LA RESISTENCIA DE LA MÚSICA AL CONCEPTO FILOSÓFICO. UNA APROXIMACIÓN DESDE EL PENSAMIENTO DEL LÍMITE

Autor: Omar Martínez Alejos

TESIS DOCTORAL

Doctoral Thesis

Programa de Doctorado en Estudios Literarios

Ph.D. Program in Literary Studies

Director

Dr. Juan Alberto Sucasas Peón

Tutor

Dr. José María Paz Gago



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

2021

ACREDITACIÓN DEL DIRECTOR

Omar Martínez Alejos, doctorando del Programa de Doctorado Estudios Literarios, de la Universidad de A Coruña, manifiesta que ha cumplido y acreditado las condiciones a las que hace referencia el Artículo 40, de 26 de enero de 2017, aprobado por el Consejo de Gobierno de dicha Universidad, sobre la 'Mención Internacional' en el título de Doctor. En base a dicho artículo y a sus posibles modificaciones hasta la fecha abajo indicada,

SOLICITA la correspondiente 'Mención Internacional' en el Título de Doctor. Para ello, presenta, por mediación de la Comisión Académica de dicho Programa (CAPD), en la Escuela Internacional de Doctorado (EIDUDC), la siguiente documentación:

- **Autorización del Director y de la Comisión Académica del Programa de Doctorado.**
- **Estancia de 3 meses en**: Instituto de Lêtras e Ciencias Humanas (ILCH) y en el Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) de la Universidade do Minho, Braga (Portugal).
- **Certificado original de la estancia.**
- **Informe del experto:** Dr. Ricardo Forster, Universidad de Buenos Aires (UBA).
- **Informe del experto:** Dr. Mauricio Pilatowsky Braverman, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Y para que así conste, y para los efectos oportunos, firman la presente solicitud,

En A Coruña, a 15 de noviembre de 2021.

El interesado	El director de la tesis	El Tutor
Omar Martínez Alejos	Juan Alberto Sucasas Peón	José María Paz Gago

AGRADECIMIENTOS

A mi director, Alberto, por tantas horas prestadas, por transmitirme una calidez y un temperamento tan noble como excepcional. A Jorge Álvarez Yagüez y a Pere Maragall, amigos suyos y ahora también míos, por la tranquilidad y confianza que siempre me han transmitido sus diálogos. Vuestra compañía ha avivado en mí recuerdos que no hubiera podido recuperar, y menos aún procurarles su debido cauce filosófico. El empuje hacia la consumación de esta aventura filosófica se debe, sin lugar a dudas, a vuestra tutela incondicional.

A mi familia, especialmente a mis padres, por su infinita paciencia y comprensión, y a María, que investiga si la música se lleva «en la sangre».

Y a todo/a lector/a interesado/a en asuntos de reflexión. Sobre todo, a quienes la música todavía es capaz de despertarles curiosidad y asombro. A ellos les recomiendo que escuchen esa fina voz que el arte «sugiere». Que sigan «buscando», que no desistan, porque las verdaderas claves de la condición humana se encuentran más allá de la lógica y de la palabra.

A todos vosotros. Gracias.

PRÓLOGO

ESTA INVESTIGACIÓN comenzó en torno a 1998, cuando su autor se encontraba próximo a culminar los estudios de Conservatorio. De algún modo la práctica temprana de la música fue gestando unas ideas «pre-filosóficas» que tenían algo que ver con la interpretación o ejecución al piano. Tenían que ver con el tiempo, con el ritmo y el alcance semántico y significativo de lo que hoy conocemos como *música*.

Habérselas con una *sonata* de Haydn o con un *nocturno* de Chopin no aseguraban ningún éxito, aunque tampoco abocaban al fracaso. La reflexión musical había desaparecido. Apenas unas dosis de virtuosismo bastaban para agradar a un público cuyo disfrute residía en *inmediatez* de la ejecución. Se trataba precisamente de lo contrario, de trasladar al otro el carácter de lo mediático, de exhibir el sentido de alguien que explora y habita, o media, entre dos mundos que parecen haber abandonado su hermandad: *música* y *filosofía*.

