su parte, el sentido de la manía *teléstica* a la que hace referencia Platón en el *Fedro*, a saber, esa forma de locura divina «capaz de devolver a la armonía del cosmos a quienes sufren *infirmas*, a través del rito ceremonial y musical del raptó, del entusiasmo y de la posesión» (Trías, 2007: 803).

Esta ambivalencia o ambigüedad que caracteriza al arte de los sonidos es sintomática o expresiva de su carácter esencialmente fronterizo, a saber, como arte que, como ya mostrara Trías en *Lógica del límite*, da forma al límite mismo entre naturaleza y mundo (y en este sentido se sugiere una vinculación esencial de la música con lo matricial, es decir, con la primera categoría del despliegue categorial del ser del límite), o entre mundo y misterio (por lo que se vincula igualmente la música con el exceso místico, esto es, con la sexta categoría del despliegue categorial). De hecho, en la escucha musical, nos exponemos a la irradiación de energía, a la conmoción de los sentidos, que procede de la vibración sonora. Nuestro cuerpo se convierte en una caja de resonancia de la energía musical, una energía que hace vibrar la materia viva que somos. Recuérdese que el fronterizo es descrito en más de una ocasión como materia de inteligencia y pasión. La música evoca en nosotros esos orígenes (matriciales). Pero es capaz de elevarnos también a alturas místicas. Luego esa resonancia del sonido en el alma es ambigua (o

circular: de lo matricial al exceso místico, del exceso místico a lo matricial). Y, en este sentido, para Trías, tanto la música apolínea (aquella que suscita un alzado a la armonía de las esferas) como la música dionisiaca (aquella que conduce al raptó o a la posesión) forman, según una novedosa y original interpretación-recreación del pensamiento platónico que debería ser objeto de un tratamiento más sistemático en otro lugar, una unidad dialéctica (tensa, difícil) que remite al cuidado de la propia alma, a su salud. De nuevo vemos aparecer, reintegrados convenientemente en la filosofía del límite (según el concepto de recreación que él mismo teoriza en sus textos), diferentes ideas de la tradición pitagórica y platónica:

La salud mental, la felicidad, la *eudaimonia*, exigen el concurso de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisiaca, armoniosa y orgiástica, dirigidas hacia el cántico a través de la lira, o inductoras de danza –con su frenesí específico– mediante la flauta. La ironía socrática respecto a la locura divina y a los fenómenos de posesión convive con una auténtica exigencia de esos estados, sin los cuales no puede realizarse plenamente el objetivo que a través de música y filosofía se persigue. (Trías, 2007: 812).

A este respecto, el libro *El Canto de las Sirenas* recrea con palabras¹⁹, en cada uno de los ensayos, dedicado a un compositor fundamental de la tradición europea, la “salud” que aporta la experiencia musical (la *gnosis*) de sus obras más destacadas, así sea la transfiguración de los misterios del dolor en misterios de gozo y de gloria (Bach), o una mutación, en la forma de la metamorfosis, de la muerte en vida, o de la nada antecedente al ser en la existencia (Brahms, Mahler). Pero en el bien entendido que la música, en general,

revela ese carácter que suscita la Idea de muerte y transformación, o de dispersión y reconciliación, o de desmembramiento de lo que existe y de perpetua reintegración, según el módulo del Tema y Variaciones, o de un ser del límite que en sucesivas re-suscitaciones se recrea. La música da testimonio de ese ritmo ontológico, y promueve la orientación de un *ethos* que se ajuste a esa máxima afirmación de vitalidad: la que promueve el principio de toda transformación o metamorfosis. (Trías, 2007: 803).

De este fragmento se desprende que la experiencia musical hay que entenderla como experiencia del límite. Pero a lo largo de *El Canto de las Sirenas* transitamos poco a poco de la concepción del límite como cerco fronterizo, al sentido pitagórico de límite como “justa medida” que da razón del ritmo

19. En su ensayo “El hilo de Ariadna musical”, Trías (2007: 871-884) muestra, a partir de una ingeniosa recreación del célebre argumento de la última de las óperas de Richard Strauss, *Capriccio*, la necesidad de postular una comunidad dialéctica entre música y palabra, entre música y lenguaje, entre música y filosofía. Se parte, en efecto, de la precedencia lógica de la música en relación al logos pensar-decir. Pero solo con el lenguaje (hablado y escrito) se puede tentativamente reflexionar sobre la salud que aporta la música. La escucha de la pieza musical, después, será otra (mediada por el lenguaje).

del ser. Esa fuente última del sentido, más primigenia en relación al sentido verbal o lógico-lingüístico, hace de la música un arte que bordea lo sagrado, un arte, incluso, que, yendo más lejos, precisamente por ser sagrado, es ambiguo y ambivalente²⁰.

2.4. Uno podría quedar legítimamente sorprendido ante la frecuente evocación de ideas rescatadas al pitagorismo con que se encuentra en la lectura del libro. Para poder entender este punto es preciso, creo, remitirse al proyecto teórico que está a la base de *El Canto de las Sirenas*. Solo así podría delimitarse la discusión. En general, en él Trías pretende complementar la argumentación acerca de la prioridad lógico-ontológica del logos simbólico pre-apofántico (logos como razón y proporción, de naturaleza matemática), característico del arte musical, en relación al logos apofántico de la tradición (logos como pensamiento y lenguaje), argumentación ensayada en *Lógica del límite* (y según la cual, recordemos, reapropiándose de la idea del filósofo italiano Severino, la música es la casa natal de la palabra), manteniendo un pulso ahora con el concepto derridiano de logo-fonocentrismo. El concepto de logo-fonocentrismo, en el discurso del filósofo francés, tiene un sentido radicalmente crítico en relación a la totalidad de la filosofía occidental. Según Derrida, en efecto, la metafísica de la presencia criticada por Heidegger es solidaria de un logocentrismo, a saber, de la lógica de una relación entre el signo y la verdad (como presencia) que pasa en Occidente por el privilegio del logos y que se produce a partir de la preeminencia concedida a la voz. El logo-centrismo se prolonga, así, en fono-centrismo, es decir, en «una proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido» (Derrida, 1967: 23). El saber occidental privilegia, por consiguiente, la voz como depositaria única del sentido, pero al hacerlo margina la escritura, rebajándola a simple función secundaria, instrumental y representativa del habla. La crítica a la metafísica de la presencia y a su lógica logo-fono-céntrica debe prolongarse, pues, en una ciencia general de la escritura que acoja el trabajo irrepresentable de *la différance*.

Para Trías (2007: 892), a mi modo de entender, Derrida deriva hacia la archi-escritura porque no advierte la radicalidad del sustrato sonoro del logos que él critica: «El fono-centrismo que denuncia Derrida, en su criticismo tenaz con el orden del lenguaje hablado (como patrón de toda lingüística y semiología), no contempla apenas ese universo de la *foné* que es previo y antecedente a toda fonética o fonología vinculada con el habla». Derrida no menciona en absoluto el sustrato sonoro de la voz, lo que queda de la voz

20 «La música es siempre, en su raíz, música celestial, que, sin embargo, en su confrontación con el límite —y con los aspectos ásperos y violentos que este concepto pánico dispone— puede cambiar despertar formas y ecos de naturaleza *daimónica*, o diabólica. Violencia y horror hallan también su forma de expresión —sublimada y simbólica, en lo posible— en este “arte sagrado” que posee, como todo lo sacro, una congénita ambigüedad y ambivalencia.» (Trías, 2007: 877).

(*foné*) una vez ha sido despojada de toda significación lógico-lingüística. Para él, ese sustrato sonoro está privado de sentido, pero, para Trías (2007: 894),

en la analítica de esta misma unidad fónica, el fonema, siempre subyace una dimensión resbaladiza, inaprensible, que se escapa una y otra vez a todo análisis filosófico, semiótico y semiológico, y que tiene sin embargo carácter fundamental (en el sentido estricto del término) [...]. Esa perpetua sombra del sentido, de la significación y del lenguaje, filtrada a través de su medida y su ritmo, o de su acompasada pronunciación, subyacente también en sus distintos modos de transcripción e inscripción es la *foné*; el esplendoroso universo o cosmos del sonido en el que la música, como arte, artesanía, ciencia y técnica, halla su signo de identidad.

De haber percibido la originariedad de ese sustrato sonoro, quizás Derrida habría propuesto otro modo de superar la metafísica de la presencia. Para Trías (2007: 875), por el contrario, se trata de proponer un giro musical (parodiando la conocida expresión en relación al lenguaje) de la filosofía: «Se intenta, por todo ello, consumir un “giro musical” que descubra el carácter “liminar”, de umbral que la música tiene, antecediendo y anticipándose al lenguaje hablado, y tramando con él, y con la escritura, una relación dialéctica, siempre mediada por la forma simbólica». Para él, pues, es necesario hoy una inflexión filosófica que, tras cien años de giro lingüístico, remonte hacia ese sustrato umbrátil de la *foné* (la materialidad irreductible, inconfesable, del logos, pero materialidad que hay que poner en relación con la inexorable condición material del fronterizo, aun cuando este sea concebido como materia de inteligencia y pasión). Esa precedencia lógico-ontológica remite también a una precedencia histórica, en clara referencia a la concepción pitagórica de la filosofía respecto del logos apofántico aristotélico:

La filosofía, en su argumentación histórica, se encuentra a sí misma al evocarse su verdadero origen, anterior al golpe del timón del Poema de Parménides, en el cual quedó hermanada la interpretación del logos como lenguaje hablado, preparándose el terreno para una ontología como la aristotélica en la que esa unión de lenguaje verbal y pensamiento, o de habla y razonamiento, queda plenamente establecido. (Trías, 2007: 883).

¿Fascinación por los orígenes? ¿Es más verdadero el pensamiento pitagórico por hallarse más en los orígenes? ¿O es que el pensamiento de Pitágoras puede entenderse como espacio de unión-y-escisión entre una Grecia que se separa de lo asiático-oriental y una Grecia que vira hacia lo europeo-occidental? El pitagorismo (la concepción del logos como razón-proporción de naturaleza matemática) sería así el espacio de la frontera misma del sentido (entre naturaleza y mundo, entre mundo y misterio): aquel en que se descubre la raíz numérica de las cosas, del ser. El número (en sentido pitagórico) sería la concepción (fronteriza) del ser, que hallaría su lugar (topos) entre un cerco hermético que se repliega en relación al cerco del aparecer (Europa adquiriendo carta de ciudadanía en relación a lo asiático) y un cerco

del aparecer que avanza en relación al cerco hermético (virando el destino griego al destino occidental): «Así surgió la filosofía –unida a la música– en un primer estallido de determinación y forma, o de concreción determinante del *apeiron* originario, enunciado por Anaximandro» (Trías, 2007: 883).

Como se advierte, la interpretación del logos matemático-musical (razón y proporción numéricas) en tanto previo y antecedente en relación al logos pensamiento-y-lenguaje, lleva a Trías a revalidar desde la filosofía del límite varios de los principios del pitagorismo. De ahí que la filosofía del límite viere en el último libro hacia una filosofía de la determinación (tal es, a mi modo de ver, el sentido del capítulo de *El Canto de las Sirenas* que lleva por título “Platón: la música, la filosofía y los primeros principios”²¹). Esa revalidación actual de la filosofía pitagórica es hoy, para la gran María Zambrano de *El hombre y lo divino*²², bastante problemática:

María Zambrano duda de que sea posible proseguir ese itinerario en el que la conjunción de música y filosofía constituyen la cuestión filosófica fundamental. Cree que fue arruinada como posibilidad a causa del triunfo indiscutido de la orientación aristotélica, la que sitúa en primer orden el lenguaje verbal en su modo y forma de aproximarse a las cosas. (Trías, 2007: 891).

Y, sin embargo, la tesis que defiende Trías, precisamente, en el inicio de siglo y de milenio, es un “giro musical” de la filosofía, un giro que trate de recrear, desde nuevos principios (los propios de la filosofía del límite), las ideas propias de las tradiciones pitagóricas y platónicas²³. Ahora bien, de lo que se trata es de recrear, nunca de repetir. De hecho, la música a la que el filósofo se refiere en su libro no es la música en sentido pitagórico puro (las proporciones numéricas que se advierten en los sonidos de la escala musical y que son reflejo de la armonía universal, reflejo que obrándolas en nuestra vida nos puede orientar hacia la verdadera salud), sino la música sonora (tal y como se entiende en la modernidad occidental), pues

la música no es tan solo, asunto de la inteligencia. También es sensibilidad, *aísthesis*. El oído debe participar de forma prioritaria. Solo así puede ha-

21. La filosofía del límite se ocuparía de la intervención (o irrupción) del límite (en lo indeterminado, *apeiron*) tanto a nivel epistemológico como axiológico: el límite, en este sentido, vendría a ser “la justa medida”. Tal sería la “ciencia del límite” incoada por Platón y que Trías (2007: 854-855) quiere proseguir (después de veinte siglos de metafísica): «Previamente a esta cuestión del ser –o del ser y de la nada, y de la tajante divisoria entre ser y nada– subyace una cuestión anterior, más radical; más afín a lo que puede ser llamado, en términos griegos, *prote arché*. Esa es la cuestión del límite (*péras*), y de aquello que el límite “determina” (lo indeterminado, *apeiron*)». Y si, de escuchar a Plutarco (2004: 131) en “Sobre la música” (y Trías lo hace), «lo más importante y lo más conforme al espíritu de la música es asignar a cada cosa la medida apropiada», no es de extrañar que la música adquiera en la ciencia (buscada) del límite un lugar privilegiado.

22. Léase el capítulo titulado “La condenación de los pitagóricos” de este libro de María Zambrano (1993: 78-124).

23. En definitiva, una teología musical que involucre alma, mundo y sonido en el límite.

llarse su razón, su *logos*. En la música debe encontrarse el consorcio entre inteligencia y sensibilidad, o entre el mundo sonoro y las razones que lo gobiernan. (Trías, 2007: 764-765).

De esta manera, el acceso a los misterios desde la frontera del sentido pasa inexorablemente por la materialidad viva, presente, del sonido en su ejecución concreta y real, pero asimismo, en síntesis con esa materialidad viva, por la articulación lógico-simbólica del sonido en el devenir histórico, es decir, por las diversas formas históricas de concreción del arte musical. Trías cierra de este modo el camino a la tentación romántica (siempre al acecho) de evadirse de la mediación histórica dando un salto directo al cerco hermético en la pretensión de conocer los misterios desde la frontera del sentido, es decir, ocluye la religión del arte.

2.5. Quizás por su capacidad de manifestar en su propio ser temporal el ritmo ontológico del ser del límite, o el sentido de este concepto como “justa medida”, o como “determinación”, la música guarda, para Trías, cierto privilegio entre las artes. O es que esa capacidad constituye el aspecto singular y diferenciador de la música. En cualquier caso, Trías (2007: 801) avanza la tesis, chocante para el oído moderno, de que la música es gnosísis sensorial, un “conocimiento” alcanzado a través de los sentidos, pero que “salva” (proporciona salud) «y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino». Cuando Trías habla aquí de conocimiento (*gnosísis*) capaz de producir un giro en nuestra conducta (por lo cual sería una auténtica experiencia espiritual, de atenemos a la interpretación que de ella propone en el artículo “El acontecimiento ético”, publicado en *Pensar la religión*) no se está refiriendo al conocimiento que puede aportar una razón críticamente esclarecida. Desde una razón, por más que sea concebida críticamente como razón fronteriza, no se puede generar conocimiento sobre los misterios que se abren desde el límite, y menos aún un conocimiento que salva. La razón simplemente advierte una fisura, un fundamento-en-falta, que ella misma se ve imposibilitada de colmar. Por ello ha de acudir al simbolismo como suplemento, como modo de acceder a eso que siempre se oculta. Y la música es, ya se ha mostrado, constituye una forma de *logos* simbólico. Ahora bien, para que la densidad filosófica del cerco fronterizo no quede disminuida o convertida en una mera línea (y tal es el proyecto que inspiraba ya su *Lógica del límite*), para que ese cerco adquiera calidad de verdadera mediación entre un cerco del aparecer (figuras mundanales) y el cerco hermético (o de lo replegado en sí), Trías se ve en la necesidad de postular una forma de conocimiento, indirecta y fragmentaria, que excede el ámbito propio de una razón fronteriza críticamente esclarecida, pero conocimiento al fin y al cabo. Se trata, en general, de una cuestión capital en la filosofía del límite que hasta ahora no ha suscitado mucho interés entre los intérpretes de Trías. En este artículo no puedo analizarla exhaustivamente por limitaciones de espacio. Me ceñiré aquí a una exposición sucinta acompañada de una interpretación.

En la séptima categoría del acontecimiento simbólico, Trías (1994: 359-360) dice:

Un órgano se destaca en este eón como aquel en el cual acontece ese encuentro *sym-bálico* entre la presencia y el testigo. Tal órgano tiene el carácter de una fuente de conocimiento de carácter intermedio, en la que el mundo *sensibilis* y el mundo *intelligibilis* hallan su acoplamiento.

Tal órgano es la imaginación creadora, suscitadora de acontecimientos simbólicos. Y ese órgano tiene su espacio nutricio en el latido cósmico de una región intermedia, que en la tradición islámica queda generalmente especificada como *anima mundi*.

Del Alma del mundo extrae el testigo sus aptitudes visionarias, su ascenso a un mundo en el cual se conjugan lo invisible y lo visible. Y lo que da concreción a esa cópula unitiva de los reinos invisibles (del *Jabarut* y *Malacut*) y el mundo terrestre visible.

A través del símbolo habla y se expresa lo invisible o se da forma y figura. El símbolo sublima y transfigura el mundo sensible, así como los afectos, sentimientos y pasiones del testigo en su carácter terrestre. Ese mundo intermedio es el que Henry Corbin detecta constantemente en sus aproximaciones a Sohrawardi, a Ibn Arabí, y que traduce como *mundus imaginalis* (*alam al-mithal*, en árabe). Un mundo gobernado por la imaginación creadora, órgano productivo de formas del Alma del Mundo, y en la cual se producen figuras y acontecimientos de naturaleza simbólica.

En este texto tan denso, Trías recupera desde la tradición neoplatónica islámica un concepto de imaginación creadora, que excede, y esta es una de mis tesis, tanto a la imaginación segunda aristotélica (porque no está subordinada al entendimiento), como a la imaginación productiva kantiana (por cuanto esta es una facultad de la subjetividad trascendental que no tiene densidad epistemológica). Es una imaginación entendida, tal y como se dice en el primer párrafo, como una fuente de conocimiento intermedio capaz de producir, en el espacio fronterizo (entre el mundo sensible y el mundo de las inteligencias arcangélicas) del *anima mundi*, auténticos acontecimientos simbólicos. Ese *anima mundi* platónico sería el espacio cosmológico del *mundus imaginalis* teorizado por el reputado estudioso de la cultura islámica Henri Corbin. Ese mundo intermedio sería un mundo tan ontológicamente real como el mundo de los sentidos, pero poblado de imágenes objetivas (arquetipos) al que solo la imaginación creadora, como facultad noética, puede acceder. Trías parece articular, desde esta perspectiva, una ontología de la experiencia simbólica e incluso visionaria (por ejemplo, la de Swedenborg. Esta es otra de mis tesis).

Uno podría pensar, llevados por imperativos racionalistas, que este *mundus imaginalis* sería una concesión teórica de Trías al Islam espiritual en el ámbito limitado de la séptima categoría del acontecimiento simbólico. Pero

escúchese ahora este prodigioso párrafo inserto en la primera categoría del ciclo espiritual:

El cuestionamiento del símbolo arrastrará el desmantelamiento del órgano que lo produce, “la imaginación creadora”, y de la esfera ontológica que la sostiene, “el alma del mundo”. Ese ámbito intermedio entre las inteligencias supracelestes y la naturaleza terrestre será pues severamente criticado. Entre la mente y la materia dejará de existir el obligado “lazo de unión” que permite la circulación de símbolos (así en la filosofía de Descartes). (Trías, 1994: 481).

La modernidad se constituirá sobre la base del desmantelamiento, ocultación e inhibición de ese espacio ontológico intermedio, propio del simbolismo, así como de la imaginación creadora en tanto órgano de conocimiento propio. Ahora bien, como se argumenta en el texto, tanto ese espacio ontológico intermedio como su órgano cognoscitivo, la imaginación creadora, se desplazarán a la magia en el Renacimiento y al terreno de las artes en el siglo XVIII. Y lo que hace Trías es hacer de la imaginación productiva kantiana el lugar por donde en la cultura moderna brota de nuevo a la superficie ese continente inhibido por la modernidad. Léase el párrafo que dedica Trías al análisis de la tercera crítica kantiana:

Resurgen, pues, las ideas de *anima mundi*, de espíritu mundano, relativas a un sujeto que tiene en la imaginación creadora su órgano específico y su facultad primordial. Tal sujeto es designado como genio (en estricta continuidad con el doble angélico y diamónico característico de todo el ciclo simbólico). Esa imaginación creadora del genio artístico, agitado por los dones que el espíritu entrega a su propia alma, en conexión estricta con la naturaleza gobernada por el *anima mundi*, produce a través de sus obras verdaderos símbolos en los cuales se conjugan las Ideas de la Razón, relativas al cerco hermético, con las formas sensibles que las exponen. (Trías, 1994: 594-595).

Cabe preguntarse ahora qué sentido tiene este *mundus imaginalis* en la articulación de la filosofía del límite, es decir, si tiene el mismo sentido que el teorizado por Henri Corbin, o si, por el contrario, es solo un modo metafórico (simbólico) de referirse a la actividad simbólica del cerco fronterizo. ¿Qué densidad ontológica y epistemológica tiene ese *mundus imaginalis* en la filosofía del límite? ¿Y qué relación guardaría con la música en tanto forma de arte? Esta es una pregunta que, me parece, tiene todo el interés teórico. Sin embargo, Trías es más bien parco al respecto. No se prodiga en textos que aclaren la cuestión, más bien la deja sumida en cierta imprecisión, la misma que late en el único fragmento de todo *El Canto de las Sirenas* en que se hace referencia a ese ámbito. Me refiero al capítulo de Wagner, en el momento en que, analizando el Parsifal, Trías (2007: 329-330) se pregunta por el lugar donde acontece la celebración litúrgica del último acto de la ópera:

Se trata de un lugar sumamente deseable al que se alude ya en la ópera *Lohengrin*. Es el lugar de la Mediedad: un espacio fronterizo como en el que en las tradiciones orientales, persas o hispanas, dentro del Islam espiritual, podría llamarse “mundo imaginante” (para decirlo al modo y estilo de Henri Corbin). [...].

Se revela “una nueva tierra y un nuevo cielo”, situados en ese espacio intermedio en ese *limes* fronterizo entre Dios y Mundo. Se descubre un *mundo imaginalis* que puede sobrevolar y sobrevivir a todo “fin de mundo” (como el que nos relata en la *Tetralogía*)”

Ese espacio es el que se oscurece en “tiempos de ocultación”: cuando el brillo de esa aurora deja de resplandecer. Son los tiempos que corresponden a la Edad de Hierro en la cual la lanza no es ya símbolo de rescate y salvación, sino instrumento *dia-bálico* de ruina y perdición.

Si el *mundus imaginalis* constituye una dimensión ontológica de lo real (irreductible al cerco del aparecer y al cerco hermético), ¿podría concebirse la música como la creación de formas sonoras por medio de las cuales pudiese desvelarse o experimentarse ese mundo intermedio imaginal (como síntesis del cerco del aparecer y del cerco hermético), o hacerlo accesible a la inteligencia (pasional) humana? Se entendería en ese caso que por la música el fronterizo pudiese alcanzar una suerte de conocimiento sensorial (por matricial) y al mismo tiempo salvífico, pues nos haría experimentar nuestra condición de fronterizos (a saber, materia de inteligencia y pasión), de seres cuya condición consiste en comunicar los dos cercos extremos (y separados): de un lado, naturaleza y mundo (y ahí radica la dimensión matricial de la música); de otro, cerco del aparecer y cerco hermético (o misterio). Lo singular de la música sería constituir una suerte de síntesis máxima de sensualidad y espiritualidad:

Tristán: ¿Cómo, oigo la luz? (Wagner, *Tristán e Isolda*, Acto III).

- ▶ **LA IMAGEN Y LAS SOMBRAS DE LA CIUDAD:**
- ▶ **EL CINE EN EUGENIO TRÍAS**
- ▷ *Antonio Rivera García*

1. El laboratorio cinematográfico

Este capítulo final se centra en los principales ensayos que Trías dedicó al arte cinematográfico. Tres libros dan cuenta de la aproximación de nuestro filósofo al séptimo arte: *Lo bello y lo siniestro*, *Vértigo y pasión* y *De cine*. Entre el primero y el segundo pasaron años en los que, según confesión del propio Trías (2016a: 17), «se había enfriado» su «afición al cine». No obstante, en el prólogo de la octava edición a *Lo bello y lo siniestro*, su autor confiesa la gran importancia que ha tenido el arte de las imágenes en movimiento en su filosofía. Después de comentar que «la estética, o la reflexión sobre las obras de arte», constituye el laboratorio donde su filosofía se pone a prueba (2016b, 15), afirma que el cine «ha sido uno de mis mejores laboratorios conceptuales», y que «el cine ha gozado, en mi caso, de un lugar de privilegio» (2016a: 20). No solo ha sido un laboratorio para poner a prueba las categorías estéticas fundamentales, lo bello, lo sublime y lo siniestro, que abordaba en el primero de los libros citados, sino incluso de toda su filosofía. Se diría que más que estudiar el cine en sí mismo, lo convierte en un medio, en un instrumento o laboratorio, para comprobar la validez de su pensamiento.