A medida que la ingenuidad abandonaba la niñez, la sensación de estar encadenado a unos patrones rígidos terminó con el convencimiento de este error fatal, a saber, que la expresión musical estaba al alcance de muy pocos, que no podía ser consecuente con la libertad —la creación era profesado como algo inalcanzable— y, lo que resulta más grave, que no produce conocimiento alguno. La excesiva racionalidad había contagiado el espíritu de la música impregnándolo de una sonoridad quebradiza, notas que se repiten y frases cuyo *suspense* convierte, tanto al intérprete como a su público, en sendos desprevenidos de un solo misterio, sin importancia: «¿cómo lo hace?». Nada impidió escribir en papel algunas reflexiones que hoy —esto es seguro— rozarían lo extravagante. En cambio, sentado ante un piano, la sensación era distinta. Aquellas anotaciones parecían cobrar vida, como erotizadas por los poderes de lo intempestivo, y a medida que avanzaba la partitura, más parecían separarse de los posmodernismos. Aquello me permitió dar con la clave: o bien, la música se halla en un terreno filosóficamente inexplorado, o bien lo que algunos llamaban *filosofía* guardaba más de una deuda con lo que yo entendía por *música*. La reflexión en torno a lo filosófico de la música *se* presentaba tan reservado como improductivo, siempre faltaban una pregunta por responder: un *fin* («¿por qué?»). Y todo, absolutamente todo debía ser justificado con razones, aunque no fuesen pronunciadas, desde la ejecución de la primera nota hasta la resolución de la última cadencia. Todo eso constituía el único fin del intérprete:

consumar la ejecución de una obra, siempre del pasado, con la ingenuidad de creernos conocedores de toda biografía, de las vicisitudes de los maestros, de todo *misterio*.

De todas aquellas intuiciones fue una y solo una la que reservó todo el esfuerzo hasta «Naturalmente, *espíritu*» (capítulo 'CONCLUSIONES'). Este fue el imperativo, y el espíritu, el detonante de atreverme a escribir. La música era —continúa siéndolo— una cuestión de hecho, pero es un hecho que parece desafiar a la filosofía y que quizá, por qué no, pudiera servir como paradigma de conocimiento. El hecho de carecer de un marco explicativo en el que ambas disciplinas puedan convivir, lejos de sus respectivas miserias, no nos permite más que asombrarnos en cada una de ellas y dudar de si será posible esa convivencia.

Más bien, no fue nada en concreto. Quizá las progresiones de Bach, la heroicidad de Beethoven, la nostalgia de Chopin, la melancolía de Schumann, la ambición de Mahler o de Wagner…, las que «todavía esperan», allende los reglamentos, habitar ese lugar de espiritualidad cuya soberanía es sobrevolada con copiosas horas de estudio y con la insatisfacción casi irritante que provocan los tecnicismos. Sentir que el artista había quedado preso entre los sólidos muros de la razón parecía poder insinuarse con mayor facilidad. Entonces, la capacidad del músico se redujo drásticamente hasta el punto de confundir al público. Y una lectura del *Tratado de la pasión* me hizo ver que lo espectacular y lo inmediato habían ganado la batalla, todo eran virtuosismos que consagraban una representación errónea y deficitaria, por así decirlo, ofreciendo al mundo la cara más racional e irreflexiva de la música.

Este trabajo escrito parte de aquella lectura, hecha sin querer, pero que parecía enseñar todo lo contrario: existe una relación entre la interpretación musical y un conocimiento cuyo *espíritu*, lejos todavía de su «inseparable» juicio, irradia con fuerza desde la partitura hacia el exterior. En apenas medio metro de distancia que separa al pianista de su instrucción hermenéutica, ese conocimiento se respira en un ámbito inexplorado que *se agazapa,* una y otra vez, pero que busca su propio «ser». Desde entonces, hasta hoy, la cuestión musical dejó de ser un simple hecho y pasó a ser un fenómeno que, cada vez que intenta ser explicado con palabras, se oscurece todavía más. Este trabajo es el fruto de una pelea constante de un músico que se siente prisionero de esas palabras, pero que intenta, al mismo tiempo, conmensurar su arte con una singularización filosófica.

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

La resistencia de la música al concepto filosófico. Una aproximación desde el pensamiento del límite.

Tesis presentada para optar al título de Doctor por la Universidad de A Coruña

Omar Martínez Alejos

ÍNDICE

Resúmenes 20

PRELUDIO

El Gran Relato - Exposición

MOVIMIENTO I - LA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA

1.1 Introducción 25
1.2 Razón y Verdad 28
1.3 La necesidad de un principio 32
1.4 La importancia de la prueba 40
1.5 Dos voces del «claroscuro» 51
1.6 Ilustración y secularización 62
1.7 Kant y la búsqueda del *fin* 65
1.8 Rousseau y la búsqueda del *origen* 91
1.9 De si la música es lógica o es pasión 112
1.10 La memoria de una pérdida 118
1.11 Las dos caras de la misma moneda 122
1.12 Más allá de la razón: el polémico «sentido común» 131
1.13 Cadencia 137

MOVIMIENTO II - LA REVOLUCIÓN ROMÁNTICA

2.1 Introducción 141
2.2 La noche. Una puerta de acceso 145
2.3 El giro lingüístico 152
2.3.1 La pintura o el dominio del espacio 152
2.3.2 La música o el dominio del tiempo 165
2.4 Entre la justificación y el espíritu de la reconciliación 182
2.5 La conexión metafísica entre la música y otras artes 190

2.6 La transformación de la estética en el siglo XVIII 193
2.7 Entre la belleza y la verdad..... 195
2.8 El enigma en la concepción alemana 201
2.9 Lenguaje e interpretación 207

CADENCIA

El suspense («hiato»)

STATUS QUESTIONIS

Eros y *Logos*. Dos caminos (im)posibles 216
El *fin* de la tragedia 220

FUGA

El Despliegue

MOVIMIENTO III - LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE

3.1 El *principio* del drama 222
3.2 El pensamiento de Eugenio Trías 225
3.3 Variación y *Límite* en el *corpus* triasiano 234
3.4 Experiencia y existencia 240
3.5 Ontología y frontera: el lugar natural del sujeto 258
3.6 La ciudad, patria de la idea 269
3.7 El barrio ético 275
3.7 El «deber» del sujeto fronterizo 278
3.8 Simbolismo y religión 285
3.9 Modernidad y crítica 291
3.10 La señal de lo sagrado 295
3.11 Símbolo y acontecimiento 301
3.12 Estética del límite 311

REEXPOSICIÓN

Ser del Límite

MOVIMIENTO IV - LA MÚSICA Y SU SOMBRA

4.1 Una correspondencia pre-liminar 323
4.2 Crítica de la forma sonata 341
4.3 La forma y la idea 366
4.4 El caso de los ídolos 379
4.5 Nueva exploración de la ciudad 385
4.6 Teoría de los tres sujetos 390
4.7 Génesis de la música 397
4.8 Arqueología del sonido 416
4.9 Pitágoras y el primer principio 420
4.10 Experimentos desde la frontera 436
4.11 La música y su sombra 447
4.12 El caso Rachmaninov 484
4.13 Revisión de la música en el sistema limítrofe 487

CODA FILOSÓFICA

CONCLUSIONES 490

BIBLIOGRAFÍA 507

RESUMEN

La literatura de pensamiento se halla, en el momento presente, en una situación abnegada y de profunda crisis. Los últimos intentos de sistematización llevados a término por la tradición ilustrada caracterizan la filosofía en mitad de un camino agotado, tanto en su vertiente inmanente como metafísica, sobre todo ante el tragicismo filosófico de las últimas décadas. Las artes, en consecuencia, exorcizadas sobre todo por la novela, el ensayo y la música del Romanticismo, parecen haberse sumado a un diálogo imposible de someter a crítica, cerrando la razón tradicional a su uso conceptual y metodológico.

La propuesta filosófica de Eugenio Trías (1942-2013) restaura la vocación metafísica y el afán sistemático de la tradición europea. El resultado es un magno edificio conceptual presidido por la noción de límite —instancia de separación y enlace entre el mundo y lo trascendente— que da cauce expositivo y novedoso a un pensamiento que prepara, en el siglo XXI, un nuevo marco de comprensión para el sujeto, la filosofía y las artes.

En esta investigación se emprende —desde la denominada *filosofía del límite*— un análisis de la relación visceral entre la filosofía y las artes, especialmente la música, cuya representación apunta al concepto de «símbolo». Con el símbolo se plantea en primer lugar la necesidad de justificar la naturaleza significativa y cognoscitiva de la creación artística como la actividad que encarna el ser de la frontera (ontología) para poner de manifiesto la resistencia que a menudo ofrece al trabajo categorial; aplicar en segundo lugar a la música el método seguido por la metafísica desde su fundación, a partir de cuyos resultados, intentar complementar o superar la propuesta triasiana en virtud de un discurso unitario y nuevo, una propuesta que permita retomar el diálogo, el rumbo y orientación del pensamiento universal sobre la música.

Finalmente, aplicada a la música la noción de límite, se acercará a la estética un fecundo campo de investigación, que encuentra en la filosofía del siglo XXI un punto ineludible de reflexión. Se asiste, en síntesis, en este trabajo, a la reflexión metafísica de un fenómeno que acoge tanto a creadores como a espectadores en el seno del límite, esto es, que nos posiciona en la delicada frontera entre «lo que puede decirse y lo que debe callarse».