Trías no renuncia, sin embargo, a decir qué es el cine. Es verdad que pueden parecer decepcionantes las pocas líneas que ha dedicado a esta cuestión, pero se debe a que su respuesta hay que buscarla más bien en el estudio de las obras cinematográficas, y, como no podía ser de otro modo, en la recreación del filme, *Vértigo* (1958), en el que, hasta la llegada de esa obra tardía que es *De Cine*, había concentrado toda su reflexión acerca de este arte. En 1982, Trías (2016a: 90) decía que «el cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de “obra de arte total” a la que la ópera aspiraba». De acuerdo con esta analogía del arte de las imágenes en movimiento con la ópera wagneriana, Trías (2013: 7) escribe muchos años después que el cine se convierte en «microcosmos de todas las artes». Este tópico no da cuenta realmente de la originalidad de la imagen cinematográfica, que, en mi opinión, sí puede encontrarse, sin que su autor lo subraye, en algunos pasajes de *Vértigo y pasión* que comentaremos más adelante.

Está claro, por la anterior referencia wagneriana, que es la música la que, en apariencia, le ha suministrado las categorías necesarias para comprender qué es el cine. No debe extrañar entonces que, en sus análisis de los filmes, no solo preste especial atención a la banda sonora, sino que también utilice categorías musicales para comprender las películas. Por eso no es infrecuente que Trías (2013: 291) comente que sobre todo busca los *leitmotiv*

que se repiten en la obra de un director, que *Vértigo* tiene «cinco partes que son como cinco movimientos musicales» (Trías, 2016b: 60), que busca en los relatos de Bergman su «inflexión rítmica», o que piensa en aquella secuencia de *Nostalgia* de Tarkovski, en la que vemos la «desastrada vivienda de Domenico», como si fuera una «sonata para imagen (destartalada) y sonido (siempre acuático)» (Trías, 2013: 282). Pero sobre todo comenta muy a menudo la banda sonora –o más bien, musical– de los filmes y, especialmente, de *Vértigo*. En este último es tan importante la música de Bernard Herrmann que Trías (2016b: 45-46) sostiene que «no sabe muy bien si la película es una evocación de esa prodigiosa banda musical o esta constituye el entramado rítmico y melódico que concede al filme su verdadera armazón». La misma diferencia entre la música diegética de Mozart (la sinfonía 34 se utiliza como terapia porque sugiere «equilibrio y cordura») y la partitura muy wagneriana de Herrmann, con toques de Bizet, Sibelius y Tchaikovsky, sirve para comprender un filme que, en opinión del filósofo, es muy nietzscheano y acaba transformándose en una pura tragedia.

Tanto el ensayo cinematográfico contenido dentro de *Lo bello y lo siniestro* como el libro *Vértigo y pasión* giran en torno al célebre filme de Hitchcock, más allá de que también sean mencionadas, particularmente en la segunda obra, otras películas del británico. El tercer libro, *De cine*, se presenta, en cambio, como un canon personal o una antología de los grandes directores (2013: 8), al modo del célebre canon literario de Harold Bloom. Como el mismo Trías (2013: 8, 12) reconoce, no ha pretendido realizar un libro de historia del cine, sino que más bien ha seleccionado los grandes cineastas que mejor corresponden a su «mundo personal» o –si tenemos en cuenta que el análisis de las películas se convierte en el laboratorio de los grandes conceptos de su pensamiento– que mejor se corresponden con su filosofía. En el epílogo del libro (2013: 359-362), este canon aparece bajo el aspecto de diez constelaciones. De ese canon no ha analizado en *De cine* la constelación japonesa, representada por Mizoguchi, Ozu y Kurosawa, la italiana, representada por Rossellini y Antonioni, y la constelación-Buñuel. No merece una constelación propia uno de los cineastas que sí analiza, Orson Welles, pero no olvida comentar en el epílogo que toda su obra es buena.

En el prólogo citado de *Lo bello y lo siniestro*, Trías (2016a, 16-17) explicaba cómo funcionaba su laboratorio estético. Este se fundamentaba en «tres decisiones»: primero elegía la obra de arte, después buscaba a través de ella un horizonte conceptual, y, finalmente, realizaba un ejercicio de escritura literaria y ensayística que permitiera al mismo tiempo «recrear» la obra y el horizonte conceptual buscado. La reflexión filosófica –sostenía Trías– que quiere respetar la singularidad de la obra de arte, o su «modo de presentarse», no tiene más remedio que adoptar un estilo ensayístico y una escritura que se limite a «una recreación de la obra en cuestión». La recreación se toma en serio, escribe en el mismo prólogo, el pensamiento de Kant «de que

la mejor interpretación de una obra de arte es, siempre, otra obra de arte». En los tres libros dedicados al cine, el filósofo no hace otra cosa que «ejercicios de recreación», lo cual supone la elaboración de otra obra de arte, en este caso literaria y ensayística. Las recreaciones de Trías compiten muchas veces en belleza y profundidad con las películas que comenta, y, en mi opinión, alguna vez supera a determinadas películas irregulares que, como el *Drácula* (1992) de Coppola, el filósofo ensalza y comenta con tanta profundidad que la recreación ensayística es mucho mejor que el original cinematográfico.

La esencia del estilo ensayístico basado en la «recreación» es también comentada en *Vértigo y pasión*. Casi al principio del libro, Trías (2016b: 23) señala que se va a limitar a «cotejar aspectos del argumento de la cinta, promoviendo comentarios y reflexiones a medida que avance en la reconstrucción de este extraño relato cinematográfico». La recreación recibe aquí el nombre de reconstrucción. Es una reconstrucción literaria que se centra en el argumento, y apenas en los aspectos formales o en la relación entre la trama y la puesta en escena —en sentido amplio— que el cineasta inventa para narrar una historia. De los tres libros, el más radical es el segundo dedicado a *Vértigo*, un caso muy extraño en el género ensayístico, pues «recrea» dos veces el mismo filme: primero la recreación se realiza a partir de ese horizonte conceptual que son los distintos epígrafes del libro; y después vuelve a recrear todo el filme siguiendo linealmente, a través de una división en cinco movimientos, el argumento del filme. No es raro que el lector de estos libros, sobre todo el de los dos últimos, reconozca enseguida el placer que ha debido experimentar su autor al narrar o recrear tantas historias, dramas o argumentos. Es probable que este placer por contar las películas se remonte a la infancia o a los años de formación de Trías (2013: 12), en los que descubrió la música y el cine al mismo tiempo.

El más extenso de los tres libros, *De Cine*, permite apreciar también la pasión de Trías por narrar, comparable a la pasión de los propios artistas comentados. Pero su autor nunca olvida el horizonte conceptual, el hecho de que siempre escribe ensayos filosóficos, y no solo relacionados con la estética, sino también con la metafísica, la ética y la política. El libro de 2013 se compone de ocho ensayos. Cada uno de ellos está dedicado a un cineasta que reúne toda una constelación de obras que guardan entre sí una estrecha relación y, por tanto, constituyen un conjunto coherente. Trías, cuya pasión cinéfila prescinde de las habituales teorías cinematográficas —aparte de varias referencias a los dos libros de Deleuze sobre la imagen cinematográfica, solo comenta la teoría de Tarkovski (1991) acerca del cineasta como escultor en el (o del) tiempo—, se aproxima, no obstante, a la conocida *politique des auteurs* que popularizó la crítica francesa, especialmente la de *Cahiers du cinéma*. Los directores estudiados son los autores de una obra coherente y, en cierto modo, orgánica. Por eso cada uno de tales ensayos gira alrededor de un «interrogante» o de una «idea». Según Trías (2013: 10), esa idea cons-

tituye su «personal contribución al conocimiento del director en cuestión» y «adquiere forma en el título» dado a cada capítulo. En el ensayo dedicado a Bergman, Trías (2013: 182) agrega que, en realidad, busca «la provisión de una idea crítica que permita una visión panóptica de toda su filmografía». Tal visión panóptica podría dar lugar al error de pensar que el filósofo barcelonés quiere convertir la obra del cineasta en un sistema cerrado, cuyo sentido se agote en esa idea. Comparto en gran medida lo que Manuel Barrios escribe en este libro sobre el concepto de sistema en Trías. El autor de *Lo bello y lo siniestro* siempre inventa, en el interior de su laboratorio, conceptos que limitan la singularidad e infinitud de sentido de la obra de arte, pero el propio filósofo es consciente de la imposibilidad de sistema. En el prólogo citado en varias ocasiones, Trías (2016a: 21) reconoce que su propuesta filosófica en general –y estética, en particular– «es todo menos una proposición unívoca, susceptible de una mecánica expansión en forma de lo que nuestros antepasados decimonónicos denominaban “sistema”». Por el contrario «es una propuesta abierta que tiene, sobre todo, en la recreación de las obras de arte radicalmente singulares su más pertinente laboratorio». Por tanto, desechemos la tesis de que tales ideas cierran el sentido de esa singularidad irreductible y abierta que es toda obra de arte.

2. Las tres grandes categorías estéticas analizadas por Trías

La belleza y su sombra

Lo bello, lo sublime y lo siniestro son las tres categorías estéticas sobre las que se centraba el libro del 82, y que volvemos a encontrar en los otros dos libros sobre cine, aunque en ellos adquieran menor relevancia. *Lo bello y lo siniestro* entronca con su primer libro, *La filosofía y su sombra*, pues en el fondo Trías (2016a: 18-19) indaga sobre «la belleza y su pertinente sombra», lo siniestro. También la reflexión estética se sitúa entre lo bello y su sombra, entre «ese “resplandor” de vivacidad y de relato» que es la belleza y su «cara oculta, umbría, ominosa, inhóspita». Lo siniestro es el límite de lo bello porque su cruda exhibición sin «mediaciones simbólicas, destruye el efecto estético», pero también es su condición, ya que el efecto estético no se produce sin que lo siniestro esté aludido, con independencia de que permanezca oculto o esté «presente bajo forma de ausencia» (Trías, 2016a: 33).

Las tres categorías estéticas abordadas en el libro de los ochenta pueden encontrarse de algún modo en la filosofía kantiana, pues, aunque lo siniestro (*das Unheimliche*) no aparece con este nombre en el filósofo ilustrado, Trías (2016a: 29) piensa que está relacionado con lo que el alemán llama «asco» (*Eckel*). Es más, afirma que «el asco constituye una de las especies de lo siniestro». En el fragmento de la *Crítica del juicio* seleccionado en *Lo bello y lo siniestro*, Kant dice dos cosas importantes: por una parte, comenta que en la «sensación de asco» se da el contraste entre el «objeto representado como si nos apremiara a gustarlo» y la violenta repulsa del espectador

a gustar de él; y, por otra, dice que «la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo», es decir, se produce una fusión entre la representación y el referente. La violencia y ausencia de distancia son propias de lo «abyecto» (Rivette, 2004; Daney, 1994), así como de aquello que la tradición teológica ha condenado con el nombre de «idolatría». El filósofo español tiende a unir el «horror y la repugnancia», en la medida que son especies pertenecientes al mismo género de lo siniestro. Trías (2016a: 28) reconoce que, entre los ejemplos más radicales de repugnancia que podemos experimentar, se encuentra «el asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición», y que la mejor manera de «sublimar y transfigurar el asco» es mediante el distanciamiento o estableciendo una «distancia entre el sujeto y la visión». Esta distancia se puede lograr, como expresa el Benjamin (1998: 132) interesado por Brecht, el artista de la *Verfremdung*, mediante lo cómico o la risa, que con tanta frecuencia utiliza Hitchcock.

En el libro del 82, Trías (2016a: 34) reconocía con temor que «el arte de hoy –cine, narración, pintura– se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición [lo siniestro], revelándola de manera que se preserve el efecto estético». De los directores que más tarde abordará en *De cine*, sin duda es David Lynch el que se halla más cerca de seguir esa «vía peligrosa». Seguidamente señala que la imposibilidad de mostrar lo siniestro no impide que sea posible «rebasar el marco clauso y limitado de una estética fundada en la categoría de lo bello». Así lo demuestra la categoría de lo sublime, tal como fue desarrollada por Kant, el Idealismo y el Romanticismo, pues tal categoría permite que «la aventura del goce estético» supere el «principio formal, medido y limitativo» de lo bello. Por tanto, lo sublime y lo siniestro coinciden en superar lo bello, pero, en principio, son muy diferentes. Ahora bien, Trías reconoce que el Romanticismo, al centrarse en el más allá (lo infinito o los «abismos de excelsitud y horror»), «facilita la transición [...] entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro». Cabe preguntarse si más que ante una transición nos encontramos ante una doble dimensión de lo sublime, de forma que con este concepto podríamos referirnos tanto al objeto más excelso como al más abyecto. Desde este enfoque ampliado, lo sublime podría abarcar todos esos objetos imposibles de delimitar, describir o aprehender con la imaginación y con los conceptos y juicios del entendimiento.

Acerca de esas obras que, según Trías, se encaminan por una «vía peligrosa», quizá ninguna ha llegado tan lejos, sin caer en la abyección, como el *Salò* (1975) de Pasolini. Este filme contiene tanto «la oralidad del asco» –la «referencia al excremento [...] como si se nos diera a comer un plato de mierda» (Trías, 2016a: 29)– como el horror de las torturas y asesinatos. En la última película de Pasolini, el distanciamiento, producido por las referencias culturales y la comicidad más salvaje, se presenta, de acuerdo con lo que co-

menta el autor de *La filosofía y su sombra*, como el mejor método para evitar el malestar generado por el sentimiento del asco y de lo siniestro. Ahora bien, este filme demuestra ser una obra de arte que trabaja con lo abyecto, que muestra lo abyecto, sin caer en la abyección. El filósofo barcelonés no insiste en esta conexión entre la abyección y *das Unheimliche* en sus otros dos libros sobre cine. La única ocasión en la que menciona el asco es en relación con *Corazón salvaje* (1990) de David Lynch y con el personaje de Bobby Peru (Trías, 2013: 340-341).

El autor de *Lo bello y lo siniestro* parte de un concepto de belleza, que, desde la antigüedad grecorromana, se corresponde con el carácter limitativo y formal que tiene la armonía y la justa proporción. Lo ilimitado –lo infinito– tuvo durante mucho tiempo un carácter antiestético. La identidad entre infinitud y perfección es, por tanto, ajena a este origen antiguo. Trías (2016a: 36) sostiene que el concepto positivo de lo infinito fue insinuado por la teología judeocristiana, pero hubo que esperar hasta Kant –en ningún momento se refiere a Burke– para que por fin la estética admitiera aquello que excede a lo bello. Trías (2016a: 39, 41) se centra así en el análisis kantiano de lo sublime, que resume en cinco etapas: (1) el sujeto aprehende a distancia algo grandioso (un volcán, un huracán, un terremoto, una cumbre inaccesible, un vasto desierto, etc.) que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado, lo cual (2) le provoca un «sentimiento doloroso de angustia y temor», (3) y le permite adquirir conciencia de la imposibilidad de la imaginación y del entendimiento para hacer frente a ese objeto; (4) pero al mismo tiempo se sobrepone al miedo y experimenta un sentimiento de placer porque logra aprehender el objeto informe por medio de una facultad superior a la imaginación y el entendimiento, la razón; (5) es decir, mediante la «idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios) [...] el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria». En suma, el sentimiento de lo sublime une el dato de la sensibilidad con una idea-problema de la razón, con la infinitud, «que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad». Se une de este modo la estética con la ética o con la dimensión humana que le permite al hombre sentir en sí mismo su grandeza y verdadera «magnitud». Trías (2016a: 42) añade que el Idealismo alemán (Schelling, Hegel, Krause, etc.) sintetiza en el concepto de belleza lo que Kant todavía diferenciaba como bello y sublime, de modo que, a partir de ahora, «la belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito». No obstante, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche, aun desde distintos puntos de vista, abrieron lo sublime a «ese fondo del ser que, desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo». Trías, a diferencia de Lyotard, ha tenido el acierto de diferenciar entre la versión positiva de lo sublime y la negativa, la relacionada con el abismo, con el «corazón de la tiniebla», con el mal, en de-

finitiva. A esta última la denomina, con la ayuda de Freud, lo siniestro: «la faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro».

Trías no llegó a confrontar su concepción de lo sublime con la de Lyotard, que tanta relevancia tiene para el pensamiento posmoderno y para la polémica iconófila que ha tenido como centro la gran película de Lanzmann, *Shoah* (1985). En convergencia con la secular teología negativa, la teoría posmoderna sobre lo sublime asume que su objeto, tanto lo más elevado como lo más monstruoso y abyecto, resulta imposible de aprehender por el espíritu humano. Esta teoría llevó a ciertos autores posmodernos, empezando por Lyotard (1998: 91), a condenar «el arte que se obstina en representar, en hacer reconocer». Wajcman (1998) y Lanzmann partieron también de una concepción estética iconoclasta que condenaba las imágenes cinematográficas de objetos tan inimaginables e inconcebibles como el genocidio judío. En relación con la polémica a propósito de la representación del Holocausto nos parece que tenía razón Godard cuando defendía la necesidad de mostrar imágenes de cualquier objeto, por deleznable que sea. Como suele decir Mondzain, la imagen en sí misma ni mata, ni corrompe. Lo importante es favorecer con la puesta en escena la existencia de un espectador que sea lo suficientemente juicioso para reconocer que una imagen siempre es precaria y no contiene la verdad de lo representado o registrado. Los libros de cine de Trías no entran en esta polémica. Es verdad que en los ochenta confesaba temer la deriva peligrosa de ciertas películas que mostraban lo siniestro, pero su posterior interés por el cine de Lynch nos obliga a dudar de que este temor a la «cruda exhibición» de la cara más ominosa y oscura del ser humano se tradujera en rechazo iconoclasta de las imágenes siniestras.

Las categorías estéticas en el cine de Hitchcock

Trías (2016b: 74-5) sostiene que, aunque en toda obra de arte están presentes de algún modo las tres categorías, en algunas «prevalece una de ellas sobre las otras dos». En el cine de Hitchcock la categoría de lo bello predomina en *La ventana indiscreta* (1954) y en obras, aparentemente menores, como *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1955). En ambos casos, el filme se construye sobre la elipsis de un fondo siniestro que se presenta de forma metonímica o latente: «vemos los efectos de la acción, sin que se nos dé a ver la acción misma» (Trías, 2016b: 75). En relación con *La ventana indiscreta*, las cortinas de la habitación donde sucede el crimen y el despedazamiento de la esposa se corren antes de que podamos ver algo.

También *Vértigo* se caracteriza, según Trías, por la elipsis de lo siniestro, pero en este caso por orientarse más hacia lo sublime que hacia lo bello. La categoría de lo sublime prevalece en el último tramo del filme que se adentra en los abismos de la tragedia. La belleza domina en la primera parte, pues el fondo siniestro del asesinato cometido en el campanario de la torre solo se

hace patente en la segunda parte, con la revelación de Judy, a solas en su habitación. En este filme de Hitchcock, hay otro aspecto relacionado con lo siniestro que ha subrayado Trías: la orientación necrofílica del eros. El mismo detective se convierte, al igual que Norman Bates, en una especie de taxidermista porque pretende disecar a una mujer fallecida o, como confiesa el propio director en la famosa entrevista con Truffaut, porque quiere «hacer el amor con una muerta» (Trías, 2016b: 36). En el sueño de Scottie, quizá la parte más floja de esta soberbia película (sobre todo si la comparamos con la puesta en escena de lo onírico en cineastas tan queridos por Trías como Bergman, Tarkovski y Lynch), la mujer, en su triple apariencia de Carlota, Madeleine y Judy, se identifica incluso con la imagen simbólica de una tumba abierta y enrojecida (Trías, 2016b: 38). En realidad, las películas de Hitchcock presentan «diferentes versiones del rito sacrificial de la belleza femenina». Es más, «asistimos a un rito de destrucción en el que una muchacha hermosa, generalmente rubia, va siendo desnudada a golpes de agresión» (Trías, 2016b: 97). Agresión que puede llegar hasta el asesinato. Resulta así evidente que «la muerte es la cara oculta y sombría de todo el despliegue icónico de belleza» (Trías, 2016b: 102).

La estrecha relación entre la sexualidad y lo siniestro que se da en *Vértigo* la volvemos encontrar en varios de los ensayos del libro *De cine*, especialmente en los dedicados a Kubrick y a Lynch. Así sucede sobre todo con la última obra de Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), la mejor película, a juicio de Trías (2013: 127), sobre la sexualidad dentro y fuera del matrimonio, y al mismo tiempo una magnífica escenificación de la oposición entre Eros y Tántalos. En el fondo, el núcleo de la película consiste en la puesta en escena –como sugiere el mismo texto adaptado de Schnitzler– de los sueños eróticos de la pareja protagonista. Sueños que están marcados por la interrupción y la frustración, y que permiten explorar el fondo siniestro del inconsciente. En el cine, un arte esencialmente realista, la buena escenificación del sueño implica, como veremos más adelante, hacer porosa la frontera entre sueño y realidad. La imagen del cine, concebida como huella de cuerpos reales que estuvieron delante del objetivo de la cámara, también permite acceder al interior del inconsciente. En la parte dedicada a los sueños del hombre, Kubrick se emparenta con Bergman y Tarkovski y supera a Hitchcock, que, tanto en la escena del sueño de *Vértigo* como en la de *Recuerda* (1945), abandona el cine y se acerca más bien a la pintura o a esos simulacros que Daney (2004) denomina con el término de «visual». A pesar de que *Eyes Wide Shut* explora la parte más siniestra de la sexualidad, Trías (2013: 137) está convencido de que este filme supone «un firme y valiente alegato del amor y de la sexualidad conyugal», con independencia de que en otros filmes Kubrick haya narrado «la desintegración de esta familia nuclear» que tanto ama.

Lo siniestro no solo puede ser doblegado –como sucede en *La ventana indiscreta* y en la primera parte de *Vértigo*– por la belleza, sino también por lo

sublime, por la infinitud de la pasión. Sucede de esta manera en la segunda parte de este último filme, en la que todo «se desborda hacia la sublimidad trágica del amor-pasión» o hacia la sublimidad de la naturaleza abismal, ilimitada y vertiginosa del deseo (Trías, 2016b: 78-79). La culminación de la expresión del dolor trágico se alcanza en la secuencia con la que se cierra el filme (Trías, 2016b: 48). En tal secuencia, la pasión amorosa, vinculada estrechamente a la muerte, transforma el melodrama en «una tragedia en sentido químicamente puro» (Trías, 2016b: 85), y, por tanto, lo sublime logra superar las limitaciones de la belleza y sugerir la infinitud. En varias ocasiones, el filósofo catalán expresa que este tránsito de lo bello a lo sublime explica que Hitchcock decidiera no rodar el final que tenía previsto inicialmente: una escena que mostraría a Scottie, en compañía de Midge, tras la superación del vértigo y de la melancolía. Esta escena, que sucedería en el apartamento de la mujer ya mostrado, debiera haberse rodado en clave de comedia, lo cual habría enturbiado la comentada pureza trágica del final. Aunque Trías (2016b: 47-48) reconoce la «comicidad sombría» que acompaña al proceso de resurrección de Madeleine y la broma macabra de la monja, cuya aparición inesperada provoca el trágico desenlace, sostiene que al final todo ese humor «se tuerce y retuerce en verdadera ironía trágica». Tal ironía trágica consiste fundamentalmente en que el supuesto terapeuta —el detective— acaba siendo el verdadero enfermo y la causa involuntaria de la muerte de Judy/Madeleine (Trías, 2016b: 156).

Al entender de nuestro filósofo, lo bello y lo sublime es desbordado y trascendido por la categoría de lo siniestro en películas como *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1963) y *Frenesí* (1972). En tales filmes, lo siniestro emerge como una «ruptura argumental» que puede suponer incluso la eliminación de la protagonista. Algunas célebres escenas de *Psicosis*, en concreto las de la ducha, el sótano y los planos finales en los que se fusiona la imagen demente de Norman Bates con la voz acusmática de la madre, «la horrible calavera con las cuencas de los ojos vacíos» (2016b: 81) de *Los pájaros* y los asesinatos de *Frenesí*, todas ellas ponen de relieve que lo siniestro se puede mostrar en imágenes, sin necesidad de elidirlo o dejarlo fuera de campo. Ahora bien, Trías (2016b: 82), que no es claro en este aspecto, sugiere que estas escenas se soportan por la «utilización distanciadora del humor negro». En su opinión, los tres filmes mencionados son tragicomedias en las que domina la «alta perspectiva irónica», y en las que su contenido trágico se combina con su naturaleza formal de comedia. «El contenido —concluye Trías (2016b: 84)— es trágico, pero no la forma».