Palabras clave: Límite, Romanticismo, razón, símbolo, *logos*, frontera, experiencia, metafísica, ontología, cerco, ser, pasión, inteligencia, música, arte, estética.

RESUMO

A literatura do pensamento áchase, neste momento presente, nunha situación abnegada e de profunda crise. Os derradeiros intentos de sistematización desenvolvidos pola tradición ilustrada caracterizan a filosofía na metade dun camiño esgotado, tanto na súa vertente inmanente como na metafísica, sobre todo ante o traxicismo filosófico das últimas décadas. As artes, en consecuencia, exorcizadas sobre todo dende a novela, o ensaio e a música do Romanticismo, parecen terse sumado a un diálogo imposible de ser sometido á crítica, pechando a razón tradicional ao seu uso conceptual e metodolóxico.

A proposta filosófica de Eugenio Trías (1942-2013) restablece a vocación metafísica e o afán sistemático da tradición europea. O resultado é un magno edificio conceptual presidido pola noción de límite —instancia de separación e de enlace entre o mundo e o trascendente— que encamiña expositiva e novedosamente un pensamento que prepara, no século XXI, un novo marco de comprensión para o suxeito, a filosofía e as artes.

Nesta investigación empréndese —dende a denominada *filosofía do límite*— unha análise da relación visceral que existe entre a filosofía e as artes, especialmente coa música, cuxa representación oriéntase cara ao concepto de «símbolo». Co símbolo plantéxase en primeiro lugar a necesidade de xustificar a natureza significativa e cognoscitiva da creación artística como a actividade que encarna o ser da fronteira (ontoloxía) para poñer de manfiesto a resistencia que de xeito constante ofrece o traballo categorial; aplicar en segundo lugar á música o método seguido pola metafísica dende a súa fundación, a partir de cuxos resultados, intentar complementar ou superar a proposta triasiana en virtude dun discurso unitario e novo, unha proposta que permita retomar o diálogo, o rumbo e orientación dun pensamento universal sobre a música.

Finalmente, aplicada á música a noción de límite, achegarase á estética un fecundo campo de investigación, que encontra na filosofía do século XXI un punto ineludible de reflexión. Asístese, en síntese, neste traballo, á reflexión metafísica dun fenómeno que acolle tanto a creadores como a espectadores no seo do límite, isto é, que nos posiciona na delicada fronteira entre «o que pode dicirse e o que debe calarse».

Palabras chave: Límite, Romanticismo, razón, símbolo, *logos*, fronteira, experiencia, metafísica, ontoloxía, cerco, ser, paixón, intelixencia, música, arte, estética.

ABSTRACT

The literature of thought is, in the present moment, in a critical and selfless situation. The last attempts at systematization carried out by the Enlightenment tradition characterize the philosophy into an exhausted path, both in its immanent and metaphysical aspects, especially in the face of the philosophical tragicism of the last decades. The arts, exorcised above all by the novel, essay and music of Romanticism, seem to have added to this dialogue impossible to subject to criticism, closing the traditional reason to its conceptual and methodological use.

Eugenio Trías' philosophical approach (1942-2013) restores the metaphysical vocation and the systematic effort of European tradition. The result is a vast conceptual building dominated by the notion of limit, as an instance of separation and link between the world and the transcendence, which gives expositive and novel way to a thought that prepares, in the 21st century, a new framework of understanding for the subject, philosophy and the arts.

This research undertakes, from the *philosophy of the limit*, an analysis of the visceral relationship between philosophy and the arts, especially the music, whose representation of the limit points to the concept of «symbol». With the symbol, it aims to justify the significant and cognitive nature of the artistic creation as the activity that embodies the frontier being (ontology), and whose matter often resists categorial treatment; to apply in second place to music the method followed by metaphysics from its foundation, from whose results, try to complement or surpass the triassian proposal by virtue of a unitary and new discourse, a proposal that allows to resume the dialogue, the course and orientation of universal thinking about music.

Finally, by applying to music the notion of limit, Aesthetics is approached by a fruitful and fecund field of research which finds in the philosophy of the 21st century an inescapable point of reflection. At this point, we attend to the metaphysical reflection of a phenomenon that welcomes both creators and viewers to the core of the limit, that is to say, to the delicate frontier between «what can be said and what should remain silent».

Keywords: Limit, Romanticism, reason, symbol, *logos*, frontier, experience, metaphysics, ontology, border, being, passion, intelligence, music, art, aesthetics.