El filósofo acaba relacionando las tres categorías estéticas analizadas con los distintos géneros. Está claro que, a su entender, la tragedia es el género de lo sublime. Por ello, a propósito de *Vértigo*, Trías (2016b: 93) subraya el hecho de que los personajes, fundamentalmente Scottie y Judy/Madeleine, dejen atrás «sus existencias vulgares y corrientes» y se conviertan en

«sujetos de naturaleza trágica». Desde este enfoque, la comedia, el género protagonizado por gente corriente, es incompatible con lo sublime y hace soportable el hecho de que lo siniestro prevalezca en los tres filmes citados en el anterior párrafo. Tenemos, sin embargo, la impresión de que Trías (2013: 358) rectifica en parte este pensamiento en el decisivo ensayo sobre David Lynch. Aquí reconoce que más que una categoría estética prevalezca sobre otra, y, por tanto, un estilo o un género sobre otros, se produce una mezcla —e incluso fusión— de categorías, estilos y géneros, en afinidad con un concepto profundo y ampliado de realismo que no ha faltado a lo largo de la historia del séptimo arte. Quizá tal mezcla o contaminación de categorías, estilos y géneros sea finalmente una de las claves del misterio de *Vértigo*. Esa mezcla la podemos apreciar mucho antes en la literatura, como demuestran el célebre ensayo de Auerbach (1950) sobre el realismo y los escritos de Rancière sobre el régimen estético del arte. El autor de *Mimesis* dejó claro que, ya antes de la modernidad de Stendhal, Balzac o Flaubert, existieron destacables obras de la historia de la literatura, como las de Dante o Shakespeare, que rompieron con el principio de la separación de estilos (*Stilstrennung*) y de géneros, e impusieron una estrecha relación entre lo sublime y lo ínfimo, lo trágico y lo cómico.

3. El cine de la crueldad de Hitchcock, o sobre la esencia «motivativa» del cine

El cine de Alfred Hitchcock está presente en los tres libros de Trías que comentamos en este capítulo. Como los dos primeros estuvieron centrados exclusivamente en el cine del director inglés, y sobre todo en *Vértigo*, el tercero es el que aporta menos sobre este cineasta. El último epígrafe de la primera parte de *Vértigo y pasión* abordaba los grandes temas de esta constelación cinematográfica (Trías, 2016b: 107-109): amor-pasión, el triángulo amoroso, el falso culpable y la transferencia de la culpa de un personaje a otro. En *De cine*, la idea panóptica con la que pretende abarcar la obra del cineasta británico es la de grandes historias de amor sometidas a alguna prueba difícil, prueba que suele tener por escenario una gran mansión. Por tanto, Trías (2013: 64) considera que el tema del amor es el más importante para Hitchcock.

La lectura de los libros de Trías nos proporciona muchos elementos para pensar en el cine de Hitchcock como un «cine de la crueldad» en un doble sentido. El primero alude a que el director británico no teme mostrar las patologías humanas, sobre todo la falta de libertad de sus personajes, y frustrar el consuelo que los espectadores encuentran en los filmes. Y el segundo se refiere al cuestionamiento de la estructura orgánica de la obra, la que se caracteriza por subordinar las imágenes y planos —los órganos del filme— al principio soberano de narrar eso que suele contener el guion. Esto explica la supuesta inverosimilitud de sus historias. Crueldad es romper o complicar

el puzle de imágenes o planos, cuya composición en el montaje sirve para relatar una historia con sentido unívoco. Crueldad es mostrar imágenes que tienden a separarse de la trama o argumento narrado, y que aparecen en su particular y singularísima condición de registro de una huella dejada por la realidad ausente. En nuestra opinión, todo ello lo logra Hitchcock en *Vértigo* convirtiendo a un ente de ficción en verdadero protagonista, algo que David Lynch desplegará hasta sus últimas consecuencias en su cine.

Vértigo gira en torno a un «ente de ficción», Madeleine, tan inexistente como lo es el Kaplan de *Con la muerte en los talones* (1959). El mundo de ficción configura, de acuerdo con lo que escribe en su libro de 2013, un «mundo aparte» o –aunque no emplee esta expresión– una «segunda realidad»¹. Trías (2016b: 133-134) habla también de «ficción de segundo grado». Nuestro filósofo piensa que el verdadero sujeto de la narración de *Vértigo* es Judy, ya que es ella la que proporciona al espectador la verdad objetiva en una escena de la segunda parte donde permanece a solas en su habitación. Mientras tanto, Scottie vive en esa segunda realidad donde se cumplen sus deseos más inconfesables.

La rubia belleza de Madeleine tiene una naturaleza fetichista porque «por debajo del rostro no hay nada». No es más que una máscara, una entidad de ficción, vivificada tanto por la pasión erótica de Scottie como por «la erótica femenina de Judy, que proyecta en la máscara que es Madeleine todos sus sueños e ilusiones» (Trías, 2016b: 102). De todos los cineastas que ha analizado en su último libro, Lynch es el que más ha insistido en el mal que supone la confusión de lo real con los entes de ficción, con los reflejos que se convierten en simulacros o en signos que, como el siniestro *doppelgänger*, se independizan de su referente real. *Inland Empire* (2006) acude a un breve cuento para expresarlo: “Un niño sale a jugar. Cuando abre la puerta, ve el mundo. Al franquear el umbral, provoca un reflejo. El Mal ha nacido y sigue al niño”. El ente de ficción, el reflejo, tiene un claro estatuto fantasmal, siniestro. Algo que Hitchcock, con su habitual maestría, expresa en la secuencia de la floristería, en la que Madeleine es mostrada a través de un espejo, y, por tanto, se presenta como lo que es realmente: solo un reflejo. Casi desde el comienzo, Hitchcock apunta con su puesta en escena que la enfermedad de Scottie tiene que ver con su incapacidad para discriminar entre los entes de ficción y los entes reales.

Trías ha subrayado en su segundo libro sobre cine la diferencia entre la trama psicoanalítica y la trama detectivesca de *Vértigo*, aunque, ciertamente, las dos tramas tengan un mismo protagonista, Scottie. Más allá de sus diferencias, ambas historias coinciden en el método indicial que ha analizado

1. «Segunda realidad» es un término que Voegelin (2003: 259-279) inventa, basándose sobre todo en libros de Robert Musil y Heimito von Doderer, para referirse a las patológicas ideologías que, en tiempos de la crisis de entreguerras, elaboran un mundo aparte, gnóstico, y ajeno a los hechos indiscutibles de la primera realidad.

Ginzburg (2008) en un brillante ensayo. También la imagen cinematográfica, el reflejo de lo real, puede ser analizada como un signo indicial. Esto nos lleva a otra de las cuestiones centrales en el análisis de Trías (2016b: 173): el hecho de que *Vértigo* no solo sea una muestra de «estricto lenguaje cinematográfico», sino también un ejemplo de cine dentro del cine. Podríamos decir que las dos tramas comentadas son una *mise en abîme* de la condición misma de la imagen cinematográfica. Todo ello nos permite comprender que lo más importante del famoso filme de Hitchcock no se encuentra en una trama que, en algunos pasajes, resulta inverosímil. El propio Trías (2013: 101) ha hablado a este respecto de «imperfección necesaria». Esa inverosimilitud o imperfección en el arte de narrar es el precio a pagar por la perfección alcanzada, no solo en la elaboración de una tragedia de dimensión mítica y centrada en la concepción más sublime del amor-pasión, sino también en el arte de mostrar la esencia misma de la imagen cinematográfica. Esencia que, necesariamente, está relacionada con la temática más profunda del filme: la diferencia entre imagen y simulacro, entre reflejos con referencia real y reflejos sin referencia en el mundo.

Que se trata de una película que nos permite comprender qué es el cine, es algo que ya apunta Trías (2016b: 52) cuando escribe que Gabin Elster, el marido de la verdadera Madeleine, se convierte en el guionista del argumento interpretado por Judy. El personaje del marido puede ser comprendido como una metáfora del arte del propio Hitchcock. Esta dimensión metacinematográfica supone, para nuestro filósofo, el «aspecto más barroco», calderoniano, del filme. Barroquismo acrecentado por la importancia que adquieren la figura laberíntica –perceptible en los trayectos por la ciudad de San Francisco– y los sueños, tanto el de Scottie, que es mostrado en imágenes, como el relatado por Madeleine. Este último alude además a un pasillo largo donde solo quedan fragmentos de una serie espejos que contenía tal pasillo.

También tiene un sentido metacinematográfico el «poder y libertad» que goza Elster y que pretende conquistar Scottie: se trata del mismo «poder y libertad» que caracteriza tanto al creador cinematográfico como al espectador que sabe discriminar entre la realidad y los entes de ficción. Sin embargo, Trías (2016b: 57) juzga que la conquista de «poder y libertad» es fatídica para Scottie, ya que esta conquista supone también la aniquilación de su objeto de deseo, Judy/Madeleine, «que es un híbrido de ser real y ente de ficción, síntesis de realidad y sueño». La muerte del objeto amado tiene lugar en una escena final que se revela como una curiosa mezcla del mito de Orfeo y Eurídice con el de la caverna (Dumont, 2020: 118-119): la «ascensión» a la torre se convierte en una liberación para Orfeo-Scottie, mientras que devuelve a los infiernos a Eurídice, al ente de ficción que es Madeleine. Es evidente que la tragedia consiste precisamente en el hecho de que el objeto de deseo constituya un híbrido de ser real y ente de ficción, y que el protagonista no pueda liberarse de ese simulacro que es Madeleine, sin que al mismo tiem-

po muera la mujer real, Judy. Pero sigue siendo cierto que la liberación de Scottie comienza en la segunda parte, con el reconocimiento de la diferencia entre Judy y Madeleine y el descubrimiento del collar de rubí. El mismo Trías admite que, tras ese reconocimiento y descubrimiento, la idólatra y fetichista percepción subjetiva del detective, esto es, la creencia en la realidad de un ser fantasmagórico o de una imagen sin referencia en el mundo, empieza a ser sustituida por la verdad objetiva de los hechos. Podríamos añadir que solo entonces Scottie comienza a liberarse de esa segunda realidad que Elster y Judy han elaborado para seducirle y engañarle. El espectador lleva aquí la delantera, como desea el maestro del suspense, pues, tras la revelación de Judy al principio de la segunda parte, sabe lo que ha sucedido realmente. No se olvide que para que haya suspense el espectador debe conocer lo que el héroe ignora (Dumont, 2020: 121)².

El ejercicio metacinematográfico, el reconocimiento de que estamos ante cine dentro del cine, es todavía más evidente en *La ventana indiscreta*. Trías (2016b: 64-66) señala que la operación seguida en este filme es opuesta a la de *Vértigo*. Ello se debe a la inmovilidad forzada de Jeffrey. Sin duda, la parálisis temporal del fotógrafo escayolado contrasta con la movilidad de Scottie, con sus continuados trayectos por la ciudad de San Francisco. Hablamos de cine dentro del cine porque las ventanas del vecindario se corresponden con una pantalla. Trías (2016b: 66) habla de un «plano secuencia potencial» que «puede diversificarse en seis o siete películas diferentes, tantas como ventanas relevantes del vecindario, con sus historias melodramáticas correspondientes». El filósofo agrega que en *La ventana indiscreta* «el cine se paraliza en el espacio», mientras que en *Vértigo* «se despliega diacrónicamente en el tiempo». Pero más que este despliegue en el tiempo, que podemos apreciar en cualquier película, el cine dentro del cine se halla en *Vértigo* relacionado con el estatuto de Madeleine como ente de ficción y con Elster/Judy como demiurgos que engañan e impiden la libertad de Scottie. La solución escogida por Scottie consiste en convertirse también él mismo en demiurgo, en director de cine, que demanda a una mujer real, Judy, que se transforme en un sujeto ficticio, en el personaje de Madeleine. Por eso dice Dumont (2020: 132) que la historia de *Vértigo* es la de una película mientras está rodándose.

La respuesta patológica al engaño del simulacro consiste en que el detective-demiurgo, guiado únicamente por el principio del placer como el espectador hipnotizado por las ficciones, olvide que las imágenes no son más que una representación o una huella precaria de algo ausente. La tradición teológica llama «idolatría» a este deseo de fusionar la imagen, la apariencia

2. Hitchcock, en la entrevista concedida a Truffaut (1984: 95), explica en qué consiste el suspense a propósito de su filme *Inocencia y juventud* (1937): «Se trata de dar al público una información que los personajes de la historia no conocen todavía; gracias a este principio el público sabe más que los protagonistas y puede plantearse con más intensidad la pregunta: “¿Cómo podrá resolverse la situación?”».

visible, con lo real, aquello invisible en la imagen. Judy es la culpable de que Scottie no acepte el principio de realidad, pues en ningún momento la mujer real le confiesa el engaño. Quizá el recuerdo del doble engaño —en la primera y segunda parte— de este personaje haya influido en que David Lynch, en la tercera temporada de *Twin Peaks*, identifique el mal con el nombre de «Judy». A ello apunta Thiellement (2020: 189) cuando señala que Judy se corresponde con el espectador que «prefiere engañarse sobre la realidad de una situación y apreciar la forma “feliz”, despreocupada, que la ficción le presenta» antes que ver lo que nos muestra realmente. Todo ello nos permite también sospechar que el suspense, la revelación de un conocimiento del que no dispone el protagonista masculino, tiene en *Vértigo* un sentido ambivalente. Puede contribuir, por un lado, a que el espectador se deje seducir, hipnotizar, por la historia narrada. Pero, por otro, también sirve para que este último —y así sucede después de que Hitchcock decida insertar el *flashback* con los hechos «reales» en la secuencia de la habitación de Judy— sea aún más consciente de los males que puede acarrear anteponer el principio del placer, para el cual es indiferente que algo sea o no imaginario, al principio de realidad. Si tenemos en cuenta lo que se «muestra» al espectador y no solo la historia narrada, quizá la superación final del vértigo no sea, a diferencia de lo que dice Trías (2016b: 43), una victoria pírrica y quizá tenga también sentido la proyectada —y no rodada— escena en la habitación de Midge, verdadero anticlímax final. Es verdad que entonces la orientación trágica y sublime sería menos pura, pero, como ya hemos comentado, la contaminación de estilos es propia del cine de Hitchcock.

La cuestión del ente de ficción, así como la de la saludable discriminación —la que permite curar el vértigo— entre la imagen —el fantasma— y lo real, se hallan estrechamente relacionadas con el problema del realismo de la imagen; esto es, con el de si la imagen se trata de una huella, de un vestigio de la realidad, o, por el contrario, se trata de un simulacro, de algo simplemente virtual y sin referencia externa, sin afuera. En *Vértigo y pasión*, Trías (2016b: 87-96) parece, en principio, contentarse con contraponer la dimensión realista del cine de Hitchcock y su dimensión simbólica en el apartado «De la convención realista al símbolo». El filósofo dice que el director inglés «es un cineasta realista, pero su estética no es realista». Esto significa que usa el realismo como instrumento o medio para comunicarse, de forma que, a diferencia del expresionismo alemán, «nunca deformará las calles de una ciudad», ni utilizará «un lenguaje artificial o un metalenguaje». Ahora bien, lo importante para Trías (2016b: 90) es que Hitchcock convierte —habla incluso de «transmutación alquímica»— las imágenes realistas de cosas u objetos (escaleras, espirales, ropas, partes del cuerpo como el ojo o el moño, etc.), pero también «las personas y los ambientes más cotidianos y convencionales» (desde callejones y pasadizos hasta la propia ciudad de San Francisco), en iconos con valor simbólico que se fusionan «con las necesidades dramá-

ticas del filme». Según Trías (2016b: 94-95), la imagen realista de Hitchcock adquiere en *Vértigo* el estatuto de un «eslabón intermedio» que ejerce una mediación espontánea y natural «entre la convención realista y la trama mítico-simbólica» de la película.

Se comprende así que el filósofo elogie la capacidad de Hitchcock para expresar con imágenes reales la conexión de la trama con diversos mitos. Ciertamente, el triángulo formado por Elster, Madeleine y Scottie puede recordar al triángulo amoroso de Tristán e Isolda. Así mismo, resulta muy evidente –y en ello insistía Cabrera Infante– el parecido del argumento con el mito de Orfeo y Eurídice (Trías, 2016a: 86). En la escena del suicidio, el detective, como si fuera un nuevo Orfeo, «parece emerger de la profundidad del Averno» con el cuerpo de Madeleine en brazos (2016b: 145). En la segunda parte, Scottie pretende en el fondo resucitar a Eurídice/Madeleine, es decir, rescatarla de las «potencias infernales», si bien la obsesión del hombre por mirar atrás, hacia el pasado, precipita la caída de la enamorada en el abismo, es decir, el retorno a los infiernos (Trías, 2016b: 37). El mito órfico tiene también una gran importancia en la serie *Twin Peaks*, la obra de uno de los cineastas más influidos por Hitchcock y su película sobre San Francisco, hasta el punto de que los nombres de Madeleine y Judy coinciden con los de personajes de la serie. El tercer gran mito con el que se relaciona *Vértigo* es el de Pígalión y Galatea. Desde luego, Elster adopta el papel de un moderno Pígalión. El problema surge cuando la nueva Galatea, Judy/Madeleine, se enamora realmente de Scottie y se emancipa de su demiurgo. Pero también ejerce el papel de Pígalión el necrófilo detective, cuyo comportamiento tanto se asemeja al del protagonista de esa siniestra versión del mito que es *El arenero* de Hoffmann (Trías, 2016a: 104-106).

No nos parece, sin embargo, que la esencia realista del cine, el hecho de que la materia cinematográfica se componga de imágenes caracterizadas por ser solo el registro de cuerpos y objetos que estuvieron presentes en el momento del rodaje, sea incompatible con la dimensión metafórica o simbólica que se logra sobre todo mediante el montaje. En otras partes he explicado que la fuerza del cine se encuentra tanto en su dimensión realista, en su dimensión de vestigio de lo real, como en su carácter relacional, algo que comparte con la metáfora. Así lo ha recordado Jean-Luc Godard (1985: 463), quien insiste en que la imagen cinematográfica nunca está sola, que es «un instante de encuentro» con otras imágenes. El propio Godard en su filme *JLG/JLG* (1995) emplea el poema de Pierre Reverdy *L'image* para explicar que el cine consiste en aproximar y alejar realidades, hechos o imágenes. El cineasta, a través del montaje de imágenes realistas, no de simples simulacros, logra que su filme adquiera la fuerza simbólica, metafórica o mítica a la que tanta importancia concede nuestro filósofo.

Trías apunta, al final de la primera parte de *Vértigo y pasión*, que la genialidad de Hitchcock se debe a que es un cineasta para el que es más impor-

tante –aunque no emplee exactamente estas mismas palabras– «mostrar» que «narrar» los grandes temas comentados. De acuerdo con el concepto ampliado de realismo, propio del cine de la crueldad que lo mismo permite el acceso al mundo exterior que al interior de los sujetos (Rivera, 2022), Trías (2016b: 111) insiste en que «la fuerza y poder del cine de Hitchcock se revela en la capacidad de mostración que tiene» de los más complejos procesos mentales inconscientes. El cineasta británico se detiene además en toda esa multitud de pequeños detalles u objetos, a los cuales presta mucha relevancia Godard en el episodio de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) dedicado al «método de Alfred Hitchcock», que sirven para conformar el referente temático o contextual. Tal referente adquiere tanta o más importancia que los grandes temas a los que antes nos referíamos: «el verdadero tema de la película» es, según Trías (2016b: 116), «ese tema contextual, perfectamente urdido con el ambiente y la atmósfera del filme». El mismo Trías (2016b: 114) recuerda el proyecto de Hitchcock de «mostrar las 24 horas de la vida de una ciudad», que es, pese a lo que antes había escrito, el proyecto de cineastas –directores y guionistas– que, como Zavattini, son verdaderamente realistas y profundizan en lo que diferencia al cine de otras artes.

El referente temático o contextual de *Frenesí* es la alimentación, el mundo exterior relacionado con el mercado de alimentos. En el caso de *Vértigo* es la ciudad de San Francisco y sus alrededores. Si *Rebeca* (1940), *Encadenados* (1946), *Atormentada* (1949) o *Psicosis* se convierten al final en películas que muestran fundamentalmente una casa, *Vértigo* muestra a toda una ciudad (Dumont, 2020: 134). Los vestigios del pasado de San Francisco, en el que se podía vivir con «poder y libertad», han quedado impresos en diferentes monumentos. Se diría incluso que la película parece un comentario a uno de los lugares filmados, las Puertas del Pasado. La ciudad se convierte así «en el escenario transferencial del complejo drama de amor-pasión, de necrofilia y *Todeslust* al que se entregan los personajes». Trías (2016b: 67, 188) añade en otra página de su libro que el alma de los personajes «se objetiva y transfiere en el marco espacial, urbano y monumental de San Francisco». No solo los personajes están «prendidos e imantados» por el tiempo pretérito de la ciudad, sino por el mismo «pasado absoluto y sin límites que se evoca en la secuencia de las secuoyas» (Trías, 2016b: 128, 152).

Finalmente, se diría que, a pesar de la supuesta prevalencia de lo sublime en *Vértigo*, el sentimiento de lo siniestro compite en importancia con los otros dos sentimientos estéticos. Que los personajes estén poseídos por el pasado, significa que están petrificados como los siniestros pájaros del taxidermista o como el sujeto que no ha sabido hacer el duelo por la desaparición de un ser humano. Así sucede con Scottie que asiste impotente, por dos veces, a la muerte de un hombre que quiere ayudarlo y de una mujer a la que ama. Se trata entonces de ponerse en movimiento, de superar la petrificación, el dolor suscitado por el pasado que no pasa. Esta es la resurrec-

ción que promete el mismo cine, cuando el espectador, debido a una sabia dirección del cineasta, logra relacionar y dar un significado a las precarias imágenes realistas del cine. La reflexión sobre el tema último de *Vértigo* lo es en realidad sobre la imagen cinematográfica. La película puede contemplarse, y la misma «recreación» de Trías apunta a ello, como una metáfora de la dimensión mortífera y resurreccional del cine. La imagen de este arte es, en principio, solo pasado, huella dejada por el contacto de la realidad –ausente cuando llega al espectador– con el dispositivo técnico. Pero junto a esta parte mortífera de la operación cinematográfica, que se relaciona con la *kénosis* del mito encarnacional cristiano, cabe hablar en sentido metafórico de «resurrección» de la imagen cuando el espectador, gracias a una adecuada puesta en escena, es capaz –como ya expresaban los iconófilos del siglo ix– de relacionar (*skhêsis*) las imágenes con lo que está fuera de ellas. La resurrección comentada nada tiene que ver con la operación «idólatra» de devolver la vida, la presencia, a los referentes de las imágenes.

4. La centralidad del mito gnóstico en las constelaciones cinematográficas analizadas por Trías

A imitación de lo que ha hecho Trías con cada uno de los cineastas que analiza en su libro de 2013, hemos encontrado una idea que, partiendo de las mismas «recreaciones» de los filmes realizadas por el filósofo, permitiría unir las diversas constelaciones que aparecen en este último libro. Pensamos que los cineastas escogidos por Trías no solo ponen en escena un mundo gnóstico o paranoico, sino que también apelan a un espectador inteligente y activo que sea capaz de salir, con su propio juicio, de ese cosmos, de ese mundo aparte, que al final se revela patológico. Esta idea convierte al libro de Trías en un libro de extraordinaria vigencia para pensar el presente, dado la gran importancia que tiene el mito gnóstico en la cultura de masas contemporánea.

Es cierto que el mito gnóstico, como por otra parte sucede con la práctica totalidad de los relatos míticos, ha demostrado tener un sentido ambivalente. En concreto, en el contexto contemporáneo de hegemonía del neoliberalismo, tal mito se puede utilizar para describir la lucha del hombre neoliberal contra el Otro que impide su éxito, es decir, que le impide su valorización en el mercado y, en consecuencia, hacer realidad sus aspiraciones y proyectos vitales. Pero también puede servir para expresar la lucha emancipadora contra el propio neoliberalismo y contra la sociedad de control. A diferencia de la gnosis clásica, el gnosticismo contemporáneo ya no está reservado a unos pocos elegidos. Hoy lo vemos extenderse por toda la cultura de masas (Riberi, 2017: 203), por la literatura fantástica y de ciencia ficción, por la música, los videojuegos y, desde luego, por una enorme cantidad de filmes y series, desde *El show de Truman* (1998) hasta las tres primeras temporadas de *Westworld* (2016-2020). En estas producciones audiovisuales se puede encontrar los elementos fundamentales de la concepción binaria del gnos-

ticismo: dos mundos, dos dioses, dos alternativas. El consumidor de estos productos culturales se siente atraído por la concepción binaria de la realidad porque contiene teorías del complot que revelan las claves para descubrir al responsable de todas nuestras patologías sociales (Riberi, 2017: 204-205).

Es lamentable que la mayoría de las series y los filmes contemporáneos que adoptan los motivos gnósticos se hayan rendido a la cultura del simulacro, a la precesión de los signos, y no les preocupe que el espectador ya no sepa discriminar entre las imágenes que tienen una referencia real y las que son solo simulacros como las pseudoimágenes publicitarias. Aparte de consuelo, esos productos audiovisuales generan confusión y no ayudan a distinguir entre el orden del simulacro y el orden de la imagen que hace referencia a la primera realidad. Este no es el caso de los directores que analizó Trías en su libro de 2013. Todos ellos muestran como patológica, como contraria a la emancipación que busca desde hace siglos la humanidad, esa segunda realidad que construyen los demiurgos de nuestro tiempo para que ciudadanos y espectadores no sean conscientes de los verdaderos males del presente. Tales demiurgos no solo los encontramos en el ámbito de la economía, la política o la religión, sino también en el ámbito estético o artístico, y, especialmente, en el ámbito de las actuales producciones audiovisuales. Los directores estudiados por Trías pueden ser, sin embargo, una valiosa ayuda para que el espectador deje de ser un mero consumidor y adquiera conciencia de la edad oscura en la que vivimos.

Kubrick: la despotenciación del mundo-cerebro

Trías (2013: 107-8) considera que Kubrick, por su «perfeccionismo» y «amor al detalle», por el control de todos los proyectos que asume, es parecido al protagonista de su película *Atraco perfecto* (1956). El autor de este filme es una «mente abarcadora», un «cerebro portentoso» que no deja nada al azar. Trías (2013: 109-10) ha utilizado la metáfora del ajedrez para comprender el arte de un cineasta que se caracteriza por su «perfecta visión del conjunto del tablero», de las operaciones necesarias para crear un filme, y por ser «un celoso amante de la precisión y del control de todas las piezas del entramado fílmico». Kubrick podría ser comparado con una «mónada suprema» que, no obstante, también deja «amplios márgenes de libertad y autonomía a las múnadas subordinadas». También podría ser comparado con el «Dios omnipotente de la tradición judeocristiana» porque «supervisaba y gobernaba todo, en un ejercicio exhaustivo de omnisapiencia y de visión panóptica inédita en la aventura cinematográfica». Se entiende que quisiera rodar la biografía de Napoleón, pues, en cierto modo, este cineasta era el Bonaparte del cine. Su visión panóptica y omnisciente se refleja en la misma temática de sus filmes, que tratan desde lo más íntimo, los problemas sexuales y familiares que alcanzan su culminación en el último filme, hasta los problemas más grandes y universales, relacionados con las guerras mundiales y el futuro del universo.

Ahora bien, las películas de Kubrick abordan la sombra de esas inteligencias extraordinarias, aquello que, pese a todo, escapa a su control. Por eso, Trías (2013: 112-113) acierta a señalar que el tema o la idea dominante de su cine son las sombras o los fantasmas de la inteligencia, es decir, el lado oscuro y perturbador de la mente. Sus ficciones suelen centrarse en una inteligencia poderosa que, como Hal, el general de *Dr. Strangelove* (1964) o el Hotel Overlook, es víctima de desarreglos: «la inteligencia tiene en la locura, en la psicosis, su pertinente sombra». También acierta el filósofo al decir que el mundo del director norteamericano es gnóstico: «la concepción del mundo de Stanley Kubrick, como la de Sigmund Freud, es dualista, maniquea: perpetua lucha sin fin de Eros contra Tánatos».

Para demostrar que el desarreglo de la inteligencia es la idea dominante en Kubrick, Trías comenta *El Resplandor* (1980), *Eyes Wide Shut* (1999), las películas centradas en la guerra –*Barry Lyndon* (1975), *La Chaqueta metálica* (1987) y el proyecto abortado sobre Napoleón– y *2001: una odisea del espacio* (1968). Acerca de la primera, de esa gloriosa celebración del lado oscuro de la existencia que es *El Resplandor*, Trías (2013: 117) piensa que la inteligencia que gobierna el hotel Overlook es comparable al ordenador Hal. El superordenador de *2001* es la sombra del monolito que parece anunciar una mutación trascendental del hombre, el nacimiento de un superhombre o de un ángel guardián –la némesis del eterno guardián del Overlook– que, como indicaba una de las versiones iniciales del guion, había de limpiar la Tierra de contaminaciones nucleares, la principal amenaza de la humanidad en aquellos años de la Guerra Fría. El filósofo relaciona el final de *2001*, la metamorfosis del astronauta en niño estrella, con la culminación de las tres metamorfosis del espíritu que aparecen en *Así habló Zaratustra*, cuya versión musical, la compuesta por Strauss, se escucha siempre que aparece el monolito. La película, como otras muchas de su director, plantea el combate gnóstico entre el mal y el bien, entre, por un lado, la humanidad malvada que convierte en soberana a una tecnología –el ordenador Hal– que puede acabar destruyendo al propio ser humano, y, por otro, la nueva humanidad que debe poner fin a esta amenaza apocalíptica. No se olvide que estamos ante una lucha gnóstica, ante una lucha entre dioses, y, por tanto, religiosa. Por eso, Trías (2013: 151) conecta el filme con el *Libro del Cielo y del Infierno* de Swedenborg, y recuerda que Kubrick le dijo al novelista Arthur C. Clarke que había creado «la primera película auténticamente religiosa de la historia del cine».

El siniestro doble, el *doppelgänger*, es un motivo que suele estar presente en las ficciones gnósticas y paranoides que tanto interesan al filósofo de Barcelona. El fantasmal hotel de *El resplandor* se convierte en una segunda realidad poblada por dobles que, como los simulacros, pretenden ser anteriores al original. Recordemos que el simulacro se caracteriza por la precesión de los signos. Por eso, Jack Torrence se desdobra y es, al mismo tiempo, el escritor alcoholizado y padre de una familia contemporánea en la primera

realidad, y el eterno guardián de ese mundo aparte que es el hotel. En esa segunda realidad, o hiperrealidad del hotel, cobran existencia los fantasmas, los simulacros, que, según Trías (2013: 124), tienen «la evanescente sustancia de los *eidola* platónicos». Todo este mundo es creado por el malvado demiurgo, por el mundo-cerebro del hotel. Se comprende que Trías (2013: 118) sostenga que el filme pone en escena el dualismo gnóstico, el propio de los maniqueos: «la comunidad “resplandeciente” se enfrenta a la antagónica y hostil “sociedad de los fantasmas”. Pues los fantasmas forman una sociedad, con su cerebro, su gobierno y su capacidad de mando. Esa mónada suprema queda en perpetuo “fuera de campo”». En este filme, el mito gnóstico también adquiere forma con la ayuda de otros mitos, como el de Teseo y el Minotauro.

Trías comparte con Deleuze (1987: 270-273) la tesis de que el verdadero protagonista del cine de Kubrick es el cerebro, la inteligencia que aspira a la omnipotencia. Por este motivo, sus historias giran en torno a la narcisista omnipotencia de las ideas que Freud vio como una de las formas de producción de lo siniestro. La exageración de la realidad psíquica es propia de una vieja concepción del mundo, el animismo y la magia, que se caracterizaba por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos. En el cine de Kubrick, ese cerebro, sea natural o artificial, que se presenta como un demiurgo capaz de crear desde la nada todo un mundo, casi siempre falla, se trastorna o enloquece porque no consigue superar las amenazas procedentes de fuera. El demiurgo cree actuar libremente, pero, en el fondo, sus acciones dependen de toda una serie de factores externos que no puede controlar. La amenazadora presencia de otras mónadas, de otros mundos, de otra realidad, cuestiona la supuesta omnipotencia de la mente y de la segunda realidad que construye. Kubrick narra de este modo la historia de una despotenciación, de una limitación, de la derrota de unos sujetos –fantasmas, vampiros o máquinas animadas– que parecían omnipotentes. Estas historias son también, como sucede en Hitchcock, una *mise en abîme* del propio cine como demiurgo capaz de hipnotizar y engañar al espectador. La lucha contra el mundo-cerebro es finalmente un combate por la emancipación del espectador.

Los «hombres huecos» del cine de Orson Welles

En el caso de Orson Welles, los malvados demiurgos, que en el cine de Kubrick terminan siendo vencidos o despotenciados, aparecen como «hombres huecos», una expresión tomada de T.S. Eliot. El poeta norteamericano, cuando hace referencia a los «hombres huecos, hombres de trapo, llenos de vacío» (Trías, 2013: 171), está pensando, entre otros, en Kurtz, en el protagonista de *El corazón de las tinieblas*, una obra que Welles intentó sin éxito llevar a la pantalla. Trías (2013: 173) escribe que los personajes que interpreta el propio Welles –Kane, Mr. Arkadin, el detective Quinlan de *Sed de Mal* (1958), el Señor Clay de *Una historia inmortal* (1968), o incluso, por citar una película no dirigida por él, el inmoral Harry Lane de *El tercer hombre* (1949)– son «hombres huecos, dentro de los cuales no hay nada, o hay tan solo la nada».

Las películas del cineasta norteamericano también reflejan un mundo gnóstico, en el que el demiurgo malvado esclaviza a sus creaturas, pero Trías (2013: 165) piensa que en la mayoría de los filmes de Welles falta un verdadero contrapunto o contrincante que haga frente a esos hombres huecos. La única excepción relevante se encuentra en *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). Trías (2013: 169) piensa que en este filme, uno de sus favoritos de Welles, sí «hay un verdadero duelo a muerte» porque «los contrincantes, George y Eugene, se hallan equilibrados», y «eso da grandeza a la película. Le da altura ética, fuerza estética y lo que bien podría llamarse profundidad de campo moral». Solo cuando en su cine aparecen verdaderos grandes hombres o «un toque de bondad», como el que hallamos en Tana, el personaje de *Sed de Mal* interpretado por Marlene Dietrich, la película adquiere esa profundidad ética que Trías (2013: 180) ensalza en oposición a aquellos que desprestigian la bondad. En las demás películas, la falta de un verdadero adversario, de un «gran hombre» que se oponga al «hombre hueco», provoca, según Trías (2013: 165, 176), que «la fuerza dramática argumental» se resienta y que la «narración se convierta en una fantasía onírica» con sustento en un «poco de realidad documental».

En relación con la apariencia onírica o irreal que adquieren los filmes del autor de *Ciudadano Kane* (1941), Trías (2013: 187-188) agrega que «nada hay más lejano del realismo, o del neorrealismo, que el cine de Orson Welles». Admite que hay en su cinematografía algunos «intentos documentales», como el reportaje *It's All True* (1941-1942), pero insiste en que se trata solo de «ensayos de los apoyos documentales que más adelante conferirían profundidad a algunos escenarios de *La dama de Shanghái* (1947) o *Mr. Arkadin* (1955)». Nos parece, sin embargo, que Trías debería haber reconocido en este director algo similar a lo que ha elogiado en Bergman y Tarkovski: la capacidad de Welles –y que es propia del cine como el arte de la «realidad ampliada», que lo mismo sirve para expresa el mundo exterior que las pasiones interiores– para diluir las fronteras entre lo onírico y la realidad documental, entre la subjetividad sin salida del demiurgo y la objetividad del mundo que está fuera.

Tenemos la impresión de que Trías (2013: 174) ve en Welles a un hombre de teatro que revoluciona el cine, no porque despliegue la potencialidad de este arte, sino porque lleva a este medio algunos elementos específicamente teatrales, o incluso pictóricos:

revolucionó el cine al incorporar el cubo del escenario teatral en la puesta en escena, abriendo así un simultáneo hallazgo formal, el plano-secuencia y la profundidad de campo [...]. Ahora podrían verse dos, tres eventos a la vez en cada toma cinematográfica, en réplica a lo que sucede en pintura a medida que va madurando el sentido de la perspectiva.

Más adelante, Trías (2013: 182) insiste en la afinidad del plano-secuencia y de la profundidad de campo con la perspectiva de la pintura, que permite ver «diversos planos jerarquizados» y ofrece al espectador diferentes «opciones de percepción». Incluso se refiere al «entrelazamiento en un determinado ángulo desde el cual se abre la diagonal que atraviesa todas esas capas en un trazado barroco, al estilo de Caravaggio». Lejos de este pensamiento, la profundidad de campo y el plano-secuencia también han sido percibidos como procedimientos que permiten ahondar en la dimensión realista de la imagen, o, en cualquier caso, como figuras de estilo específicamente cinematográficas. Este es el caso de André Bazin, el crítico que hablaba de «montaje prohibido» o de la necesidad de mostrar determinadas acciones sin cambiar de toma. El mismo Bazin (1973: 82) elogiaba por esta razón la obra de Jean Renoir, la de un cineasta que, en la medida de lo posible, tendía a sustituir el cambio de plano por la toma larga porque de este modo se concedía igual importancia a todos los elementos filmados; y porque, además, se podía reunir en la misma secuencia, sin trucajes de ningún tipo, a los personajes y al mundo externo que les rodea. Por supuesto, con las referencias a Bazin y Renoir no queremos decir que la fragmentación no sea algo específico del cine, sino que la inclinación de Welles hacia la profundidad de campo y el plano-secuencia puede ser tanto o más cinematográfica que teatral o pictórica.

El antagonismo gnóstico de los filmes de Welles se refleja en la contradicción entre la idea de un demiurgo omnipotente que crea simulacros, sin salida afuera, que se hacen pasar por la realidad, y la presencia, por precaria que sea, de personajes e imágenes que apuntan al mundo exterior, a la ruptura de «la imagen en cristal» (Deleuze, 1987: 118-119), fantasmal, onírica, que ha creado el demiurgo. Otra de las películas de Welles que fascinan a Trías, *F de Fraude* (1973), aparte de centrarse en la distinción entre la obra de arte y la copia, contiene una aguda reflexión «sobre la mentira y la falsedad de la autoría» y sobre la condición del propio cineasta como demiurgo, mago o prestidigitador. Todo ello convierte al director –como apunta Trías (2013: 193) al final del capítulo– en un shakesperiano Próspero que seduce y engaña al espectador para hacerle creer que es real lo falso, y que puede disponer de lo invisible. Ahora bien, el mismo filme del 73 revela al espectador el engaño que supone la historia entre Picasso y Oja Kodar. Al igual que narra historias que giran en torno a «la eterna lucha entre el bien y el mal, o entre los Grandes Hombres y los hombres huecos», Welles no olvida expresar al mismo tiempo que el cine es el resultado de la oposición real entre «narrar» y «mostrar». A este respecto nos enseña a discriminar entre, por un lado, las imágenes que solo son un simulacro porque, como la historia ficticia entre el pintor español y su musa yugoslava, carecen de referencia real, y, por otro, las imágenes precarias que tienen una referencia en el mundo, afuera, allí donde la magia del artista no puede llegar.

La segunda realidad en el cine de Coppola

«Mundo aparte» es la idea que, para Trías, sintetiza el arte de Coppola. Este cineasta, de modo similar a Kubrick, no se ha cansado de elaborar filmes que solo en apariencia constituyen una barroca *mise en abîme* de la propia actividad del director: sus películas están protagonizadas por demiurgos (Corleone, Kurtz, Drácula) que construyen mundos, una segunda realidad, en donde se cumplen los deseos que no se han podido hacer efectivos en la primera realidad. Las imágenes de esa segunda realidad no son más que simulacros, fantasmas, sin referencia fuera de la mente del demiurgo. Ahora bien, el director de cine no es un demiurgo de este tipo. El cine difiere de otras artes (literatura, pintura...) por su esencia indicial, por relacionar imágenes que son la huella de cuerpos y objetos que estuvieron presentes en el momento del registro técnico, pero ausentes cuando la imagen es proyectada. El problema del cine contemporáneo es que cada vez está más contaminado por la estética del simulacro, particularmente la publicitaria, que hace uso de signos que preceden a la realidad.

Si se trata de criticar la construcción de estos mundos aparte, sin afuera o cerrados como mónadas, se comprende que Trías (2013: 197) inicie su repaso a la cinematografía de Coppola con *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982), un filme que reconstruye unas «Vegas de estudio, un artificio de segundo grado». Daney (2019: 136), en su crítica del filme de Coppola, escribía que la mejor manera que encontró el director para mostrar la falsedad de Las Vegas, de la ciudad publicitaria absoluta, consistió en reconstruirla en estudio y así hacer explícita la verdad –el exceso– de la máscara, del simulacro. Este crítico pensaba que *Corazonada* profetizaba la pronta sustitución de películas que se refieren al mundo real por productos audiovisuales que crean mundos tan artificiales como la ciudad hiperreal de Las Vegas. El cine, o lo que quedara de él, se llenaría en el futuro de pseudoimágenes que mostrarían un mundo falso y gozoso, una segunda realidad sin ninguna relación con las patologías del presente, y en la que podríamos olvidar nuestros males. Pero la película de Coppola todavía no había traspasado el umbral que conducía al campo de lo «visual», que es el término con el que Daney se refería a los simulacros publicitarios y, en general, a las pseudoimágenes sin referencia al mundo externo. Y no había traspasado ese umbral porque el autor de *One from the Heart* todavía había sido capaz de mostrar la resistencia que los cuerpos reales oponen al decorado hiperreal de la ciudad.

Corazonada nos parece muy relevante para distinguir entre la imagen cinematográfica y lo visual, pero son otras las obras mayores que centran el análisis de nuestro filósofo. Entre ellas, cabe mencionar en primer lugar *Apocalypse Now*, un filme que, según Trías (2013: 200-201), gira alrededor del «más aciago de todos los demiurgos posibles»: Kurtz, el hombre hueco al que se refiere Eliot en un poema que recita el personaje principal, Willard, el soldado encargado de poner fin al imperio siniestro de ese hombre vacío.

Kurtz crea un universo aparte en el que impera el caos y la locura, es decir, crea «un mundo de pesadilla, un mundo a imagen y semejanza del Horror». Tal realidad aparte es la expresión de «un infinito negativo» o del mal radical. Con esa simple referencia, el filósofo está reconociendo que lo siniestro no es más que uno de los aspectos de lo sublime, el relacionado con el infinito negativo o con el mal absoluto, como hemos apuntado anteriormente. Está claro que la dimensión siniestra domina en un filme que se acerca más al cine de terror que al cine bélico, y que está concebido como una especie de «vía crucis de nueve estaciones». El mundo –terrorífico y de una ferocidad surrealista– alumbrado por Kurtz se corresponde con esa guerra nihilista que, al entender de Trías (206-207), fue la guerra de Vietnam.

El ensayo dedicado a Coppola pasa de la versión contemporánea de *El corazón de las tinieblas* al filme sobre la gran novela de las tinieblas: *Drácula de Bram Stoker* (1992). En relación con esta película, que fue mal recibida por un sector importante de la crítica, Trías (2013: 211), que ama esta «versión prerrafaelita de estética victoriana», juzga que «el público tiene mucha más razón que la crítica de cine más selecta». Le parece un acierto haber transformado «una historia de vampiros en una historia de *amour fou* ultrarromántica», y haber introducido «una auténtica mutación de valores en el relato» (Trías, 2013: 214). El personaje Drácula crea un «mundo aparte de dolor y desolación», «una antinecrópolis», en respuesta a los representantes temporales del Dios cristiano que se negaron a enterrar en sagrado a su amada. Ahora bien, es consciente –y en ello consiste el mencionado cambio de valores– de que esta «segunda ciudad del dolor» («espantoso mundo, triste, desolado, “tierra baldía”, de los no-muertos») es una realidad desdichada, a la que no quiere arrastrar a Mina, la reencarnación de su amada Elisabeta. A diferencia del mito que separa al dios malvado del dios liberador, Drácula es al mismo tiempo demiurgo y redentor: «no se resigna a ser el aciago demiurgo de los relatos gnósticos. Espera convertirse en redentor-redimido de esos relatos, [...] logra ser el redentor que se redime en el amor de una mujer a la que es fiel» (Trías, 2013: 221). También la trilogía de *El Padrino* es analizada por Trías como otro mundo aparte del que Vito y Michael Corleone son los demiurgos (234). Más allá de que sea discutible que *El Padrino III* constituya la parte más intensa del tríptico, tiene razón en que estos superhombres o semidioses que crean sociedades criminales no se parecen a Mabuse, pues finalmente deben enfrentarse –y, en esto, la tercera parte sí es la más clara– con otros más malvados.

La conversación (1974), una película claramente influenciada por *Blow Up* de Antonioni, es otra de las obras mayores de Coppola. Este filme refleja toda una época marcada por el espionaje político del Watergate, y, por lo tanto, constituye una buena expresión de un tiempo dominado por la paranoia política y la teoría de la conspiración. En pocas películas ha tenido tanta importancia la banda sonora, tan esencial, como sabemos, para nuestro filósofo-

fo. En contraste con el filme de Antonioni, el protagonista no busca una imagen que demuestre el crimen sino una conversación captada en una plaza de San Francisco, plaza que se convierte en el núcleo de la historia (Trías, 2013: 225). En esta ocasión, el mundo aparte es «el de los “fisgones” profesionales», un segundo mundo cuyo demiurgo es un espía, Harry Caul, que tiene como principal misión desvelar las tramas criminales ocultadas por el ruido del primer mundo. La película se centra en el «metalenguaje del registro» que permite reconstruir el todo de la película: «una conversación sostenida por una pareja de jóvenes amantes que algo planean, en medio del barullo y la confusión de ruidos, sonidos, músicas de esa matinal festiva en una plaza de San Francisco» (Trías, 2013: 234).

El mundo aparte del espionaje es un mundo paranoico caracterizado por la continua sospecha. De ahí que se genere una semiosis hiperactiva o una hiperactividad hermenéutica (Tarizzo, 2007: 5). En el mundo paranoico cualquier dato empírico debe confirmar la sospecha, que generalmente es una idea delirante. Todo lo que sucede constituye un signo que debe ser interpretado. La pesadilla del paranoico —la del espía Harry Caul— consiste en la existencia de un universo donde nunca se resuelve el exceso semántico, o de un mundo caracterizado por el continuo error del significado y deformado por conspiraciones y tramas oscuras. Para evitarlo, el sujeto paranoico cultiva la «manía de la causalidad». Para él, todo tiene un significado relacionado con su principal idea delirante, con la conspiración del enemigo. La profesión de Harry Caul, encarnado con sumo acierto por Gene Hackman, consiste precisamente en interpretar los signos que capta, pero su paranoia le convierte en «un pésimo hermeneuta» (Trías, 2013: 229): piensa que la joven pareja de la plaza va a ser asesinada por el padre o el esposo de la chica, cuando finalmente sucede lo contrario. Lo único que queda claro es que Harry Caul —el solitario personaje que, según declaraciones del propio Coppola, se inspira en el «lobo estepario» de Hesse— se equivocó completamente en la interpretación del crimen. Su propio delirio —motivado por «el peso de su culpa y la empatía sentimental con los jóvenes [verdugos], y con sus humanitarios comentarios» (Trías, 2013: 231)— determina que interprete incorrectamente la frase «él nos mataría». Al final, el paranoico Caul, en lugar de construir un fiel reflejo de la realidad a partir de los indicios obtenidos, construye una segunda y falsa realidad.

Tarkovski: la disolución de la frontera entre la realidad y el sueño

Eyes Wide Shut, la película de Kubrick que tanto fascina a Trías y que en páginas anteriores relacionábamos con la dimensión siniestra de la sexualidad en Hitchcock, se caracteriza por difuminar la diferencia entre la realidad y el sueño, o entre la primera realidad y la segunda realidad donde se cumplen los deseos más profundos e inconfesables. Kubrick hacía ver que era patológica esta confusión y ayudaba al espectador a que discriminara qué parte de las vidas de sus personajes era, como decía Schnitzler, una «realidad soñada». Lo cierto es que ya podemos apreciar en el norteamericano lo que,

para el filósofo español, es la idea clave del cine de Tarkovski: la «evidencia de los sueños». Trías (2013: 256) encuentra dos grandes innovaciones en el ruso: una es ontológica porque tiene que ver con la concepción del cine como escultura en el tiempo; la otra afecta, en cambio, «al relato, a la narración, a la justa comprensión de lo que se está contando». Esta última innovación tiene que ver con el principal elogio que Bergman tributó a su colega: nadie mejor que Tarkovski ha sabido verter los sueños en imágenes cinematográficas.

El autor de *Stalker* (1979) difumina la frontera, las lindes, entre lo real y lo onírico: «el mundo onírico —escribe con razón Trías (2013: 257)— parece invadir y contaminar los espacios reales, o tenidos por tales [...] todo confluye en una invasión sistemática del mundo de los sueños en la vida despierta y cotidiana». Y se produce esta invasión o este paso al otro lado de la frontera porque, en contraste con la forma freudo-hollywodense de poner en escena los sueños que encontramos en las películas citadas de Hitchcock, *Recuerda* y *Vértigo*, pero también en películas situadas al margen de Hollywood, como *Los olvidados* (1950) de Buñuel, Tarkovski evita «la descripción de los sueños como algo “distinto”, extraño, extravagante». Trías (2013: 258) añade que el estilo del director ruso se relaciona con lo siniestro (das *Un-heimliche*), con aquello que en el pasado fue familiar (*heimlich*) y cotidiano y ahora se ha vuelto extraño, peligroso o amenazador. Tarkovski presenta las imágenes del sueño como si coincidieran con la percepción del mundo de sus personajes, de forma que se difumina la diferencia entre vida inconsciente y consciente, y prueba que la imagen cinematográfica, en tanto huella de lo real, también es capaz de convertirse en un indicio del interior de los seres humanos. A juicio de Trías (2013: 259), Tarkovski «muestra los sueños en forma de escenas de lo más prosaicas», pues, en contraste con el surrealismo, «no hay rareza en esos sueños» que nos permiten ver «las mismas casas, las mismas habitaciones, paredes descarilladas, techumbre que debido a la humedad deja caer su revestimiento de yeso podrido».

Ciertamente, los sueños puestos en escena por este director se expresan con imágenes muy realistas. Pero esto no significa que el arte de Tarkovski —un cineasta que admiraba *Ocho y medio* (1963) de Fellini— se halle «en las antípodas del surrealismo» (Trías, 2013: 281). Los mejores críticos franceses, de Bazin a Daney, han defendido un realismo cinematográfico que no es incompatible con el surrealismo porque está muy lejos del naturalismo, del realismo reducido o estrecho (Chevrier, 2012: 590). Se entiende así la admiración de Bazin por Buñuel, el cineasta que, en filmes como *Los olvidados* y *Él* (1953), había fusionado surrealismo y neorealismo. Rosalind Krauss (2013: 138) ha subrayado a este respecto la importancia que concede el surrealismo a la imagen fotográfica, y por extensión a la cinematográfica. Al igual que los sueños y la hipnosis, la imagen cine-fotográfica puede servir para acceder al interior del sujeto, a su voluntad y deseos más inconscientes, y para hacer porosa —traspasable— la frontera entre lo real y la fantasía, lo

onírico o lo mágico. Los surrealistas pensaban que la fotografía –y el cine– se convertía, al igual que la naturaleza, en un campo de signos indiciales, de improntas, de huellas, dejadas por algo tan invisible como el inconsciente. La belleza convulsa que para los surrealistas tenía la naturaleza, el poema automático, la fotografía o el cine se debía a que todos ellos podían convertirse en índices, flechas, síntomas, de ese interior invisible del sujeto. El realismo profundo descubierto por los surrealistas, así como el hecho de que la realista imagen cinematográfica –la imagen-vestigio– sea también adecuada para mostrar las imágenes mentales o interiores, nos permite deshacer uno de los grandes malentendidos levantados en torno al realismo cinematográfico.