Movimiento I

La Revolución Científica

El Gran Relato – Exposición

Introducción

Es común hacer coincidir el comienzo del Renacimiento con la caída de Constantinopla a manos de los turcos otomanos, en 1453. El acontecimiento provocó que muchos científicos e intelectuales se trasladasen a Occidente, particularmente a Italia, portando consigo valiosos textos griegos y latinos. Sin embargo, ya antes las obras humanistas y poéticas de Boccaccio y Petrarca, alejadas del teocentrismo medieval, habían conseguido disolver lo que había quedado de *trascendente* en favor de una concepción profana del ser humano. Así, las *humanae litterae* terminarían convirtiéndose en una obsesión por recuperar lo clásico, un agudo intento por «renacer», libres de la hermenéutica que tanto habían debilitado las enseñanzas de Aristóteles.

Sin embargo, ni la lucha por nuevos territorios en Europa y en África, ni los diez años de emigración y supervivencia grecorromana impidieron que las Humanidades derivasen en una dignificación poderosísima del ser humano. El hallazgo implicaba una puerta de enlace con un clasicismo, entonces considerado «sagrado». A juicio de aquel deseo de conocer, el siglo XV registraba un adelanto cultural innegable para la época: aventurarse a la conquista de un conocimiento que nunca antes había estado en el acervo de una vida inteligente. La afirmación pudiera parecer simplista, aun cuando el lector renuncia a la idea de que el «salto» hacia la Modernidad apenas tuvo consecuencias. Lo cierto es que los registros existen, junto a los supervivientes bizantinos, inaugurando el Renacimiento como un salto consumado hacia Occidente, ahora con capital, quedando el Imperio sin un *centro* específico.

La consolidación de los nuevos territorios, de las religiones y las costumbres fueron incubando, sin embargo, una *crisis silenciosa* a su compás. Contra todo pronóstico, pudiera parecer ilegítimo —o atrevido— apropiarnos de esta sensación y afirmar que se trata de algo

que afecta solo al que escribe. Y, seguramente no falte quien, entre la revolución de la ciencia y el derrumbe del escolasticismo, afirme que lo que se dio en realidad fue un desequilibrio entre civilizaciones, sin más; que las diferencias sociales tienden a acentuarse y que conviven durante cierto tiempo, hasta que se enfrentan o desaparecen. Nuestro camino se inicia desde una cuestión que tiene que ver el deseo de una especie de *centro*: ¿cómo habitar ese intersticio de raíces imperiales, a menudo migratorio, sin tener que impugnar ni lo histórico ni desprestigiar lo presente?

La identificación de una crisis raíces misteriosas parecía dirigirse, como con nostalgia, hacia el oscuro cenagal de la Edad Media. No todo el mundo dormía sin saber de temores. A menudo reinaban la hambruna y las epidemias, y las invasiones se sucedían a otras. Realmente, el pensamiento moderno fue hábil al registrar estos datos, entonces inconfesables, como si una diminuta porción de lo que hoy denominamos «real» resultara imposible de encajar con la «nueva normalidad». La búsqueda de un *centro* consistió en pretender una cierta coherencia histórica y las famosas verificaciones de la ciencia favorecieron sin duda este hallazgo. Por una parte, Dios había creado el universo; por la otra, la propagación de la razón como herramienta de rendimiento epistemológico comenzó su desenfreno. Aquello que hasta entonces era un silencio sepulcral empezó a ser descuidado en favor de la pura *espisteme*. Y fue tan poderoso el hallazgo, que con cierto empeño lo *espiritual* se dispersó, y los molinos de agua, de viento y las suturas enardecidas, provocaron que lo divino empezase a formar parte de un saber que nuestros ojos no alcanzan a ver. Surgió entonces, entre los siglos XV y XVI, una especie de «desencantamiento desprevenido» del mundo. El universo quedó ensimismado en una concepción que a algunos filósofos les pareció poco ambiciosa. Y el pensamiento de Platón comenzó a caer desavenido, para algunos incómodo, cada vez más lejos del simbolismo y de la imaginación que apenas se atestiguaba en el *scriptorium*. Así, resucitar lo bello, las proporciones del mundo clásico, el estudio de la teología y la metafísica empezaron a ser objeto de crítica, todas ellas inocentes, en espera de algo o alguien confirmase que el verdadero camino a seguir se hallaba oculto en sus versículos.

El resultado de aquella espera fue la fe cristiana. El mérito fue para aquellos aquellos cristianos entregados a la verdad y a los sacrificios de una policromía naciente en Europa. Las artes y las letras empezaron a ser vistas como las glorias de un pasado inocente que

parecía requerir una demarcación, so pena de convivir en la misma invisibilidad. Poco a poco, el fenómeno del Renacimiento va concibiendo lo natural como un objeto de investigación que puede ser modificado y controlado a través de la ciencia, mientras su simbolismo implícito apenas se sostiene vinculado a la evocación, a la oración y el culto —síntomas de una ingenuidad velada— borrando el vínculo primitivo, genuinamente griego, que antaño se mantenía entre el mundo físico y la sensibilidad humana.