El constante traspaso de fronteras o tránsito entre lo real y lo onírico (o fantaseado) convierte también a Tarkovski en un cineasta que puede relacionarse con la temática gnóstica o paranoica. Su cine se llena de cerebros o inteligencias que producen una segunda realidad –sueños, fantasmas, simulacros– que infringe el principio de realidad y nos permite adentrarnos en la esfera de lo siniestro. La Zona de *Stalker* es un espacio donde en apariencia todo cambia y se metamorfosea, y en cuyo interior hay una habitación omnipotente que tiene el poder de hacer realidad cualquier deseo. La película *Solaris* (1972) trata de un planeta que más bien se corresponde con un enfermizo «mundo-cerebro» que es incapaz de superar el pasado y hacer el duelo. Trías (2013: 270) señala que el océano de *Solaris* se convierte en una *res cogitans*, «capaz de generar formas, de escarbar el cerebro y el inconsciente de los humanos, o su conciencia moral». El filósofo recuerda a este respecto que la «solarística», la ciencia sobre ese extraño planeta, es «una ciencia de la conciencia», y añade que los «visitantes» –los fantasmas que vuelven a la vida, como la mujer suicida del astronauta protagonista, Kris Kelvin– «son hijos de la propia conciencia humana, fantasmas encarnados por los cerebros de quienes habitan la estación espacial». El viaje a *Solaris* conduce a una segunda realidad habitada por seres reales y muertos resucitados. En lugar de convertirse en un paraíso donde todos se emancipan de sus necesidades y temores, el planeta acaba siendo algo tan siniestro, y desastroso para sus habitantes, como la ciudad de *Vértigo*, San Francisco, la urbe en la que se produce la vuelta a la vida del ente de ficción. Por eso, Trías (2013: 273) no deja de relacionar a Hari, la mujer fallecida de Kelvin, con el simulacro de Madeleine.

En el ensayo dedicado a Tarkovski, las películas más importantes son *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986). El último filme rodado por el ruso es, para Trías (2013: 273-274), su más emotiva historia de amor. Sorprendentemente, el filósofo piensa que la locura de Alexander, el personaje interpretado por el bergmaniano Erland Josephson, es solo temporal, ya que, a su juicio, Tarkovski insinúa «un esperanzador “fuera de campo”»: la creación de una nueva familia por Alexander, su hijo y María, la bruja buena. Familia que, sin duda, imita, en tiempos apocalípticos, a la familia sagrada, y, por ello, resulta inevitable relacionar este final con el de *El séptimo sello* (1957) de Bergman. Pero

Trías (2013: 277, 281-282) admira sobre todo *Nostalgia* porque lleva a su máxima expresión «la indistinción [...] entre sueños soñados, ensoñaciones diurnas, voluntad onírica, recuerdos espontáneos y recuerdos intervenidos», porque es capaz de «transmutar en vida onírica la propia realidad». Sueños que, siempre según el filósofo, discurren «con la seguridad y fuerza del más probado realismo escénico». Por otra parte, la radicalidad de la propuesta formal del filme, sustentada sobre todo en largos planos-secuencia, contrasta con un argumento que es mínimo y que prescinde de la verosimilitud.

En relación con la misteriosa confusión de realidades o con la transformación de la vida en sueño que ocurre en el cine de Tarkovski, Trías (2013: 274) cita un verso de Eliot perteneciente al poema *Burnt Norton* con el que se inician los *Cuatro cuartetos*, «los humanos soportan poca realidad», y lo interpreta en el sentido de que «quizás por eso la transmutan en sueño, en ensoñación, en pesadilla». Nos parece que esta reflexión del filósofo barcelonés conecta con el «absolutismo de la realidad» estudiado por Blumenberg. Este absolutismo se refiere a la contingencia de la especie humana, caracterizada por su inadaptación o falta de disposición biológica para hacer frente a la naturaleza que se muestra indiferente y hostil. Se entiende así que la historia de la cultura se convierta en la historia de la superación de ese absolutismo. Uno de los medios que tienen los humanos para lograr transformar el mundo en su casa es la construcción de mitos consoladores (Blumenberg, 2003a: 127). Estos mitos, inicialmente saludables porque sirven para combatir el absolutismo de la realidad, acaban teniendo un carácter ambivalente. No es otro el caso de la segunda realidad que elabora el mito gnóstico: lo mismo puede tener una función emancipadora, como lo tiene la versión moderna del mito de Prometeo, que ponerse al servicio de la dominación teológico-política; lo mismo puede tener una condición terapéutica que siniestra. Esta ambivalencia está muy presente en el cine de los tres directores con los que se cierra el libro *De cine*.

Bergman: De la vida de las marionetas

Aunque sea la existencia de una catástrofe o de un contratiempo la idea panóptica que Trías selecciona para comprender la obra de Bergman como un conjunto coherente y orgánico, nos parece que en el mismo ensayo del filósofo cabe encontrar otra idea más poderosa. Es más potente porque sirve para comprender ese mundo gnóstico y paranoico que se repite en los directores y los filmes que ha analizado en su último libro sobre cine. Nos referimos a la «metáfora absoluta» –diría Blumenberg (1995, 2003b)– de los seres humanos como marionetas. Nuestro filósofo no olvida mencionar a este respecto un célebre pasaje de *Las leyes* de Platón: «somos como marionetas movidas por los hilos con los que juegan los dioses». Uno de los filmes del director sueco se titula precisamente *De la vida de las marionetas* (1980). Este filme parte del asesinato, solo en apariencia incomprensible, que comete un pacífico hombre de negocios, una verdadera marioneta que pierde la razón porque tiene la impresión siniestra de ser movida por pulsiones destructivas.

La metáfora de la marioneta está presente a lo largo de toda la filmografía de Bergman. Trías (2013: 293-295), a propósito de *Juegos de verano* (1950), recuerda que el director del ballet donde interviene la protagonista, Marie, le dice a esta última que «nuestras vidas son como las de las marionetas». El autor de *Lo bello y lo siniestro* sostiene, lo cual nos aparta de películas y entes de ficción marcados por catástrofes y contratiempos, que la película del 50 demuestra que «la vida de las marionetas puede ser una vida plena, profesionalmente realizada, amorosamente cumplida». La representación de marionetas también aparece en otra de las películas de Bergman seleccionadas por Trías (2013: 301), *La hora del lobo* (1967), una obra perteneciente al género de terror, y en particular a la modalidad vampírica, en donde se difumina una vez más la diferencia entre el sueño y la realidad. En este filme, los seres que habitan en el castillo –que tanto recuerda al filósofo al hotel de *El resplandor*– tienen el aspecto de siniestras marionetas, esclavizadas por pulsiones que son incapaces de controlar.

Ernesto de Martino (2004: 98) nos recuerda que la impresión de ser una marioneta, de ser movido por fuerzas extrañas e indeterminadas o por un malvado demiurgo, es propio de las situaciones de vacío, despersonalización y crisis existencial, de situaciones de pérdida de la presencia, esto es, de carencia de energía suficiente para decidir y responder a las situaciones críticas. El sujeto que experimenta este terrible sentimiento de dependencia de fuerzas extrañas, y que carece de la potencia necesaria para emanciparse de esa sujeción, puede encontrarse en dos universos distintos, en dos universos patológicos que encontramos en los filmes de Bergman. Por una parte, tenemos el universo –escribe De Martino (2004: 631-632)– de la *tropo poco* semántica, de la *Unheimlichkeit*, de la realidad percibida como artificiosidad, teatralidad, aislamiento, insignificancia o inconsistencia de las cosas. Se trata de un mundo que conduce a la más extrema pasividad, al silencio e incluso a la pérdida del habla. Por otra parte, tenemos el universo en el que el exceso de semántica nunca se resuelve, en el que cualquier cosa significa todo y nada. Este error del significado es propio de una segunda realidad deformada por multitud de tramas hostiles, de intenciones ocultas y caóticas. Tal es el mundo del paranoico que lucha contra fuerzas extrañas o del sujeto gnóstico que sueña con emanciparse del malvado demiurgo que le esclaviza. Bergman alcanzó fama mundial por lograr plasmar a través del cine este doble universo propio de la crisis de la presencia. Algo que, después de la Segunda Guerra Mundial, ya habían expresado en la literatura autores de la relevancia de Camus, Sartre, Beckett, Moravia o Di Benedetto, entre otros muchos.

La gran película *Persona* (1966) permite relacionar otro de los tradicionales motivos de lo siniestro, el doble o *doppelgänger*, con la marioneta. La película iba a llamarse *Cinematographe*, pues el mismo cine, por su dimensión especular y de huella o vestigio de la realidad, resulta idóneo para expresar los argumentos de desdoblamiento. En una secuencia del filme,

la doctora que trata a Elisabeth, la actriz que perdió el habla mientras interpretaba *Electra*, le dice que se ha cansado de ser una marioneta, de vivir de las apariencias y de portar las máscaras de distintos personajes o entes de ficción: «Usted se cansó de parecer; quería ser; no quiere hablar para no engañar. Está harta de tanta falsedad. Cada gesto, una estafa; cada expresión, un fingimiento, cada palabra, una mentira. Quería verdad, esencia; no falsedad, apariencia» (Trías, 2013: 306). Difícil no poner en relación a esta actriz con el actor suicida del guion de Artaud (1982: 77-81) nunca rodado, *Los dieciocho segundos*. Un actor que padece la enfermedad de no poder concretar sus pensamientos, de no poder traducirlos en gestos y palabras, porque no es dueño de sí mismo, de su mente, porque está dominado por los personajes, las apariencias o los entes de ficción, que el autor-demiurgo ha creado para él. Con todo ello el artista de la crueldad ya se refería a algo que Bergman ha expresado mejor que nadie: la sensación de ser un personaje creado por otro, de ser una máscara vacía, un autómatas espiritual o, en suma, una marioneta.

Bergman coincide con los otros directores analizados por Trías en poner en escena un mundo aparte donde domina el fingimiento y la falsedad. A veces, el demiurgo de esa segunda realidad es el mismo sujeto paranoico que quiere apartarse de los peligros y amenazas de la primera realidad. Así sucede con el personaje de Anna Fromm, la protagonista de *Pasión* (1969). En una secuencia brechtiana que consigue el efecto de que el espectador sea consciente del universo aparte que está contemplando, la actriz que interpreta a Anna, Liv Ullmann, comenta, a propósito de su personaje, que «si el mundo no se ajusta a su mundo, tiende a creerse que este último es el mundo mismo, y esas creencias constituyen su inquebrantable convicción. Se cree sus propias mentiras y las extiende con el mayor convencimiento, tergiversando los hechos». Por ejemplo, miente o se engaña a sí misma cuando «habla de lo armonioso que fue su matrimonio» (Trías, 2013: 308). La catástrofe o el contratiempo que nuestro filósofo siempre encuentra en los principales filmes de Bergman tiene que ver con el hecho de que sus creaturas de ficción no saben afrontar el absolutismo de la realidad, o, en otras palabras, no saben responder a todos esos males, el deseo insatisfecho, el envejecimiento, el dolor, la muerte, etc., que son propios de la primera realidad. En lugar de tener la valentía de afrontarlos, se inventan una segunda realidad en la que ellos siempre tienen razón y sus deseos pueden ser colmados. En este mundo aparte el tiempo se ha detenido –como sucede en *Gritos y susurros* (1972)– o incluso el sujeto –*Persona*– se ha convertido en una mónada que se protege de todo contacto con el exterior, al precio de permanecer en el más absoluto silencio.

La destrucción del puzle y del montaje paranoico en el cine de David Lynch
Trías (2013: 334) estaba convencido de que «cada película de David Lynch plantea un acertijo o una ecuación algebraica». Por eso ha examinado cada

una de sus películas, así como su obra en conjunto, como si fuera un puzle en el que las piezas encajan al final. La complejidad del cine de Lynch se debe a que, según Trías (2013: 319), el norteamericano no sigue «un hilo argumental lineal», pues crea «una suerte de puzle-en-el-tiempo», o de puzle-en-movimiento, «en el que se entrega una parte de la obra con cada secuencia, casi siempre desordenadas». Por esta razón «debe contemplarse el puzle entero para una ajustada evaluación de lo acontecido». Más adelante, Trías (2013: 329) aclara que

todo puzle es errático y azaroso en un principio, sobre todo si es gigantesco y sus piezas son minúsculas e idénticas. Su resolución suele acometerse por partes y puede llevar su tiempo [...]. Hay que esperar que estén puestas todas las piezas para saber a ciencia cierta lo que se nos quiere mostrar. Al final todo adquiere sentido, cada pieza halla su posición ajustada y se esclarece lo que se nos pretende mostrar.

Esta concepción del filme-puzle explica que, para nuestro filósofo, el célebre verso de Eliot, «en mi fin está mi principio», se convierta en un criterio fundamental para interpretar las producciones cinematográficas, y que la última obra de Lynch que alcanzó a ver, *Inland Empire*, sea decisiva para encontrar el significado completo de toda su filmografía. Trías (2013: 328-329) afirma, por tanto, que «la filmografía de David Lynch se lee, pues, como si fuese la Torá: desde el fin hacia el comienzo, según un principio que en música se denomina “cancrizante”». A lo largo de todo el ensayo dedicado a este director, el filósofo insiste en que el caos de sus películas es solo aparente. En la última, en *Inland Empire*, todo se organiza en torno a las escenas finales que le dan unidad y así la película adquiere «cierta inteligibilidad». Trías (2013: 337) se esfuerza en entender los filmes de Lynch como una unidad coherente, a pesar de reconocer –señala en la parte dedicada a *Carretera perdida* (1997)– que es muy difícil lograrlo por la disposición fractal de estas películas, y porque al final queda abierta la posibilidad de que todo se trate de un sueño o una pesadilla.

La idea del filme-puzle, utilizada para pensar el cine de David Lynch, es una de las pocas partes del libro de Trías con la que diferimos. Cuando hacemos uso de la metáfora del puzle producimos la ilusión de un objeto completo y continuo a partir de esos fragmentos que son los planos. El puzle se corresponde también con la metáfora orgánica. El filme se parece a un organismo cuando está compuesto por elementos estrechamente integrados que se ajustan a un mismo principio soberano, trascendente o externo, sea el guion, una idea de puesta en escena o cualquier otro concepto que permita prever cómo será la obra antes de iniciarse el rodaje, antes de que se produzca el contacto o encuentro de la primera realidad, de los sujetos y objetos reales, con el dispositivo técnico. Por eso, las metáforas del puzle y el organismo son propias de una «teología estética» que, en nuestra opinión, rompe con la estética moderna, la nacida con Kant y Schiller. Esa estética moderna, basada

en juicios reflexivos, niega cualquier poética o constitución estética que nos diga a priori cómo deben ser las obras de arte. La estética moderna tiende a democratizar la obra porque sus diversos elementos resultan igualmente importantes, empezando por todo aquello que tiene que ver con la pulsión sensible y con la naturaleza en lo que tiene de azarosa e imprevisible.

Llamamos precisamente «estética de la crueldad» –inspirada solo en parte en Artaud y su búsqueda de un «cuerpo sin órganos»– a la estética cinematográfica que renuncia a encajar las piezas del puzle, y por ello renuncia a la estructura orgánica o teológica que supone subordinar las imágenes y planos –los órganos del filme– al principio soberano de la historia, el guion o el texto elaborado antes del rodaje. Desde este enfoque, «cruel» o desconsolador es, como apuntábamos antes, mostrar imágenes que tienden a autonomizarse de las historias narradas y que no hacen avanzar la trama o incluso la oscurecen. Mejor que la metáfora del puzle, para comprender el cine de David Lynch parece más adecuada la del «cuerpo lacunar», la de un objeto compuesto por cristales aglomerados que dejan intervalos entre ellos, haciéndose de este modo visible la discontinuidad entre tales cristales. Esta es la metáfora que utilizan Huillet y Straub para explicar sus filmes, los cuales son concebidos como bloques de imágenes y sonidos y de espacio y tiempo, cuya unión siempre resulta problemática porque entre ellos cabe apreciar fisuras, lagunas, agujeros. Al igual que los Straub, el cine de David Lynch se caracteriza por frustrar la ilusión –propia del cine dominante que desea seducir e hipnotizar al espectador– de que el filme se parezca a un puzle en el que encajan todas las piezas o a un organismo que esconde sus fisuras e intervalos. Esta ilusión fomenta que el propio filme se convierta en una segunda realidad consoladora, en la que todo adquiere significación unívoca. En cambio, la metáfora del cuerpo lacunar fomenta la existencia de un espectador más lúcido, juicioso, que pueda ser consciente de que la obra de arte fílmica siempre es una construcción imperfecta porque está compuesta, precisamente, por imágenes precarias, por imágenes que no pueden adquirir nunca la perfección del simulacro que no precisa de ningún referente real y anterior al signo icónico.

Cuando nos detenemos en el cine de Lynch, apreciamos que sus películas –incluida la tercera temporada de *Twin Peaks*– plantean relatos enigmáticos que no se resuelven. Algo similar sucede en los filmes de Antonioni, un cineasta que gusta a Trías, aunque la constelación italiana no haya sido tratada en el libro *De cine*. La estructura orgánica –teológica– explota en las películas de Lynch porque el relato fílmico es «decapitado», a semejanza de lo que hace Bataille con la comunidad política en sus escritos en torno a *acéphale*. Si la acefalidad simboliza la muerte del principio soberano o divino y su sustitución por una estructura que se abre a la multiplicidad, pensamos que algo parecido sucede en los filmes de Lynch, que permiten innumerables interpretaciones. La idea de puzle resulta, en cambio, afín al montaje-pa-

ranoico en el que todo encaja porque todo se refiere a la idea delirante del creador o demiurgo. Somos conscientes de que el ejercicio del filósofo —el de Trías, pero también el de este capítulo sobre sus recreaciones cinematográficas— tiene algo de paranoico³, y aún más si se pretende que todos sus juicios se integren dentro de un sistema sin fallas y sin lagunas. Pero este no es el caso de Trías que, como ya hemos comentado antes, reconoce que no caben en su pensamiento las proposiciones unívocas propias de un sistema. Proposiciones que, en nuestra opinión, solo son posibles dentro de esa segunda realidad que elabora el demiurgo gnóstico.

Si hay una filmografía obsesionada por la construcción de un mundo aparte, como lo es Hollywood o Las Vegas, donde imperan los simulacros, los signos sin referencia en la primera realidad, esa es la de David Lynch. En el último ensayo del libro *De cine*, la idea panóptica que resume la obra del director de *Cabeza borradora* (1976) es «ciudades y avenidas de la libido». Quizá hubiera sido conveniente haber añadido «y del simulacro». Desde luego, el Hollywood de *Inland Empire* y *Mulholland Drive* (2001) es una ciudad de este tipo. En cualquier caso, las dos primeras urbes de la libido que aparecen en su cine son Lumberton, la población de *Terciopelo Azul* (1986), y Twin Peaks. Acerca de esta última, Trías (2013: 347-348) escribe que

esta ciudad de la libido, donde sexo y sensualidad erótica circulan por cauces subterráneos, constituye también una alegoría en microcosmos del Mal que hay en el mundo. Eso conduce [...] hacia un espacio que puede parecer irreal, pero que acaso sea más real que la vida humana, un ámbito recoleto cubierto de cortinas rojas.

Esta referencia a la Logia Negra y a los cauces subterráneos nos puede hacer pensar en las otras ciudades cinematográficas «recreadas» por Trías y por las que circula el dolor y el mal: el San Francisco de *Vértigo* y, fundamentalmente, las ciudades subterráneas, infernales y oscuras de Fritz Lang. Por eso no debe sorprender que Trías conceda mucha importancia a *Metrópolis*, y, en especial, a los dos estratos inferiores donde habitan los conspiradores —el más profundo y arcaico— y los obreros, y a «la ciudad de la enfermedad y la muerte» (Trías, 2013: 40) del díptico indio, *El tigre de Esnapur* (1959) y *La tumba india* (1959).

El universo gnóstico y paranoico alcanza en la obra del autor de *Terciopelo azul* un carácter aún más explícito que en los otros autores del canon de Trías. La confusión entre la primera y la segunda realidad en la que viven las

3. La sospecha que obsesiona al paranoico puede resultar similar al trabajo teórico de la filosofía moderna. Recordemos a este respecto que Hegel admitía que la filosofía, una especie de «terapia de la totalidad», podía rozar a veces el delirio, que Freud reconocía que la reflexión del filósofo podía resultar análoga a la construcción paranoica, y que Lacan decía acerca del psicoanálisis, un saber próximo a la filosofía, que poseía las características propias de una «paranoia guiada» (Forti, Revelli, 2007: 11, 259).

creaturas de estos filmes, pero también la mayor parte de los espectadores contemporáneos, es lo que en muchas ocasiones explica la complejidad del cine de Lynch. Este es el caso de *Inland Empire*, en donde se traspasa muy a menudo la frontera que separa el filme rodado por la protagonista, Nikki, y la vida fuera del cine. Disolución o confusión de fronteras, las que separan el cine de la vida real y el tiempo presente del pasado y del futuro, que, desde luego, genera un efecto siniestro. Trías (2013: 326-327) tiene la impresión de que «las escenas que parecen más “realistas” resultan ser siempre, o casi siempre, filmaciones», como la «secuencia ambientada en una acogedora sala de lectura y siesta», en la que Devon/Billy «consigue que Nikki deje de ir al gimnasio y se quede con él». Esa confusión explica también que en esta y en otras películas anteriores tengan mucha importancia el tema siniestro del *doppelgänger*. Según Trías (2013: 325), «todo el cine de David Lynch abunda en ese doble extraño» que encontramos en una de las películas más admiradas por Lynch, *Persona* de Bergman. En *Carretera perdida*, el doble de Renée es Alice y el del saxofonista Fred Madison es el joven mecánico Pete; en *Mulholland Drive*, Betty y Rita son cada una de ellas el doble de la otra; y en *Inland Empire*, el doble de Nikki es tanto el personaje, Sue, que interpreta en la ficción, como la mujer, Doris Side, que le quiere clavar un destornillador en la parte final. Pero es en la tercera temporada de *Twin Peaks* donde la presencia del *doppelgänger* alcanza mayor intensidad: la serie se llena de dobles y, particularmente, de esas creaciones de los propios dobles, simulacros de los simulacros, que son los «tulpa».

En las últimas páginas del ensayo sobre Lynch, Trías invierte el verso de Eliot y afirma que «en mi principio está mi fin», que en *Cabeza borradora* ya está *Inland Empire*. Algo parecido se podría decir acerca de los ensayos cinematográficos del propio filósofo: en su primer ensayo sobre cine –*Lo bello y lo siniestro*– que es al mismo tiempo su primera recreación de *Vértigo*, Trías ya nos proporciona la clave del último de los ensayos del libro *De cine*, pues «lo bello y lo siniestro trazan eterna “danza a dos” en todas las películas de David Lynch». Se trata de un cine –agrega Trías (2013: 358)– «propenso a fundir, bajo el manto de una blanca cobertura y una disposición en clave perversa, las principales categorías estéticas: lo bello, lo sublime, lo siniestro». No debe extrañar entonces que *Cabeza borradora* contenga la raíz –la imagen del embrión-feto exento– de los motivos siniestros que aparecen con frecuencia en el cine del norteamericano. Desde su primer largometraje no han faltado imágenes siniestras, ni apariciones monstruosas en su cine. Basta pensar en Bob de la serie *Twin Peaks*, en Frank de *Terciopelo Azul*, o en Bobby Peru de *Corazón salvaje*, entre otros muchos.

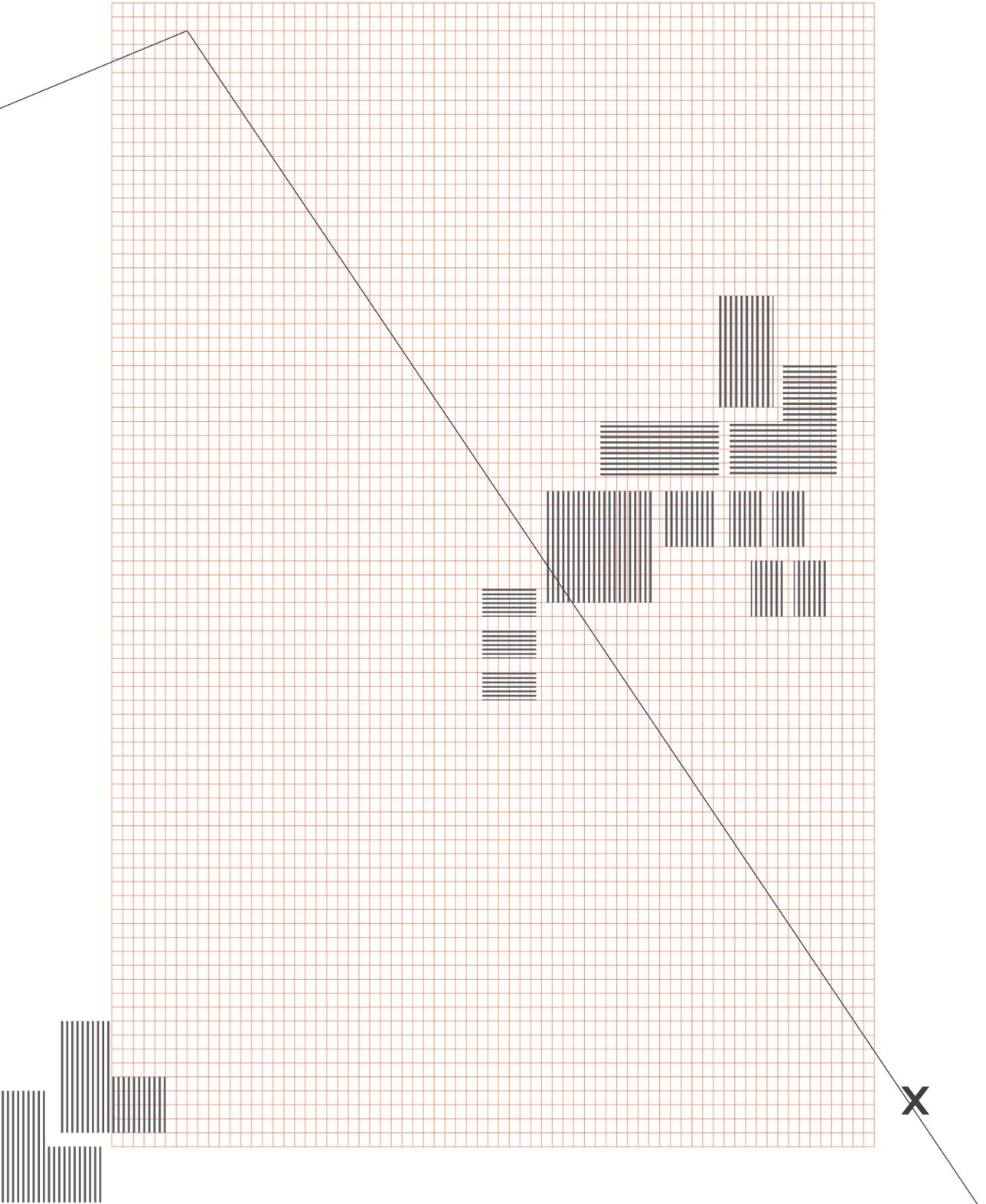
Lamentablemente, Trías no alcanzó a ver la tercera parte de *Twin Peaks* (2017), una obra que refleja aún mejor que *Inland Empire* los principales motivos de la filmografía lynchiana. Dentro de los productos audiovisuales que en el cine contemporáneo adoptan un universo gnóstico, es excepcional la

magnífica tercera temporada de *Twin Peaks*⁴ porque su director, en contraste con los autores de la mayoría de las series y filmes que presentan un universo gnóstico, sí está preocupado por la emancipación del espectador en esta edad de hierro en la que hoy vivimos. En la tercera temporada, la ciudad del simulacro, Las Vegas, sustituye a ese falso paraíso perdido que a comienzos de los noventa era Twin Peaks. A su vez, Las Vegas se parece a esa otra ciudad del simulacro en la que se sitúa la acción de filmes como *Mulholland Drive* (2001) o *Inland Empire*, es decir, se parece a Hollywood. De acuerdo con el mito gnóstico, la tercera temporada de *Twin Peaks* intenta convencernos de que, a pesar del falso señuelo que supone la felicidad de Las Vegas, vivimos en una «edad oscura» en la que impera la miseria. Según el propio director, solo el personaje del doctor Jacoby, a quien todo el mundo toma por loco, dice «las cosas tal y como son» (Lynch *et al.*, 2017: 10). Los videos que el doctor difunde por internet denuncian la actual explotación económica y expresan la siguiente recomendación: «Deben ver, escuchar, comprender y actuar, actuar ahora. Amigos, todos vivimos en el barro, en la mierda. Sáquense a paladas de la mierda». Un cineasta puede contribuir a salir del barro si es capaz, como Lynch, de expresar que, mientras la violencia y la miseria crece, las mujeres y los hombres se construyen una segunda realidad, un mundo de simulacros y entretenimientos –*divertissements*, diría Pascal– que oculta los males del presente. Para lograr salir del barro audiovisual, Lynch emplea toda una serie de recursos que generan extrañeza en el espectador con el propósito de que aprenda a discriminar entre las imágenes que tienen relación con lo real, sobre todo con la miseria de 2017, el año en que realiza la serie, y las pseudoimágenes o simulacros que no se refieren a ella: Las Vegas, la publicidad, los *doppelgänger*, los «tulpa» y todo lo que procede del infierno de la Logia Negra.

A modo de conclusión, podemos afirmar que las recreaciones de los filmes anteriores realizadas por Trías nos permiten extraer una doble enseñanza, la primera claramente perceptible en los tres libros comentados, la segunda más esotérica. En primer lugar, los ensayos cinematográficos de Trías, tan centrados en los mundos separados creados por malvados demiurgos, revelan el gran poder que pueden poseer las imágenes cinematográficas –y más aún, cuando son elaboradas por los cineastas incluidos en su canon– para mostrar las «sombras» y revelar las patologías del ser humano y de su comunidad. El mejor cine, el que en mi opinión se ajusta a la «estética de la crueldad» antes apuntada, nos revela esas patologías y nos enseña a discriminar, juzgar o separar lo que está bien de lo que está mal. El espectador que aprovecha esta enseñanza nos parece que actúa antes como ciudadano, guiado por el principio de realidad, que como consumidor, guiado exclusivamente por el principio del placer.

4. En contra de la regresiva opinión de quienes identifican exclusivamente el séptimo arte con la proyección en la sala, esta serie es cine «expandido».

En segundo lugar, Trías nos ha permitido comprender –aunque es verdad que nunca lo explicita de esta manera– que el cine es un arte doble: arte del «narrar» porque los filmes cuentan historias y suelen practicar la elipsis para suprimir todo aquello que no hace avanzar la trama; y arte del «mostrar» porque pueden hacer visibles todas las cosas del mundo, sin omitir nada, en su más radical singularidad o particularidad. La oposición entre narrar y mostrar es un buen ejemplo de esas oposiciones reales que, en contraste con los antagonismos políticos o de clase, son tan irreductibles como las que encontramos en la naturaleza. La relación compleja entre estos dos aspectos del cine es uno de los factores principales que explican la belleza y grandeza de las constelaciones cinematográficas que ama Trías.



- ▶ **EPÍLOGO**
- ▶ **ESCRITURA MUSICAL Y CONTRAPUNTO**
- ▶ **(LA REVOLUCIÓN MUSICAL DE OCCIDENTE)**
- ▷ *Eugenio Trías*

1. Crítica del giro lingüístico¹

Llama la atención que la semiótica, la teoría del signo y del símbolo, y sobre todo la gramatología –con su encomiable interés centrado en la escritura (y en su cortejo de huellas, de marcas y de inscripciones)– no hayan reparado apenas en un acontecimiento fundador de historia y de memoria. Algo muy relevante en la *World History*. Un evento con incidencia en la historia de la humanidad: el nacimiento de la escritura musical.

La escritura fonética, por obra de fenicios, griegos y “pueblos del mar”, acertó a descifrar en unidades mínimas, *fonemas*, en nexos intrínsecos con letras, las formas atómicas que conforman lo que Ferdinand de Saussure denominará el “sistema de la lengua”, haciendo posible la consiguiente reflexión –lingüística, fonológica– que en el pasado siglo se llevó a cabo.

Esta transformación de la economía de la memoria tuvo en el *Fedro* platónico su principal reflexión filosófica. La fundación de la notación escrita en música no dispuso nunca, en cambio, del pensador capaz de desprender todas las consecuencias e implicaciones de ese trascendental acontecimiento². Ese *novum* incide en el territorio por el que la palabra discurre, que es la *foné*. Pero asume esta en un sentido distinto al verbal, y a su desciframiento en la escritura fonética. Se produjo en un período de la historia de Occidente del que no parecen esperarse innovaciones extraordinarias. Tuvo lugar entre el Renacimiento carolingio y el repliegue monacal que le siguió, en los siglos IX y X, a raíz de las temibles incursiones de los Hombres del Norte, los Normandos.

Sobreviene justamente en esa época el inicio de un nuevo campo de escritura: la notación musical. No es posible datar con precisión una invención que es, en realidad, un largo y complejo proceso. Carece, con toda pro-

1. Este texto formará parte de un libro cuyo título está todavía por determinar, y que será complementario respecto a *El canto de las sirenas*, solo que se iniciará mucho antes (hacia el año Mil) y terminará seguramente después de los músicos de vanguardia tratados al final del anterior. [Nota ed.: Esta nota la escribió Trías en 2007, el año del homenaje tributado en la Universidad de Murcia. Hoy podemos encontrar este epílogo en el primer capítulo del libro de Trías (2014: 33-58) *La imaginación sonora*. Esta versión, aunque difiere muy poco de la versión final para el libro, contiene algunas diferencias que deseamos respetar para apreciar el arte de escritura del filósofo].

2. Se ha pensado, en ocasiones, en la extraordinaria –y solitaria– figura de Scoto Eriúgena (por alguna enigmática –aunque insuficiente– referencia).

babilidad, de precedentes, sobre todo si se atiende a la envergadura que irá adquiriendo durante las centurias siguientes (entre los siglos XI y XIII)³.

Hasta entonces la música, o ese dominio de la *foné* que los antiguos destinaban a las ciencias de la armonía con el fin de diferenciarlo de la gramática, era sin duda terreno fértil para las artes de la memoria, o para la destreza de los intérpretes vocales o instrumentales, o era objeto de refinada hermenéutica teórica por parte de los tratadistas: Damon, Platón, Aristóteles, Aristoxeno de Taranto, Pseudo-Plutarco, Pseudo-Quintiliano, Agustín de Hipona, Boecio, Casiodoro, etcétera.

Se desprende de una observación de Isidoro de Sevilla que no hubo, al menos hasta los tiempos de la monarquía visigótica hispana en los que este sabio etimologista escribió, rastro de una escritura de amplitud y ambición semejante a la que en esos oscuros siglos proto-medievales se iría gestando. Isidoro de Sevilla habla, en efecto, de que la música se destruye si la memoria no es capaz de conservarla, pues no dispone, a diferencia de lo que sucede en otros dominios, de escritura⁴.

La emergencia de una escritura musical sistemáticamente organizada constituye, por tanto, un acontecimiento de pasmosa originalidad que carece de auténticos precedentes. La *foné* musical, que los latinos denominaban *vox* (tanto en referencia al sonido musical humano como al instrumental) comienza a ser analizada, en esos tiempos carolingios, a partir de pequeñas unidades –los llamados *neumas*– con los que se suscita un inicio de notación escrita.

Lo que al principio asume todavía carácter rudimentario y primitivo es, poco a poco, perfeccionado, como puede advertirse con solo recorrer códices en *facsimil*, ordenados cronológicamente y recogidos de forma esmerada en algún buen estudio sobre “canto llano” o “canto gregoriano”⁵: se advierte en

3. Una razón posible debería indagarse en la gran relevancia de la música en la vida monástica. Con su fino instinto de historiador, George Duby (1983) lo constata en unas páginas dedicadas al mundo monacal del siglo XI en su libro *Le temps des cathédrales*: «El acto litúrgico era musical. La espiritualidad del siglo XI florece en un canto lanzado a plena voz, al unísono, por un coro de hombres. En él se realiza la unanimidad que agrada a Dios cuando sus criaturas le alaban. Siete veces por día el coro de los monjes cluniacenses iba en procesión hacia la iglesia para cantar los salmos [...]. Las grandes abadías del siglo XI, como Saint-Gall o Saint-Martial de Limoges, fueron los talleres, sorprendentemente dinámicos, del arte fundamental de aquella época, el arte litúrgico, que en sus progresos asociaba el poema y la melodía. En el lenguaje técnico de esos talleres “trovar” significaba disponer sobre las modulaciones del canto llano nuevos textos [...]. Unían las palabras del lenguaje humano con la alabanza eterna de los ángeles. En las escuelas del siglo XI el *quadrivium*, el segundo ciclo de las artes liberales, se resumía casi por completo en la música. La aritmética, la geometría, la astronomía, ciencias subalternas, eran sus siervas. La música era la coronación de la enseñanza gramatical, en la que se concentraba el *trivium*... La música, y por su intermedio la liturgia, fueron los más eficaces instrumentos de conocimiento de que dispuso la cultura del siglo XI».

4. «Si los sonidos no son retenidos en la memoria por el hombre perecen, ya que no podemos escribirlos» (*Nisi enim ab hominem memoria teantur soni pereunt, quia scribi non possunt*).

5. *Cantus planus*, así llamó Odo de Cluny, siglo X, a las melodías en modos *plagales* (cuya

ellos el modo paulatino en el que esa organización literal y textual de la *foné* relativa a las armonías musicales se va constituyendo⁶.

Los filósofos del *giro lingüístico*, tanto los que lo promueven desde supuestos hermenéuticos y existenciales, como los que siguen la vía semiológica o deconstructiva, parecen interesarse profundamente por la *foné*. Todos ellos hablan de la Voz, y reflexionan sobre ella. Pero al parecer esa Voz a la que invocan no parece emitir en ningún momento sonidos propiamente musicales: entonaciones, melodías, cánticos.

El gran filósofo de la Voz –Martín Heidegger– apenas consagra unas líneas a la música. En ningún momento de *Ser y tiempo* se hace referencia al arte musical. Pero tampoco comparece la música en ningún pasaje de su obra posterior. La música no entra en el horizonte de ese filósofo tan sensible con la palabra y el silencio, con la vocación y la invocación, con la audición y la escucha. Palabra y poema del “ser” no parecen avenirse de forma alguna con el sonido musical. Pese al patronazgo rilkeano de este filósofo no hay rastro alguno en su obra del arte de Orfeo.

Poco dice de música el psicoanálisis estructural. Jacques Lacan (1990) se limita a reseñar la existencia de una misteriosa *pulsión invocante*, de la que por cierto apenas habla. Al psicoanálisis le incomoda palpablemente la música: no sabe qué hacer con ella. Su propensión a referirse a la palabra en el psicoanálisis de obediencia lacaniana impide una reflexión sobre un uso de la *foné* que invita a remontar a escenas previas a la adquisición lingüística. Que incluso exige retroceder a un fascinante universo pre-existente: al hábitat anterior al nacimiento⁷.

altura de sonido es más baja que la de los modos *auténticos*). Eran, por consiguiente, “llanas” o “sin relieve”. Se supuso más adelante, en los siglos en que se inicia la polifonía, que las melodías del canto “yacían” bajo melodías añadidas. Posteriormente se contrapuso esa melodía “plana” a la “mensurata”, la que no necesitaba cálculo (en referencia al contrapunto) en razón de su natural monódico, homofónico (Reese, 1988).

6. David Hiley (1993: 402) presenta una sucesión de diferentes tipos de notación a partir del siglo x: inglesas, españolas, italianas, bretonas, alemanas, francesas (facsimiles of Chant Books). Véase también Apel (1990), Asensio (2003) y Reese (1998).

7. En *Lógica del límite* ya se trazó la anticipación y antecendencia de música y arquitectura en relación al mundo imaginario de los *iconos*, o al *juego de miradas* en el cual ese universo de imágenes se reconoce. Los mejores teóricos y creadores del cine saben por experiencia las afinidades entre la *imagen en movimiento* y la *imagen-tiempo* (G. Deleuze) y esa “escultura del tiempo”, o “arquitectura de la duración”, que es siempre la música. Ambos, cine y música, proceden quizás de esa fuente inagotable de inspiración que es el universo onírico.

Los sueños, aunque visuales o icónicos, son sucesivos; traman argumentos lanzados por el tobogán del tiempo. La música arranca de ellos su escondida y latente *foné*. El silencio es, en su conjunción con el sonido, el conjunto mínimo, unitario, del *evento musical* (J. Cage). En los sueños ese silencio prevalece, en su escénica simbolización del Eterno Reposo (con el cuerpo del durmiente retornado a la posición fetal, o al útero matricial). En la vida intrauterina se alumbraba, con la percepción del sonido, quizás el filtro de la voz materna transformado en un juego de formas proto-musicales.

En el inframundo intrauterino, que en mi propuesta filosófica denomino lo matricial, es quizás donde se produce la emergencia del proto-fenómeno que da lugar a la *foné* musical, y que abre la posibilidad misma de una escucha que no podrá nunca confundirse con la que acoge la palabra⁸. Hay que remontar hasta las primeras jornadas del embrión para descubrir el surgimiento del primer registro de la voz materna (por la vía del líquido amniótico).

El propio Freud reconocía que la música le desbordaba, o que no quería aproximarse a un arte en el cual, según propia confesión, se sentía arrastrado y sin control. En general debe decirse que la orientación psicoanalítica, en su fijación exagerada en la palabra, se ha cegado siempre la vía de una escucha que trascienda esta, o que acierte a convocar también ese uso diferenciado de la *foné* con tan poco predicamento en esos medios.

Jacques Derrida (1985), el crítico gramatológico de la concepción husserliana de la Voz y del Fenómeno considera aquella –la Voz– solo como vehículo de la palabra. En ningún momento se entiende esta en términos que no sean estrictamente verbales. Al parecer por el oído solo puede circular la palabra como emisora del sentido; de un sentido que se restringe al terreno lingüístico, o a un uso del *lógos* que es redundante con lo que por lenguaje verbal suele entenderse.

No hay, al parecer, ámbito posible de la audición propiamente musical, o de una escucha de esa dimensión de la *foné* que no sea confundida, en *totum revolutum*, con su comprensión gramatical, lingüística y verbal. No parece,

El carácter matricial de la música, y su antecendencia a imágenes y a signos lingüísticos, halla en esa “música en la oscuridad” (para decirlo en libre uso del título de una película de Ingmar Bergman) una prueba difícilmente refutable. En la música se logra la esplendorosa irrupción en el mundo de esa “música callada” que en los sueños está inhibida o reprimida, o que no se deja oír. En su fecundación con el mundo onírico la música puede llegar a ser “música extremada” (Fray Luis de León).

Quizás no haber considerado esa trama oculta –musical– fue la mayor insuficiencia del ejemplar modo de S. Freud de acercarse al continente onírico. Pero Freud, como tantos teóricos y pensadores, no pudo traspasar el umbral que, desde Parménides y Aristóteles hasta el posmodernismo del último Heidegger o del Wittgenstein póstumo, incluido el neoestructuralismo (Jacques Derrida), entroniza palabra y lenguaje como sinónimos de pensamiento, o busca alternativas al *fono-logo-falo-centrismo* haciendo oídos sordos al estrato más radical, material y originario de la *foné*.

Hoy estamos en condiciones de cuestionar al fin ese dogma del siglo xx que suele entronizarse con el nombre del “giro lingüístico”. El libro que estoy preparando, lo mismo que *El canto de las sirenas*, se justifica sobre todo por ese giro de ciento ochenta grados que propone: en virtud de este se concebiría el “evento sonoro” en que la música halla su identidad en el principio –*en arjé*– de todo el “edificio” que sobre ella se construye (a través del lenguaje, pero también de la erección monumental, o de la configuración del imaginario icónico).

8. Véase Isabelle Peretz, *Le cerveau musical*, Peter Marler, *Les origines animales de la musique*, Michel Invertí, *Le bébé et le musical*, todos ellos incluidos en *Musiques*, la enciclopedia de la música bajo la dirección de Jean-Jacques Nattiez (2004), y también *Esferas I* de Peter Sloterdijk (2003).

pues, relevante en la consideración crítica y en la corrección de la fenomenología que Jacques Derrida emprende.

El logo-centrismo que denuncia, de raíz fono-céntrica, es exclusivamente lingüístico. Se omite y olvida de forma lastimosa, en su reflexión crítica, ese importantísimo dominio de la *foné* en el que afinsa el sonido propiamente musical. Da por sentado que la *foné* constituye el medio de transmisión del sentido a través de la palabra. Lo cual es, sencillamente, una verdadera amputación de ese dominio en el que tienen lugar los eventos específicos de la música.

Salvo en pasajes aislados apenas hay rastro en este pensador francés de una consideración filosófica del ámbito musical. Aquí y allá despunta alguna alusión a los principios musicales –de J. Ph. Rameau– en los que Jean Jacques Rousseau, músico, lingüista y filósofo, se inspira; pero eso solo sucede con vistas a esclarecer las doctrinas de filosofía del lenguaje de J. J. Rousseau (Derrida, 1989). Al filósofo de la Arqui-escritura parece importarles muy poco esa peculiar modalidad de notación escrita que enlaza musicalmente con el sonido. Eso es chocante tratándose de un pensador que hace del giro textual y gramatológico el sustento de toda su teoría de la *Differ(a)nce*.

Pero tampoco en otras orillas del “giro lingüístico” descubrimos interés teórico alguno por la música. Lo cual resulta muy notable en el caso de un consumado melómano como Ludwig Wittgenstein, hermano del célebre pianista que perdió un brazo durante la Primera Guerra Mundial, y al que muchos compositores, Maurice Ravel entre otros, le dedicaron algún “concierto para la mano izquierda”.

No es mi intención entrar en polémicas con estas corrientes de la filosofía del lenguaje que fueron hegemónicas durante el pasado siglo. Me limito a constatar un olvido, como ya avancé en mi libro *El canto de las sirenas*. Me importa, más que nada, subsanar esa omisión mediante el necesario remonte en la consideración y en la memoria hacia ese oscuro recodo histórico medieval en el que de pronto tiene lugar, como relampagueante cascada luminosa, la irrupción de los primeros trazos de notación musical compleja. Esta orientación, ya adelantada en mi libro anterior, posee pretensión crítica. Al giro lingüístico y textual le contra-dice mediante un *giro musical*, acorde a la naturaleza –límitrofe y fronteriza– de la música (y de la filosofía aquí asumida y desarrollada).

No se trata de reiterar, como en el siglo XIX, el predominio de cierto concepto de música absoluta sobre el mundo “como representación” (que incluye también en Schopenhauer su “forma lingüística”). Ha sido sobre todo Carl Dahlhaus (1999) quien, en su libro *La idea de la música absoluta*, ha trazado la genealogía teórica de esa idea de música absoluta que remonta hasta la filosofía de Schopenhauer.

Debe, pues, decirse que en el pleito entre *Ton und Word*, Tono (musical) o palabra, o en la proposición relativa a la relación prioritaria de palabra y/o música (*Prima la música e poi la parole / prima la parole e poi la musica*), se trata de asumir, como la Madeleine de la ópera *Capriccio* de Richard Strauss, una posición de equilibrio y armonización. Ambas, palabra y sonido musical, son igualmente originarias en lo que a significación, relevancia y jerarquía ontológica –y epistemológica– se refiere.

Pero con vistas a compensar un giro lingüístico (secundado por el giro hermenéutico o textual) que privilegia siempre el vínculo de la *foné* con el habla, se propone aquí un cierto privilegio metódico en la reflexión –fonológica y gramatológica– relativa a la unión de la música con el *lógos* que le corresponde. Se apunta, así, hacia un dominio en el cual la *foné* suscite una relación de otra especie. Un nexo de idéntica radicalidad al que dio lugar a la escritura fonética (al conjugar de forma sintética unidades mínimas del lenguaje oral con letras específicas).

Me refiero con ello a esa unión de *grafo* y sonido musical que se instituye de forma paulatina desde el Renacimiento carolingio, especialmente en algunos monasterios franceses, suizos, españoles, ingleses o alemanes (Fulda, St. Gall, Santo Domingo de Silos) en los que esta tarea de notación musical se va llevando a cabo por vez primera.

4. En viejos códices de esas abadías se advierte el paulatino despegue de esa escritura alternativa, de naturaleza musical, superpuesta a la escritura textual. Una escritura distinta a la que puede leerse renglón tras renglón, en la especificación del *Introito*, del *Gradual*, del *Ofertorio*, o en los pasajes del *Kyrie* y del *Gloria*, o en el conjunto de todos los salmos que compone, semanalmente, el Oficio Divino.

Se trata de una forma de inscripción textual que poco a poco va clarificando su naturaleza y condición, hasta instituirse como un sistema con sus propios y específicos criterios de plasmación, con sus dimensiones y parámetros específicos (altura, duración, acento, velocidad, ataque, intensidad, etcétera). Esa unión de *foné* musical y escritura va descubriendo, de este modo, de forma progresiva, su propio *logos*.

Se asiste a la paulatina clarificación y al perfeccionamiento de una notación que en sus inicios es obviamente rudimentaria y elemental, pero que a medida que rebasamos el siglo x revela sus propios alcances y posibilidades, sobre todo a través de algunas innovaciones memorables a las que a continuación se hará referencia. Se trata, por tanto, de proponer una semiología o semiótica que grave sobre el signo musical tal como resulta ser inscrito en una forma específica de escritura: un evento que modifica y transforma radicalmente la economía de memoria y tradición en el ámbito musical.

Este era patrimonio único y exclusivo, hasta entonces, de la cultura oral, y de las artes de la memoria específicas de este ámbito de la cultura que es la música. En toda su extensión geográfica, en su dispersión cultural y en sus

estratificaciones históricas, la música ha cultivado siempre los recursos propios y específicos de la oralidad y sus peculiares mnemotecnias en el aprendizaje de los usos vocales e instrumentales, o en las técnicas compositivas, o en las formas de transmisión y educación. En este sentido la introducción de la escritura musical constituye un *novum* de incalculable relevancia.