A la luz de Descartes, cabe interpretar que las ambiciones del hombre moderno han transitado por un camino de doble sentido, en el cual uno cree siempre ir en la dirección correcta. La prosperidad de la libre investigación y su encarnación en la ciencia, nos sugieren un terreno ganado, pero también una tierra perdida. La historia de la filosofía parece ocultar ciertas incompatibilidades que los filósofos de la transición hacia el racionalismo, no se han atrevido a sostener, o bien han considerado útil ocultar. Y es que la soberanía de la cultura iniciada por el fenómeno de la razón, arrastra consigo un déficit cognitivo que se resiste a ser reparado desde la misma configuración del *logos,* incluso todavía hoy, a la luz de la filosofía contemporánea. Si nos atrevemos a esta afirmación es porque estamos convencidos de que las ambiciones del hombre del Renacimiento no son tan diferentes de las del hombre moderno, ni tampoco de las actuales, solo que las circunstancias históricas y el diagnóstico que establecen de su cultura no siempre es el que uno espera. Lo que parece un error común es el momento en que se decide optar por lo más práctico —esto parece ser válido para cualquier período histórico— porque en lugar de extender la comprensión hasta los límites del universo, se decide contraerlos hasta donde la comprensión es capaz de llegar. Así declaraba Kant, por ejemplo, que el conocimiento había entrado en *crisis* y que la superstición y el dogma debían ser erradicados para su reparación. Aun así, el hecho de que el sujeto pudiese alcanzar esta reparación no permitiría más que este siguiera creyéndose único en el universo, una ingenuidad más o menos duradera en la que —criticaría Freud como «el orgullo»— habríamos creído tomar conciencia de todo.

La ingenuidad de poder pensarnos existiendo y sentirnos excepcionales entre los seres vivos, parece habernos dispuesto a olvidar lo bello y lo intangible. De ahí la necesidad de una especie de «reparación» urgente, una de las aportaciones más significativas que, poco a poco, empezarían a «forjar Occidente». No es fácil determinar el momento exacto en que el poder *griego* de la palabra comenzó a perderse, si bien cabe registrar que este fue uno de

esos momentos en que esa reparación se frustró, de modo que la pena del castigo y la muerte ocuparon los papeles del castigo y del fin.

Pero han pasado muchos siglos desde los textos de Boecio, la resurrección de la carne y los atriles de los monasterios. Quizá haya sido en la segunda mitad del siglo XV cuando la palabra, ese elemento sempiterno de este carácter tan nuestro, comenzó a perder su capacidad de *trascender* el mundo, queriendo llegar a verdades que corresponden a un orden que apenas que insinuaba en el horizonte, un destino sin memoria —hoy, cabría reconocernos en esta «memoria perdida de las cosas»— que obliga a los poetas, a los rapsodas y a todos los artistas trágicos a comparecer ante el tribunal de lo *geométrico* y de lo *exacto*, solo que combatir la nada, sordamente y sin saberlo, como si detrás de las policromías, de cada retablo y de cada mentalidad, se contuvieran todas las esperanzas de un mundo prometido que solo cabe esperar.

RAZÓN Y VERDAD

Contra este origen de la Modernidad que suponemos, la denominada «Revolución» del humanismo, aunque breve y oscura, no solo consistió en rescatar teorías antiguas. Existía una certidumbre en las travesías del siglo XV y consiste en la prohibición de cuestionar el vínculo que une ese *silentium* a los que Grecia y Roma habían permanecido fieles, con excepción del *cantus firmus,* la única representación capaz de escenificar el principio y el fin, al menos aparentemente, en aquel largo viaje de Oriente a Occidente. De hecho, la música y el pensamiento del que se componen habían sido disciplinas de enseñanza oficial durante los siglos precedentes y continuarían siéndolo algunas décadas más. Y no sucedió solamente durante el Renacimiento, sino durante los dos siglos siguientes, cuando Antiguos y Modernos se disputaron algo más que un episodio literario. En mitad de semejante tensión —siendo francos— lo realmente revolucionario parece ser el dejar de *ver* en lo antiguo algo inútil y rutinario, para llevar a la luz lo que queda de él —lo que antaño estaba vivo— de *otra* manera. Si confiásemos en que esta revolución todavía es posible, entonces podemos estar seguros de que algo de aquel *sentir* se ha conservado, o incluso, que todo lo que suscita nuestra imaginación, nuestros recuerdos, vicisitudes y avances no son menos verdaderos que los de entonces.