De pronto resplandece en su unidad de sentido y percepción el signo capaz de diseminarse por doquier, y que salpica el papel del códice de forma sorprendente, destacándose en los márgenes, superiores y laterales, del texto escrito: el *neuma* y su compleja conjugación plural; el *neuma* y todo su extenso vocabulario de signos y señales relativas al establecimiento de alturas, de nexos entre sonidos, de posibles duraciones y hasta ritmos, o con indicaciones proteicas de intensidad, duración y velocidad.

2. Orígenes de la escritura musical

Se ha discutido sobre el origen de esos signos, que seguramente provienen de las acentuaciones prosódicas. Se ha mantenido también la hipótesis sugestiva de su derivación del gesto del director de coro: de un código de gesticulación que orienta la mano del director (la llamada *quironimia*) (Reese, 1988). Esos *neumas* indicarían las ondulaciones mediante las cuales se sigue y se comunica el contorno melódico, los ascensos y descensos tonales, o las indicaciones de ritmo y duración. *Neuma*, de hecho, significa aliento, hálito, pero también gesto⁹.

Todo parece indicar que esas primeras notaciones tienen origen prosódico. Esas unidades mínimas se refieren a los signos de acentuación, comenzando por los más elementales, el agudo (llamado *virga*) y el grave (*punctum*). Este último terminará significando, por metonimia, toda unidad *atómica* de notación: el elemento mismo de la melodía y de la altura; la nota musical¹⁰.

Así mismo se pueden descifrar pequeños grupos de notas, signos que especifican la unión de grave con agudo (*clivis*, circunflejo) o de agudo con grave (*pes podatus*, anti-circunflejo); o bien tresillos formados por grave-agudo-grave (*turculus*), agudo-grave-agudo (*porrectus*), o agudo-grave-grave (*climacus*); hasta llegar a grupos de cuatro notas, ascendentes (*arsis*) o descendentes (*tesis*). Se añaden indicaciones más generales sobre ascensos y descensos, o señas de velocidad (*celeriter*, *humiliter*), o de duración (notas breves o largas), o acento rítmico (*ictus*)¹¹.

9. Véase el interesante libro de Pierre Boulez (1997), *L'Écriture du geste*, que trata sobre el arte *quironímico* del director de orquesta.

10. Para todo lo que sigue, Reese (1988), Hiley (1993), Apel (1990) y Asensio (2003).

11. En Saint Gal se pueden contabilizar signos con su significado en latín, que dicen lo siguiente: respecto a la melodía: *altius* (más alto), *levare* (elevar), *sursum* (subir), *inferius* (más bajo), *deprimatur* (todavía más bajo), *equaliter* (igual). Respecto al ritmo hay también otros signos cuyo significado es: *celeriter* (rápidamente), *tenere* (mantener), *stadium* (unir estrechamente),

Vistas sobre el códice, en la página, donde circundan al texto que debe ser cantado, en la parte superior únicamente, o en esta y en el margen lateral, componen un enjambre en forma de nube de minúsculos signos que forman aquí y allá rampas ascendentes o descendentes, o pequeños grupos de irregulares pirámides: suben y bajan, se enroscan o forman bucles que presagian un descenso, o que culminan una ascensión, todo en función de las subidas y bajadas tonales de la línea melódica. En algunos documentos esa nebulosa de inscripciones se esparce por la parte superior de cada renglón del texto. En otros códices esas escrituras superiores se combinan con otras que se arremolinan en el margen lateral izquierdo (desde la perspectiva lectora) del texto literario que debe ser cantado.

Esa constelación de señales escritas sobre el papel se configura en sus orígenes “a campo abierto”. con indicaciones rudimentarias de altura o de jerarquía, pero sin que pueda todavía determinarse con exactitud dónde, en qué preciso lugar, debe situarse cada nota (en términos de altitud tonal, o en relación al registro de la clave modal) (Asensio, 2003).

En esas primeras formas de escritura musical parece seguirse el contorno del *neuma* musical, pero entendiendo por este la frase melódica mínima, con su polarización hacia la dominante en la mitad de la frase, dibujando una ascensión desde el *incipit* hasta la mitad del período, y un descenso desde esa cúspide tonal hasta la cadencia: los modos gregorianos se atienen a ese dibujo del enunciado melódico, sugiriendo, en sus distinciones tonales, una progresión en grados en el comienzo y en el fin¹²: re los dos primeros, *protus*, mi para los dos siguientes, *deuterus*, fa para el quinto y sexto, *tritus*, sol para los dos últimos, *tetradus*, y una elevación mayor o menor en la tonalidad dominante que a cada una de esas tonalidades del *incipit* y de la cadencia corresponden (un grado mayor en los modos llamados “auténticos”; un grado menor en los “plagales”).

2. Todavía no es posible determinar de forma estricta la altura interválica de los distintos episodios de la melodía. Eso es justamente lo que, de forma paulatina, puede percibirse en los códices: a medida en que se avanza en el tiempo en dirección hacia la zona media y final de la Alta Edad Media se advierte cada vez más un esclarecimiento progresivo de las pirámides ascendentes o descendentes de las alturas de los *neumas*, y una forma de agrupación que va fijando estos de forma mejor ordenada y distribuida en el espacio. Así mismo resplandece con mayor claridad la naturaleza atómica y elemental del *neuma* propiamente dicho. Este término –*neuma*– podía significar tanto un sonido simple como, también, un “gesto” melódico entero y complejo, un hálito melódico unitario (concebido como fórmula melódica mí-

espectare (esperar). Así mismo hay adverbios con signos que cualifican los anteriores, y que significan: *mediocriter* (no demasiado), *valde* (mucho), *bene* (bien), *parvum* (poco, sin exagerar).

12. Re-mi-fa-sol en términos aproximados.

nima). Esta ambigüedad es muy interesante: expresa del mejor modo la gran dificultad que se posee para remontar de un fraseo melódico determinado hasta la naturaleza puntual del sonido aislado e individualizado: eso que será concebido como *punctum*¹³.

Se advierte en esos tiempos arcaicos la dificultad por detectar en su elementalidad atómica individualizada el sonido aislado, ese que el signo de escritura registra como *virga* o *punctum*. Esa duplicidad de sentido de *neuma* es muy instructiva. Cabe preguntar: ¿qué es lo máximamente singular, la nota aislada y puntillista que por adición da lugar a la frase musical, o esta en su contorno melódico y rítmico preciso, con su personalidad específica e idiosincrásica?

¿Constituye el punto atómico y elemental la mínima –indescomponible– unidad? ¿O el elemento que no puede ser analizado ni desglosado lo constituye la *Gestalt* melódica? ¿Deriva el punto de la totalidad melódica, o esta se produce por adición –puntillista– de átomos de sonido que la van componiendo y configurando?

Está claro que el método inductivo, por adición, terminará prevaleciendo. Lo mismo que en el devenir de la filosofía griega presocrática, también en este contexto será preciso avanzar hasta el desglose analítico del átomo aislado e individual. Y este lo constituye la nota musical susceptible de ser anotada en inscripción en forma de *virga* o *punctum*, o de su conjunción ascendente o descendente; o en tresillo, o hasta en grupos de cuatro notas sucesivas.

En el mundo protomedieval no se dispone todavía de una conciencia plenamente clarificada respecto al posible desglose de las unidades mínimas, verdaderos *fonemas* musicales susceptibles de unión y conjugación. Deberán ser aislados del *continuum* vocal melódico con el fin de poder ser inscritos en *neumas* individualizados, en “puntos”. Puntos que en sucesión desvelan su sentido en su relación con antecedentes y consecuentes.

13. En el dominio del lenguaje y de la escritura fonética, letra significa la unidad mínima: alfa, beta, gamma, épsilon. En lengua española, y en el ámbito musical, letra es, así mismo, el texto de una canción. El sentido de *neuma* es, si quiere decirse así, más restringido: inicialmente debía designar la frase melódica mínima, con su ondulación, ascenso y descenso; con su doble período. Pero al afinarse la conciencia respecto al carácter de unidad atómica mínima en que la melodía se descompone, y que puede trazarse por escrito mediante signos atómicos como la *virga*, o el *punctum*, o mediante compuestos como los ya señalados, debió comenzar a significar exclusivamente la nota, la figura atómica, y su inscripción con un signo simple semejante a una letra. Se trataría de una metonimia, o de la designación de la *pars pro toto*.

Neuma deja de ser el amplio aliento, o hálito, que a través de un gesto susceptible de dibujo (con la mano del director del coro) muestra el “fraseo” de una unidad melódica indivisible. Comienza a ser algo más elemental: en vez de la frase, su descomposición fonemática; en lugar de la unidad melódica, la individualidad tonal, la nota: esa que es susceptible de desglose en lo más semejante a una letra (la *virga*, el *punctum*, o las primeras adiciones de estos elementos individuales, los signos circunflejos o anti-circunflejos).

En estas primeras fases de la notación escrita no se concibe otro modo de exposición de la frase musical que la que sugiere sucesión: *Nacheinander*, uno después de otro. Solo existe, de momento, el cauce diacrónico del movimiento y del tiempo, que es en música –por lo demás– el eje esencial del discurrir de la melodía, de la canción, de la danza. No entra en consideración, por tanto, una vinculación simultánea, arriba o debajo, en posible lectura vertical. Estamos todavía en el régimen indiscutible de la monodía, o del unísono de las voces conjuntadas en unidad coral (*una voce dicentes*).

En la monodía gregoriana las voces entonan la misma altura de voz. Solo en sucesión podía promoverse una alternancia entre el solista y el coro, aquel en un tono de voz superior a este –quizás una quinta por encima– recitando acaso la salmodia, a la que el coro replicaba con el responsorio o con la antifona (en los episodios de máxima intensidad melódica y musical, como el *introito*, el *gradual*, el *tractus*, el *aleluya*, el *ofertorio* o la *comunión*).

3. En el importante terreno de la pedagogía musical puede documentarse un *novum* de gran alcance en la notación: la gestación, quizás antes de la mitad del siglo XI, del tetragrama, o del pentagrama. Se trata de una notación que inicialmente se plasma de forma implícita, pero que finalmente queda especificada por la introducción de cuatro o cinco líneas rectas paralelas, que sustituyen la primitiva escritura “a campo abierto” por la escritura *diastemática*, o interválica. Las cuatro o cinco líneas permiten especificar y leer con claridad los intervalos, de manera que los ascensos, los descensos y las ondulaciones de las notas puedan fijarse de manera exacta (y no tan solo aproximada).

Esa invención de las líneas interválicas del tetragrama, o del pentagrama, suele atribuirse a una importante figura, el monje benedictino Guido d’Arezzo, de la primera mitad del siglo XI, autor de un célebre texto pedagógico llamado *Micrologos* (con el que convenció al Pontífice de Roma de la necesidad de una reforma en la didáctica musical).

A él se atribuye, junto a esa invención, otras dos de gran relevancia: la denominación de los distintos grados de la escala, a partir de las sílabas primeras de un himno consagrado a la fiesta de San Juan Bautista, el 24 de junio, de Pablo el Diácono (siglo VIII). En el Breviario está repartido entre vísperas, maitines y laudes¹⁴.

Y en tercer lugar, la llamada «mano musical», en la que se determinan los recorridos de las modulaciones posibles entre los diferentes modos mu-

14. Dice así: «*Ut queant laxis / resonaere fibras // Mira gestorum / famuli tuorum // Solve polluti / labii reatum, // Sancte Iohannes*». Guido D’Arezzo retuvo las sílabas subrayadas, al comienzo de cada verso, más las iniciales de Sancte Iohannis, como los siete grados de la escala (ut, re, mi, fa, sol, la, si). La traducción podría ser así: “Para que tus siervos / puedan cantar // con lengua desatada / tus admirables hazañas // limpia la culpa / de sus labios manchados, // Oh San Juan”. Véase Pascher (1965).

sicales, los que constituyen el llamado *octoechos*, o el óctuple número de modos –auténticos y plagales– que componen la base armónica modal del canto llano o gregoriano¹⁵.

Podría personalizarse en Guido d'Arezzo esa mutación trascendente. Quiero sostener aquí que esta es premisa *sine qua non* de otra decisiva novedad que marca el rumbo y el destino de la música occidental: me refiero al contrapunto, o a la composición *punctus contra punctum*. Algo que, como más adelante se señalará, no puede confundirse con la simple polifonía.

4. Hacia el año mil, traspasada esa legendaria y simbólica cifra en la que se data el nacimiento de Europa, de la Europa Occidental que inicia entonces su itinerario histórico, antecedida por ese introito o prólogo que fue el Renacimiento carolingio, esa sociedad y cultura se inaugura en la historia con una memorable invención: la de una escritura nueva, original, insólita (Focillon, 1952; Duby, 1967).

Nace Europa con la notación interválica de los códices que registran esa escritura musical, diferenciándose de forma prístina de la escritura textual que debe ser pronunciada o declamada, y que adquiere identidad y sentido musical en virtud de ese esparcimiento de una nube de notaciones que la cercan y la rodean. Al final de un complejo proceso estos signos llegarán a componer una resplandeciente diferenciación de notas elementales, atómicas, en su forma cuadrada o de rombo, perfectamente individualizadas en su personalidad propia intransferible, y por lo mismo siempre capaces de engarce con las que le anteceden o suceden (Reese, 1988).

En música no hay lugar a hablar, ni en referencia al Imperio carolingio, ni posteriormente, hacia el *Quattrocento*, de “renacimiento” en sentido estricto. Nada de la antigüedad “renació” en esos trascendentales inventos (escritura musical, contrapunto polifónico). Nada pudo descubrirse como premisa ejemplar, paradigma o modelo en la antigüedad greco-latina, de la que no subsistió rastro musical escrito. Quedó únicamente a salvo alguna indicación siempre precaria e insuficiente que ha originado heroicos intentos, siempre fracasados, de recreación de lo que pudo ser la música que acompañaba los grandes eventos teatrales griegos.

A diferencia de lo que sucedió en arquitectura, en teatro, en filosofía, en escultura o en pintura, en música la novedad que acontece a partir del canto llano, desde la anotación escrita de este, y en especial, como se verá, a través

15. «Se asignaban los grados de la gama a diferentes secciones de la mano izquierda» (Reese, 1988). Incluye un dibujo de la mano y el recorrido que en ella se hace a través de los distintos grados musicales. Como indica este autor, esa “mano de Guido” no aparece en sus obras, pero se alude a ella en diferentes documentos de la época. Véase también Hiley (1993).

del gran despegue contrapuntístico, es radical. En este sensible terreno de la fonología y de la gramatología musical no hay precedentes grecolatinos¹⁶.

3. Hacia la polifonía contrapuntística

1. Para entender la revolución musical que tiene lugar en Europa, y que culmina con la gestación de la polifonía bajo la forma del contrapunto, es preciso no pensar en un factor aislado. Nunca las grandes revoluciones, ni en la ciencia ni en las artes ni en la filosofía, proceden de un único ingrediente. Se trata, siempre, de la confluencia de varias circunstancias, todas ellas decisivas. En el caso de esta revolución musical, que cambia el sentido y el destino de la música en la tradición occidental, deben concebirse a la vez, como entrecruzamiento necesario, tres asuntos que tienen su propia característica, y también su específica evolución. Lo importante es advertir hasta qué punto se refuerzan de forma recíproca.

El primero de todos lo constituye una organización de tonos e intervalos que poco a poco va mostrando toda su complejidad. Quizás, en un inicio, se trata de la distinción, decisiva, entre modalidad tonal auténtica y plagal, a partir de algunos modos más visibles y reconocibles: esa diferencia afecta a la altura de la tonalidad dominante, un grado superior en la auténtica (sobre la base de la misma tonalidad, re, mi, fa o sol, como *incipit* y como cadencia)¹⁷. Poco a poco se diversifica ese organismo hasta configurar un sistema modal propio y específico, el *octoechos*, basado en los ocho modos (cuatro auténticos y cuatro plagales). Un sistema bien diferenciado de otros, como el grecolatino, con el que comparte en ocasiones la misma terminología.

El *octoechos* será objeto de reflexión en toda su peculiaridad en fechas ya tardías, muy posteriores a su implantación como sistema de referencia. Adam de Fulda, ya en el *Quattrocento*, especificará la correspondencia entre cada uno de los ocho modos y los *affetti* correspondientes, o sus referencias a distintos caracteres –o al *ethos*– en la línea abierta por Platón en *La República* (siguiendo a su maestro Damón)¹⁸.

16. En el Primer Renacimiento los teóricos hablan de la contemporaneidad musical como la época más grande que ha existido nunca en el terreno musical, debido sobre todo al gran cultivo de la polifonía (y también, podríamos añadir, por el perfeccionamiento de la escritura musical). Tenían conciencia de que el “renacimiento” que podía haberse producido en otros ámbitos (arquitectura, filosofía, literatura, escultura, pintura) no tenía sentido pretenderlo en música, ya que la actividad de los contemporáneos era muy superior a la de los griegos (por mucho que dos generaciones después se pensase en el seno de la Camerata Florentina de otro modo). Véase al respecto Leeman L. Perkins (1998), en especial el párrafo inicial, “The historical conception of the Renaissance”.

17. Siempre en sentido aproximado: hablo de tonos especificados de forma previa al “temperamento igual”.

18. Véase Asensio (2003), donde efectúa una instructiva ejemplificación de los ocho modos y de sus correspondientes *affetti* a través de un disco de piezas de canto llano, por un conjunto coral dirigido por él, incluido en la edición del libro.

Desde tiempos muy anteriores comienza a ser claramente reconocido el canto llano en sus cuatro grados modales (*protus, deuterus, tritus* y *tetrardus*¹⁹) todos ellos en doble forma alternativa, según si la dominante se halla en un grado superior (en el modo auténtico) o inferior (en el plagal).

2. A ese complejo organismo de distribución de tonos y semitonos debe añadirse el perfeccionamiento reseñado de la escritura musical. Resplandece en su elementalidad atómica la nota musical en el incipiente pentagrama, mostrando sus relaciones con las notas que le anteceden y le suceden, y estableciendo de forma visible y legible un espacio interválico (*diastemático*) que muestra los espaciamientos o los vanos existentes entre grado y grado, o entre ascensos y descensos (de segunda, tercera, cuarta, quinta, etcétera).

Pero entonces acontece el tercero, y decisivo, factor revolucionario. El que interviene como gran catalizador. El que da lugar a la emergencia y explosión de un auténtico Big Bang que ratifica y sanciona el tránsito rupturista entre la *matriz* gregoriana de la monodia, o del canto llano, siempre entonado y cantado en una única línea vocal, hacia un Nuevo Continente.

La América que entonces se descubre constituye el universo o cosmos que terminará siendo, a lo largo y ancho de la Baja Edad Media y del Primer Renacimiento, la polifonía contrapuntística. Esta llegará a constituir el signo de identidad singular de la música occidental: su máxima novedad y originalidad. Sobre ella será posible la expansión de onda de esa música: desde el Renacimiento al Barroco, y de este al Clasicismo, al Romanticismo y a las grandes innovaciones del siglo xx.

3. La novedad del paradigma (en el sentido de T. S. Kuhn) que en las últimas décadas del siglo xii termina por cristalizar radica en el surgimiento de la polifonía contrapuntística. Esta goza del soporte de la escritura musical clarificada en forma *diastemática*, o interválica. Eso sucede en Notre-Dame de París, justo después de iniciarse la construcción de esta basílica. Puede decirse que el devenir del gótico, genialmente anticipado por Sucher Abad de Saint-Denis, también en París, se produce al compás mismo del surgimiento de los primeros y decisivos conatos de polifonía contrapuntística a través de los maestros fundadores del *organum* vocal de Notre-Dame: los grandes músicos y cantores Léonin y Pérotin²⁰.

He aquí el texto de Adam de Fulda en el que especifica esas correlaciones entre los ocho modos y sus correspondientes inclinaciones afectivas: «*Omni-bus est primus, sed alter est tristis; aptus. / Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus; / quintum da laetis, sextum pietate probatis; / septimus est juvenum, et postremus sapientium*». («Para toda circunstancia vale el primero, el segundo es apto para asuntos tristes; / el tercero para la expresión airada, el cuarto para cosas suaves; / el quinto para lo alegre, el sexto para lo piadoso; / el séptimo es bueno para temas juveniles; y el último para lo sabio».)

19. Se adoptan para nombrarlos la terminología grecolatina, convenientemente aclimatada: dorio (*protus*), frigio (*deuterus*), lidio (*tritus*), mixolidio (*tetrardus*).

20. Para todo lo que sigue, véanse los libros citados, y muy en especial los capítulos de G. Re-

Insisto en la necesidad de pensar esos tres factores unidos: (I) organización compleja de tonos y semitonos; (II) escritura interválica; (III) polifonía con carácter contrapuntístico. Cada uno de ellos, aislado, no hubiera sido capaz de gestar y generar una revolución de tal alcance. De hecho, la polifonía puede descubrirse en algunas culturas musicales, en Georgia por ejemplo; o en lugares particularmente exóticos, en combinaciones de voces animales –de personificación animista– entre las tribus pigmeas. También se tiene reservado un término específico para formas de conjugación contrastada que se cantan en simultaneidad, pero de modo que una de las voces sigue su propio rumbo melódico, sin buscar apenas lazos de unión con la *vox principalis*: la heterofonía.

Por eso no se habla aquí de polifonía sin más sino de polifonía contrapuntística. Fue necesario clarificar el desglose analítico del fraseo musical en unidades mínimas. Así mismo tuvo que vencerse la confusión inicial relativa a la naturaleza del *neuma*, nota musical aislada o frase melódica básica.

Fue condición *sine qua non* la plasmación sobre el papel de una nube de *neumas* que componían aquí y allá pequeñas pirámides irregulares, y que trataban de reproducir el balanceo ondulatorio de la melodía, o que perseguían la ascensión hasta el pleamar melódico, iniciando entonces, al traspasarse la primera mitad –primer período de la frase–, el descenso hasta la nota cadencial: la misma que servía de *incipit*, y que fijaba la identidad modal principal (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*).

Esos viejos códigos tuvieron, pues, que hacinarse a causa de una superpoblación de signos: *virga, punctum, pes podatum, prorrectum, climacus*, más algunas indicaciones incipientes de acentuación (los *ictus*), de velocidad (*cel.*, por *celeriter*) o de duración. Pero sobre todo fue de primerísima importancia que esos signos evolucionasen de su inscripción “a campo abierto” hacia una ordenación o racionalización (en términos de Max Weber), que permite la comparecencia de un auténtico espacio musical, y que alcanza su mejor clarificación a través de esa “tabla de verdad” que constituye el tetragrama o el pentagrama: el que hace posible la escritura *diastemática*.

Sin todos estos factores unidos no hubiese sido posible, de pronto, que esa Gran Explosión sobreviniese: la que Léonin, Pérotin y demás músicos de Notre-Dame protagonizan con el llamado *organum* vocal, primer comienzo de la producción polifónica contrapuntística de las formas que nutrirán el acervo de la música medieval anterior al *ars nova* de la Baja Edad Media: el *motetus*, el *conductus*, etcétera.

ese (1988) sobre los inicios del *organum* de Notre-Dame. Sobre Sucher de Saint-Denis, véase Duby (1983) y Otto von Simson (1980), así como los clásicos estudios de E. Panofsky sobre este personaje [nota ed.: Trías (2014: 620) se refiere a la siguiente obra de Panofsky (2004): *El Abad Suger: sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*]. También el pasaje de mi libro *La edad del espíritu* en que hago referencia al nacimiento del gótico (en el espíritu del *corpus* dionisiaco).

4. Nace, pues, el *organum* vocal, con una voz predominante que sostiene en notas largas el canto llano, y una segunda voz (*duplum*) que efectúa ornamentos y floreos melismáticos, en notas breves, por encima o por debajo de esa voz preponderante. Esa segunda voz es la *vox organalis*, situada encima o debajo de la *vox principalis*²¹.

A esa segunda voz podrá añadirse, más adelante, una tercera y una cuarta: voces solistas que doblan, triplican o cuadruplican la voz “tenor” (que “sostiene”, como su nombre indica, a las demás). Componen todas ellas una verdadera organización musical, un organismo, un verdadero cosmos.

Más adelante ese término –*organum*– se transferirá al instrumento de invención manual o de soplo que podemos reconocer en múltiples imágenes medievales, y que terminará siendo el gran instrumento musical eclesiástico. De momento esa palabra sirve para designar una música vocal con partes conjugadas, o con más de una única línea vocal. Ese *organum* es responsable del pasaje y de la transición de la matriz de canto llano gregoriana, con su monodía característica, hacia el cosmos polifónico y contrapuntístico que cristalizará a lo largo de la Edad Media, y que dará sus mejores y sus más sabrosos frutos en el Primer Renacimiento, en el *Quattrocento*²².

A partir de ahora será posible definir de manera revolucionaria la distinción entre consonancia y disonancia. Hasta el surgimiento de esta música susceptible de lectura vertical, o en la que dos o más voces se escuchan en simultaneidad, podía suponerse el equilibrio entre notas que se oían siempre y necesariamente en sucesión. No cabía imaginar otra regla de ordenación de la intuición que la forma sucesiva (por decirlo en terminología kantiana). Ahora los teóricos comenzarán a definir las consonancias y las disonancias de un modo muy riguroso (y novedoso): como la producción de varios sonidos que se pronuncian a la vez: voces que suenan –en simultaneidad– de forma conveniente (consonancia), o que generan aspereza (disonancia)²³.

Se descubre la sincronización: la posibilidad de promover dos o más sonidos de manera simultánea. Pueden, pues, comenzarse a concebir las notas en relaciones verticales. Se trata de un sencillo y proteico comienzo de un proceso que tardará siglos en alcanzar su plena maduración.