En cuanto al *uso* de la palabra —esto es una pura cuestión de hecho— es el tiempo el que las juzga. Es artista aquel que, una vez escrita su obra, se reproduce una y otra vez en multitud de formas, a veces durante años, a veces durante siglos. En apariencia, estas resultan de la conjugación entre algo que permanece y algo que al mismo tiempo es original o novedoso —todo aquello que todavía no ha sido atribuido a la obra—, entendiendo *decir* en el sentido más insólito del término «convencional».

No es insinuación que en la época de Descartes no hayan existido artistas o que no hubiera tiempo para hablar de arte. De haber sido así, las obras de Leonardo, el famoso Partenón o el canto gregoriano perderían toda su importancia y nada establecido por los antiguos sería relevante. Podríamos afirmar que son obras erigidas siguiendo el esquema de un arquitecto y cuyo material no es más que pintura o piedra más o menos tallada. Ahora bien, si algo en el siglo XXI nos sigue causando *asombro*, significa que nuestra capacidad de recepción —la posición adoptada en este trabajo es de una «escucha permanente»— sigue activa, y por tanto, también nuestra capacidad para seguir produciendo admiración. En cambio, parece como si esta capacidad de *asombro* se hubiera perdido —pensemos por un momento en el sentido platónico del término— para siempre. Quizá sea en virtud de las convenciones, o de un afán por el liderazgo, que el adulto pierde aquello que de adolescente solía manifestar como principio o como una convicción firme. De algún modo, la intolerancia religiosa, las persecuciones antisemitas o la abolición de la imprenta fueron reformas que sirvieron para atizar a los supersticiosos que, a base de engaños recurrentes, deshonraban los santos sacramentos. La *gratia* —Francia nunca creyó en ella— se hizo manifiesta y comenzó a castigar a los herejes con el fin de convertirles en penitentes. Todo este podría presentarse como *el relato* histórico que dio lugar a Occidente, un territorio hostil cuya esperanza se mantiene peligrosamente en la oración y en «la espada del Espíritu».

También podría tomarse como principio la evidencia científica, en lugar de la intervención divina, y afirmar que la Modernidad decidió sustituir «lo razonable» por lo asombroso, pero esto no nos declara precursores de este ambiente auroral —el progreso, lo racional— y no parece cierto que toda la luz con la que suele simbolizarse lo verdadero resida en ella, tal como preconiza el *método* cartesiano. Quizá haya sido el *asombro* fuese haber profundizado en el conocimiento de las civilizaciones antiguas empleando *la técnica* para alcanzarlo sin que quede lugar a dudas. Sea como fuere, fue gracias a los avances de la ciencia como las artes y las letras ganaron su progreso, como señalamos en la introducción,

arrastrando a todo el mundo antiguo hacia la imaginación, y desde esta, a la conquista del mundo histórico.

Sin embargo, algunos autores sostienen que la filosofía renacentista no realizó grandes aportaciones al pensamiento. Si nos aferramos a un ateísmo firme como a una exactitud intransigente, no debió de ser ésta una época fácil para el ejercicio filosófico. El vacío intelectual provocado por el rechazo del aristotelismo y la tradición escolástica pronto serán sustituidos por una recuperación reflexiva del platonismo[1]. He aquí uno de los errores más grandes de la Modernidad: confundir el platonismo con un antropocentrismo seductor que, no exento de temores, empezó a ser editado en imprenta. Cuando *alguien* intenta evocar algo que ocurrió en el pasado, no solo evidencia que su conciencia está viva, sino que a menudo refleja lo de antaño como algo maravilloso. Sin embargo, un individuo realmente *revolucionario* no se limita a reconocer sus propios límites, sino que, además, se atreve a —y, de algún modo, desea— representarlos. Sea como fuere, nuestra interpretación es que existió una doble tendencia, hacia el humanismo y hacia el cientifismo, itinerarios frente a los cuales el Renacimiento decidió revitalizar al ser humano de poder. Debajo, el interés por dominar las fuerzas de la *physis* quedará rendido ante las bóvedas de la Providencia.