5. Insisto en la naturaleza contrapuntística de esta incipiente polifonía. Me importa destacar y subrayar la noción de *punctum*. Y por consiguiente de contrapunto: *punctus contra punctum*. Se destaca, primero de todo, el pun-

21. Inicialmente es una voz más aguda –superior, *superius*, soprano– a la que sostiene, en notas largas, la voz del *cantus firmus*: la voz tenor.

22. Uso aquí mis propias categorías (ya ensayadas en el contexto musical en la “Coda filosófica” final de *El canto de las sirenas*).

23. Hucbaldo, en *De Harmonica Institutione*: «La consonancia es la mezcla, juiciosa y armoniosa, de dos sonidos, la cual solo existe si los dos sonidos, producidos por diferentes fuentes, se funden en un sonido conjunto, tal como sucede cuando la voz de un niño y la de un hombre cantan la misma cosa, o en lo que corrientemente se llama *organum*» (Reese, 1988).

to musical que de forma filosófica –matemática, musical y astronómica– ya había detectado la filosofía pitagórico-platónica. Pero en esa constelación grecolatina que adelanta y prepara en muchos siglos la revolución que estamos aquí señalando, no se había generado ninguna de estas dos grandes invenciones que ahora resplandecen: la prístina presentación de ese punto, o de su adición, en el pentagrama, como nota negra, aislada, elemental, a la vez que formando fraseo compositivo con antecedentes y consecuentes.

El mundo clásico no generó una escritura musical como la que en esos oscuros siglos anteriores al año mil se fue gestando. Tampoco se tiene noticia alguna de la composición de formas musicales de polifonía contrapuntística. La música grecolatina, por lo que se sabe, se circunscribió a la homofonía monódica: el unísono coral, la voz con acompañamiento de cítara o de lira, o la incitación de la danza a través de la flauta o de la siringa (con acompañamiento de instrumentos percutientes).

Se advierte, en cambio, a medida que el contrapunto se consolida, la posibilidad de una plasmación en la página del códice de tal manera que dos voces, o quizás tres y hasta cuatro, cantan simultáneamente puntos de distintas líneas vocales. En virtud de la visibilidad y transparencia lineal del pentagrama, estampado encima del texto que debe ser cantado, esas voces singulares pueden ser coordinadas en simultaneidad. Puede leerse el mismo texto en dos o tres entonaciones melódicas diferentes, pero siempre conjuntadas.

Cabe incluso simultanear dos, tres textos. La polifonía contrapuntística parece invitar a lo que será canónico en la producción futura de motetes, de canciones-motetes, o de tantas piezas musicales medievales: la politextualidad, o la intercalación de textos diferentes. Estos se cantarán a la vez, pero cada uno de ellos seguirá su propia línea melódica vocal. La unidad y la variedad (*unitas atque varietas*) se alcanzarán mediante la conjunción de las diversas voces a través del arte del contrapunto.

6. Ya el melisma significa un despegue en relación al sometimiento silábico de la melodía al texto. En ocasiones, por razones pragmáticas, al alternarse el canto con una procesión, o al concluirse una determinada ceremonia, la melodía quedaba desligada del texto. Sucede sobre todo en ese himno final de alegría y alborozo que es el *Aleluya*, al final de la *Epístola* y del *Gradual*.

Agustín de Hipona decía que en ocasiones, como en la manifestación de júbilo, la palabra debe callar y ceder el lugar a la exclamación, o al signo de interjección. Únicamente la música sabe expresar esos sentimientos extremados que desbordan todo uso verbal. Como si el afecto se culminase al quedar anegado y sumergido en música, hallando así su propia manifestación meta-verbal y su más elocuente forma de expresión.

Quizás en esas zonas de gestación de amplios, interminables melismas, como sucede con frecuencia en los aleluyas, fue donde se produjo el más rotundo esclarecimiento anticipado de lo que terminaría siendo la llamada música absoluta: una música que es solo música, en la que el texto, referido a la palabra, parece disolverse. Un aleluya puede totalizar un ingente número de *neumas*. Con vistas a su memorización, o como economía de la memoria, fue necesario incorporar a esas grandes tiradas expansivas melismáticas algunos textos que servían de soporte mnemotécnico (y que a la vez completaban el repertorio de la plegaria). Eran pequeñas prosas, *prosulae*, en forma de textos intercalados que originaron los tropos. Estos cubrían con un pequeño texto una melodía prefabricada.

7. No es la música aquí, para decirlo en terminología de Claudio Monteverdi, *serva* de un texto sagrado convertido en *padrone*. Por el contrario, la prosa intercalada se adapta a una melodía preexistente. Con esa invención de los tropos la música se libra de algo más que del sometimiento silábico. Se emancipa del texto al que se adosaba, siendo este una pequeña prosa adaptada a una melodía ya construida a través del expansivo melisma.

El tropo “rellena” el pasaje del propio, del ordinario, o del oficio divino que requiere su apoyo mnemotécnico, especialmente en los pasajes más proclives a la liberación melismática, como los *kyries* o los *agnus Dei*, o el *pleni sunt* y el *benedictus*, ambos del *Sanctus*.

8. En cierto modo el tropo, que opera en sucesión, prepara el terreno a una operación audaz: la colocación de esa “palabrita” en otra disposición. No se trata entonces de intercalar la pequeña prosa en la melodía preparada de antemano de un pasaje de expansión melismática por la ruta homofónica. Ahora se trata de imaginar una palabra, palabrita o palabreja (*motet* en francés) que se superpone, por encima del texto canónico, al que la voz tenor sostiene y mantiene. O que también puede situarse por debajo (en caso de que sea la voz *superius* la que intervenga como soporte y sostén). Ese fraseo diminuto se concibe simultáneo a la voz autorizada y autoritaria del canto llano, que se convierte entonces en *cantus firmus*: el fundamento inmovible, verbal y melódico, sobre el cual comienzan a entonarse voces en contrapunto, a modo de floreo melismático, o al modo de un *discanto* que a la vez coordina y se distancia de la voz fundamental.

Palabra y música, de pronto, se duplican o triplican. De este modo irá surgiendo también, tras el *organum* originario, el inicio mismo de la gestación del motete. La polifonía contrapuntística dobla o triplica en el *organum* la voz fundamental, promoviendo un comentario en notas breves o en floreados melismas del mismo texto. Con la nueva línea vocal, o con la tercera añadida, o hasta con la cuarta tiene lugar una suerte de intervención solista –de gran lucimiento– en contraste con el unísono del canto llano. Y añade, en muchas ocasiones, al contrapunto melódico un contrapunto formado por distintos textos, en los que alegremente se mezcla lo sagrado con lo profa-

no. La polifonía vocal termina, de este modo, fundiéndose con una auténtica polifonía (inter)textual.

9. Es enigmática la razón de esa decisiva *inventio*: la que conduce a añadir una voz melódica diferente a la voz tenor, o a la *vox principalis*. ¿Fue, quizás, la advertencia de que el canto, que de pronto daba lugar a que el solista cotejase la monodía coral mediante una entonación algo más elevada, una quinta por ejemplo, podía convertirse en sostén y soporte de este contra-canto? En lugar de contrastarse, entonces, al canto originario con el canto que le responde “en sucesión” comenzaba a realizarlo en “simultaneidad”, mediante el increíble expediente de situarse —el contra-canto— encima (o debajo) de esa *vox principalis*²⁴.

Constituye un acto de una inusitada audacia la posible sustitución de esa voz siempre consecuente, en un recorrido que no podía imaginarse, por el momento, de otro modo que a través de una línea melódica sucesiva, por esa misma voz, solo que situada por encima o por debajo de la voz coral, o de la voz tenor fundamental (*vox principalis*), a modo de cotejo, contraste o comentario “simultáneo” de lo que esta cantaba.

Alguien debió pensar en algún decisivo y luminoso instante: ¿y si esa voz elevada una quinta sobre la voz “tenor”, en vez de “suceder” a la voz coral, o de responderla al concluir su declamación o su entonación, se superpusiera a esta, y se pronunciara en simultaneidad, en vínculo no temporal sino espacial? Esa voz parasitaria formaba entonces simbiosis orgánica con la primera. Quizás por eso se llamó *vox organalis*. Y al cangrejo ermitaño que de este modo se constituyó se le bautizó con el nombre de *organum*.

Esa genial ocurrencia puso la semilla de un espacio musical que hasta entonces no se había descubierto. Desde ese instante las relaciones de las notas y de los intervalos no serían imaginadas y pensadas —ni desde luego, y esto es lo más importante, “leídas”— únicamente en el recorrido horizontal (temporal, sucesivo). También sería posible una percepción y lectura “vertical”.

El tiempo y el espacio podían de pronto dialogar. Notas conjugadas en simultaneidad, según los principios de consonancia o disonancia, podían sonar a su vez en sucesión, como acontece en todo encadenamiento temporal de acordes, o a través de técnicas posteriores (como el falso bordón).

10. Se asiste así a la constitución de un verdadero cosmos musical: un universo que en virtud de la escritura *diastemática*, de la organización compleja de la armonía —el *octoechos* de las escalas modales— y el incipiente contrapunto, logra desprenderse de su matriz gregoriana, o de esa *Alma Re-*

24. Reese (1988) cita a un especialista, Hughes, que aventura una sugestiva hipótesis. Viene a decir que existe un escalón mínimo entre la repetición de una melodía en la quinta, por encima de la voz principal, pero en sucesión, y la interpretación simultánea de dicha melodía por dos grupos de voces, ambas acordadas en el intervalo de quinta. «Es probable que en ese pequeño escalón radique el verdadero nacimiento de la armonía».

demptoris Mater de la música occidental que fue el canto llano. Este constituye desde entonces su primera y presupuesta categoría musical, la “categoría matricial”: la que en el contexto musical que aquí consideramos se instituye como fundamento del cosmos que se edifica con la polifonía contrapuntística.

Tiene lugar a inicios de la protocultura europea de la Alta Edad Media, entre los siglos VIII y IX, un peculiar Big Bang que alcanza su máxima fuerza de energía radiante en los siglos X y XI, con la figura emblemática de Guido d’Arezzo, hasta configurarse el gran universo de la galaxia polifónico-contrapuntístico mediante la invención del *organum* que da origen a la forma seminal de un incipiente espacio musical. Pero hay que esperar a la gestación del *organum* vocal de los cantantes de Notre-Dame para que ese estallido de creatividad dé lugar a una nueva criatura.

Puede hablarse de una revolución musical que trae consigo un verdadero paradigma (en el sentido de T. S. Kuhn): el que se desplegará a partir del siglo XIII, hasta culminar en el primer Renacimiento. Tiene lugar una ruptura ontológica y epistemológica con esa matriz gregoriana, monódica y de canto llano, en el seno de la cual se fue incubando y gestando, como en auténtica vida intrauterina, el organismo viviente que será dado a luz, a la luz solar del cosmos, a partir del *organum* vocal de los cantantes de Notre-Dame, en los mismos tiempos en que el estilo gótico se consolida con la erección de grandes catedrales, especialmente en ese entorno de la Île-de-France.

Se trata de una verdadera revolución en el dominio de la *foné*, posibilitada por la articulación de esa *foné* con una nueva modalidad de notación escrita: la escritura musical, primero a través de *neumas*, posteriormente mediante puntos que resplandecen en hileras diferenciadas, enroscados en –o entre– las líneas del pentagrama. Todo lo cual hallará su culminación en ese universo polifónico contrapuntístico que recorre toda la historia primera de Occidente, desde el siglo XIII hasta finales del *Quattrocento*, y que pone las bases de ese espacio cuya *ratio* (armónica) será explorada en toda su naturaleza y amplitud en siglos posteriores.

► BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas de Eugenio Triás

- (1970a). *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona: Edhasa.
- (1970b). *Teoría de las ideologías*, Barcelona: Península.
- (1972a) [1970]. *Filosofía y carnaval* (2ª edición), Barcelona: Anagrama.
- (1972b). De nobis ipsis silemus. En VV.AA., *En favor de Nietzsche*, Madrid: Taurus, 9-34.
- (1976). *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama.
- (1977). *Meditación sobre el poder*, Barcelona: Anagrama.
- (1978a). *La memoria perdida de las cosas*, Madrid: Taurus.
- (1978b). Filosofía y poder. En Col.legi de Filosofía, *Maneras de hacer filosofía*, Barcelona: Tusquets, 69-117.
- (1978c). *Conocer Thomas Mann y su obra*, Barcelona: Dopesa.
- (1979). *Tratado de la pasión*, Madrid: Taurus.
- (1981). *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*, Barcelona: Anagrama.
- (1983a). *Filosofía del futuro*, Barcelona: Ariel.
- (1983b) [1969]. *La filosofía y su sombra* (2ª edición), Barcelona: Seix-Barral.
- (1984a). *La Catalunya ciutat y altres assaigs, (El pensament civil a l'obra de Maragall i d'Ors)*, Barcelona: L'Avenç.
- (1984b) [1974]. *Drama e identidad, o bajo el signo de interrogación* (2ª edición), Barcelona: Ariel.
- (1985a). *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel.
- (1985b). *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Barcelona: Península.
- (1988). *La aventura filosófica*, Madrid: Mondadori.
- (1991a). *Lógica del límite*, Barcelona: Destino.
- (1991b) [1971]. *La dispersión* (2ª edición), Barcelona: Destino.
- (1992). *El cansancio de Occidente* (con Rafael Argullol), Barcelona: Destino.
- (1994). *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino.
- (1996a). *Pensar la religión*, Barcelona: Destino.
- (1996b). *Diccionario del espíritu*, Barcelona: Planeta.
- (1999). *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino.
- (2000a). *Los límites del mundo* (2ª edición), Barcelona: Destino.
- (2000b). *Ética y condición humana*, Barcelona: Península.

- (2001a). *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Barcelona: Destino.
- (2001b). *Pensar en público*, Barcelona: Destino.
- (2003). *El árbol de la vida: Memorias*, Barcelona: Destino.
- (2004). *El hilo de la verdad*, Barcelona: Destino.
- (2005). *La política y su sombra*, Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Prefacio a Goethe*, Barcelona: El Acantilado.
- (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2013). *De cine. Aventuras y extravíos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2014) [2010]. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2016a) [1982]. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Penguin Random House.
- (2016b) [1997]. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock* (2ª edición), Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Literatura secundaria

- Antelme, Robert (2001). *La especie humana*, trad. de T. Richelet, Madrid: Arena Libros.
- Apel, Willi (1990). *Gregorian Chant*, Indiana: Indiana University Press.
- Arjomandi, Arash (2007). *Razón y revelación. La religión en el proyecto filosófico de Eugenio Trías*, Barcelona: Ediciones El Cobre.
- Artaud, Antonin (1982). *El cine*, Madrid: Alianza.
- Asensio, Juan Carlos (2003). *El canto gregoriano*, Madrid: Alianza.
- Auerbach, Erich (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE.
- Barrios Casares, Manuel (2001). *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, Valencia: Pre-textos.
- Bazin, André (1973). *Jean Renoir*, Madrid: Artiach editorial.
- Benjamin, Andrew y Osborne, Peter (eds.) (1994). *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, Londres: Routledge.
- Benjamin, Walter (1979). *Correspondence, I*, París: Aubier.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1996). *Dos ensayos sobre Goethe*, trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico, Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, Walter (1998). *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.

- Benjamin, Walter (2006). *Obras*, libro I, vol. I, trad. Alfredo Brotons, Madrid: Abada.
- Blumenberg, Hans (1995). Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad, en H. Blumenberg, *Nafragio con espectador*, Madrid: Visor.
- Blumenberg, Hans (2003a). *Trabajo sobre el mito*, trad. P. Madrigal, Barcelona: Paidós.
- Blumenberg, Hans (2003b). *Paradigmas para una metaforología*, Madrid: Trotta
- Boulez, Pierre (1997). *L'Écriture du geste*, París: Odile Jacob.
- Bowie, Andrew (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche*, Madrid: Visor.
- Bueno, Gustavo (1978). Sobre el poder (en torno a un libro de Eugenio Trías). En *El Basilisco*, 1, 120-125.
- Chalier, Catherine (2008). *Tratado de las lágrimas*, Salamanca: Sígueme.
- Chevrier, Jean-François (2012). *L'hallucination artistique: de William Blake à Sigmar Polke*, París: L'Arachnéen.
- Cioran, Emil (1972). *Breviario de podredumbre*, Madrid: Taurus.
- Cioran, Emil (1988). *De lágrimas y de santos*, Madrid: Tusquets.
- Cohen, Hermann (2005). Ästhetik des reinen Gefühls. En *Werke*, Band 9, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Cortés, Helena (2000). Prólogo. En J. W. Goethe, *Las afinidades electivas*, Madrid: Alianza.
- D'Ors, Eugenio (1951). Estudio preliminar. En J. W. Goethe, *Fausto*, Barcelona: Editorial Éxito.
- Dahlhaus, Carl (1999). *La idea de la música absoluta*, Barcelona: Idea Books.
- Daney, Serge (1994). *Persévérance*, París: P.O.L.
- Daney, Serge (2004). La guerre, le visuel, l'image. En *Trafic*, 50, 439-444.
- Daney, Serge (2019). *Cine Diario. Edición integral 1981-1986*, Santander: Shangrila Ediciones.
- De Martino, Ernesto (2004). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turín: Einaudi.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*, París: Minuit.
- Derrida, Jacques (1972). *Marges*, París: Minuit.
- Derrida, Jacques (1985). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, trad. P. Peñalver, Valencia: Pre-Textos.

- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona: Ánthropos.
- Derrida, Jacques (1997). *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*, Trad. A. Barberá y P. Peñalver, Madrid: Tecnos.
- Derrida, Jacques (2003). *Cette nuit dans la nuit de la nuit...* En *Rue Descartes*, 42, 112-127.
- Duby, George (1967). *L'an mil*, París: Julliard.
- Duby, George (1983). *Tiempo de catedrales*, trad. Arturo R. Firpo, Barcelona: Ediciones Argot.
- Dumont, François (2020). *Variations Vertigo*. En *Trafic*, 113, 113-141.
- Eckermann, J. P. (2005). *Conversaciones con Goethe*, ed. de Rosa Sala Rose, Barcelona: El Acantilado.
- Focillon, Henry (1952). *L'an mil*, París: Armand Colin.
- Forti, Simona; Revelli, Marco (eds.) (2007). *Paranoia e politica*, Turín: Bollati Boringhieri.
- Ginzburg, Carlo (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.
- Girard, René (2002). *Veo a Satán caer como el relámpago*, trad. F. Díez del Corral, Barcelona: Anagrama.
- Godard, Jean-Luc (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París: Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile.
- Goethe, Johan Wolfgang (1974) [1945]. *Obras Completas*, tomo I, ed. R. Cansinos Assens, Madrid: Aguilar.
- Goethe, Johan Wolfgang (1984). *Las afinidades electivas*, trad. de J. M. Valverde, Madrid: Icaria.
- Goethe et al. (2002). *El hombre de cincuenta años. La elegía de Marienbad. Crónica de un amor de senectud*, ed. de Rosa Sala, Barcelona: Alba Editorial.
- Gombrich, Ernst Hans (1983). *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Hegel, G. W. F. (1983). *Vorlesungen über die Philosophie der Religion, Teil 1. Einleitung; Der Begriff der Religion*, ed. W. Jaeschke, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Hegel, G. W. F. (1984). *Lecciones sobre la filosofía de la religión*, tomo I, ed. R. Ferrara, Madrid: Alianza.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Diferencia entre el Sistema de Filosofía de Fichte y el de Schelling*, ed. de J. A. Rodríguez Tous, Madrid: Alianza Universidad.
- Hiley, David (1993). *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford: Oxford University Press.
- Kant, Immanuel (1989). *Crítica del Juicio*, Madrid: Austral.

- Kierkegaard, Soren (1961). *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio*, trad. Demetrio Rivero, Madrid: Guadarrama.
- Krauss, Rosalind (2013). *Le Photographique. Pour une Théorie des Écart*, París: Éditions Macula.
- Kundera, Milan (1990). *La inmortalidad*, trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona: Tusquets.
- Lacan, Jacques (1990). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- Levinas, Emmanuel (2006). *De la existencia al existente*, Madrid: Arena.
- Lukács, Georg (1968). *Goethe y su época*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona-México: Grijalbo.
- Lynch, Enrique (1995). Un relativo relativismo. En *Revista de Occidente*, 169, 5-20.
- Lyotard, Jean-François (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial.
- Mallet, Marie Louise (2002). *La musique en respect*, París: Galilée.
- Martínez-Pulet, José Manuel (2003). *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid: Noesis.
- Mate, Reyes (2006). *Medianoche en la historia*, Madrid: Trotta.
- Muñoz, Jacobo y Martín, Francisco José (eds.) (2005). *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nattiez, Jean-Jacques (dir.) (2004). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*, París: Actes Sud/Cité de la Musique.
- Naydler, Jeremy (ed.) (2002). *Goethe y la ciencia*, Madrid: Siruela.
- Ortiz-Osés, Andrés (1996). *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Barcelona: Anthropos.
- Peñalver, Patricio (1990). *La desconstrucción*, Barcelona: Montesinos.
- Perkins, Leeman L. (1998). *Music in the Age of the Renaissance*, New York: Norton.
- Panofsky, Erwin (2004). *El Abad Suger: sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid: Cátedra.
- Pardo, José Luis (17 de noviembre de 2001). El espíritu y la tercera edad. En *Babelia*, suplemento cultural de *El País*.
- Pascher, Joseph (1965). *El año litúrgico*, trad. D. Ruiz Bueno, Madrid: B.A.C.
- Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando (2005). *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Barcelona: Herder.
- Pico della Mirandola, Giovanni (1984). *De la dignidad del hombre*, ed. L. Martínez Gómez, Madrid: Editora Nacional.

- Plutarco (2004). *Obras morales y de costumbres (Moralía)*, vol. XIII, Madrid: Gredos.
- Quesada, Julio (1999). *El nihilismo activo. Genealogía de la modernidad*, México: Universidad de Guadalajara.
- Reese, Gustave (1988). *La música en la Edad Media*, trad. M. Martín Triana, Madrid: Alianza.
- Riberi, Paolo (2017). *Pillola rossa o loggia nera? Messaggi gnostici nel cinema tra Matrix, Westworld e Twin Peaks*, Turín: Lindau.
- Ripalda, José María (1992). *Fin del clasicismo*, Madrid: Trotta.
- Rivera García, Antonio (2022). *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*, Madrid: Guillermo Escolar.
- Rivette, Jacques (2004). De l'abjection. En A. de Baecque (ed.), *Théories du cinéma. VII. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, París: Cahiers du cinéma, 37-40.
- Rodríguez Tous, Juan Antonio (2001a). *El lugar de la filosofía. Formas de razón contemporánea*, Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez Tous, Juan Antonio (2001b). La filosofía del límite y su destino. En *La verdad* (suplemento cultural número XXIV, 18 de noviembre, serie "Pensadores Iberoamericanos", monográfico dedicado a Eugenio Trías).
- Rodríguez Tous, Juan Antonio (2003). La metafísica después de la muerte de la metafísica. En E. Trías y J. González (eds.), *Cuestiones metafísicas. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid: Trotta-CSIC.
- Ronnell, Avital (1988). Goethe-Zeit. En *Cahiers Confrontation*, 19, 167-206.
- Rosenzweig, Franz (1997). *La estrella de la redención*, trad. M. García Baró, Sígueme, Salamanca.
- Rukser, Udo (1977). *Goethe en el mundo hispánico*, México: FCE.
- Sacristán, Manuel (1969). *Lecturas: 1. Goethe. Heine*, Barcelona: Ciencia Nueva.
- Sala Rose, Rosa (2007). *El misterioso caso alemán*, Barcelona: Alba.
- Sánchez Pascual, Andrés y Rodríguez Tous, Juan Antonio (eds.) (2003). *Eugenio Trías. El límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona: Destino.
- Severino, Emanuele (1991). *El parricidio fallido*, Barcelona: Destino.
- Simson, Otto von (1980). *La catedral gótica*, trad. trad. F. Villaverde, Madrid: Alianza.
- Sloterdijk, Peter (2003). *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, trad. I. Reguera, Madrid: Siruela.
- Steiner, George (1991). *Presencias reales*, Barcelona: Destino.
- Tarizzo, Davide (2007). *Giochi di potere. Sulla paranoia política*, Bari: Laterza.
- Tarkovski, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.

BIBLIOGRAFÍA

- Thiellement, Pacôme (2020). *Tres ensayos sobre Twin Peaks*, Barcelona: Alpha Decay.
- Truffaut, François (1984). *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.
- Vega, Miguel Ángel (2001). Los (des)intereses españoles de Goethe. En L. Acosta et al., *Encuentros con Goethe*, Madrid: Trotta.
- Varela, María Jesús (2001). Goethe y España. En L. Acosta et al., *Encuentros con Goethe*, Madrid: Trotta.
- Voegelin, Eric (2003). *Hitler et les allemands*, París: Seuil.
- VV.AA. (1993). Eugenio Trías. Una experiencia indagadora y metódica del ser como límite. El pensar como itinerario y aventura. Las Artes, la Filosofía y el Futuro. En *Anthropos* (nueva edición), 4, Barcelona.
- Wajcman, Gérard (1998). *L'objet du siècle*, París: Verdier.
- Wittgenstein, Ludwig (2004). *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932, 1936-1937*, Valencia: Pre-Textos, Valencia.
- Zambrano, María (1993). *El hombre y lo divino*, Madrid: FCE.
- Zarone, Giuseppe (1993). *La metafísica de la ciudad*, trad. J. L. Villacañas, Valencia: Pre-Textos.