La corriente filosófica en la que se inscribe este *dominio*, o «búsqueda de centro», recibe el nombre de Racionalismo. A lo largo de todo el siglo XVII y de la primera mitad del XVIII, la herramienta fundamental que alimenta a este 'Gran Proyecto de Europa' va a intentar que el conocimiento verdadero sea únicamente aquel que al ser humano le proporciona el uso de la razón (*logos*). Al venirse abajo el presupuesto de que todo puede ser representado según el método de las ciencias naturales (Aristóteles), razón y verdad comparecen ante un mismo tribunal profusamente desposadas:

---

[1] Nos referimos al neoplatonismo profesado por Ficino (1433-1499) y de Pico della Mirandola (1463-1494), cuando no intervenía la magia o el hermetismo, poco antes de la publicación del famoso *De Revolutionibus,,* de Copérnico. El cultivo de los *studia humanitatis* —el rótulo «humanidades» aglutina los estudios de aquel conjunto de estudios— subrayan, a caballo siempre entre la escritura y el pensamiento, la existencia de un «nudo» que debe deshacerse. Platón solía referirse a la existencia de una *copula mundi,* la predisposición natural del ser humano a sentirse sujeto entre dos extremos. v. DELLA MIRANDOLA, G. P., *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Publicaciones universitarias, Madrid, 2002. La enumeración de la producción literaria sobre el platonismo y las humanidades nos resulta incontable. v. también: KINGSLEY, P., *Filosofía antigua, misterios y magia*, Atalanta, Girona, 2008.

> También las cosas demónicas y divinas forman parte de lo ente. Todo esto no solo tiene tanto ser como las meras cosas, sino incluso más. (…) Pero, sin entendemos que aquí no tiene lugar la concepción que nos resulta familiar y que distingue entre disciplinas (física, ética, filosofía del derecho, biología, psicología), entonces en donde falten los límites de las disciplinas tampoco existirá posibilidad alguna de saltar por encima de esos límites y de trasladar injustificadamente representaciones propias de un ámbito a otro ámbito. En donde no aparecen los límites de las disciplinas no por eso reina la ausencia de límites de lo vago e indefinido.[2]

Una de las ideas que predominan en los manuales de historia consiste en un hallazgo que podría tambalear todo el saber de la experiencia humana, sobre todo, desde los griegos hasta Descartes: ¿cuál es el *centro* en el que ha de procurarse toda verdad? Descartes afirma que el conocimiento verdadero solo puede provenir de conceptos universales y necesarios[3], o lo que es lo mismo, de *primeros principios*, y no de quienes entran y salen de una misma iglesia procurando su salvación. La Modernidad se caracteriza precisamente por haber establecido esta consigna a través de la razón humana, su leal discípula, procurando un método que resulte tan efectivo como el matemático (*mathesis universalis*). Con él, cualquier imprevisto podría verse acompañado de una mínima aceptación. La asunción de un método que pueda servir como criterio de verdad ante cualquier desafío, sea cotidiano, social o cultural, embriaga incluso al mundo contemporáneo, que continúa perplejo ante fenómenos que todavía no alcanzan a ser explicados con racionalmente: la creación artística, el sentido

---

[2] HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 246-247. Heidegger imprime en «La sentencia de Anaximandro» una mirada histórica de mayor alcance que aquellas que requieren un punto de partida convencional, «ni, finalmente, se puede emprender un examen de semejante estado de cosas para saber si nuestro pensar corresponde al griego o en qué medida». (v. pp. ss.). La amplitud de los conceptos de *diké*, *adikía* y de *tisis*, enriquecen el carácter anticipador de un pensamiento que intenta expresar la totalidad múltiple de la esencia. El rigor conceptual de Heidegger aparece cercano a la intención nietzscheana, que describe como «*imprimir* al devenir el carácter del ser. Ésta es la suprema voluntad de poder». La palabra cobra un sentido genuino una vez que se sitúa entre el pensamiento primigenio y las sentencias de un pensamiento occidental que recibe el calificativo de «tardío».

[3] En su lucha por captar una verdad objetiva y universal, el lenguaje racionalista irá cobrando una tendencia hacia el simbolismo matemático desde el cual es posible analizar y reducir a lo simple cualquier pretensión intuitiva de la ciencia, incluyendo la filosofía y la moral. Más tarde, algunos empiristas como Leibniz sostendrán que estos conceptos permanecen en realidad «prefigurados» en la estructura misma de la mente humana, lo cual le confiere el carácter de infalible. Locke repetía, tomado de Aristóteles: «*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*», a lo cual Leibniz añadía: «*…nisi intellectus ipse*», para dar a entender que la inteligencia en su naturaleza y sus propias leyes contribuye a la formación de todo conocimiento.

de la vida, el misterio de la muerte, el predominio de la fe, la fuerza física y mental que puede imprimir una creencia firme... Todos parecen resistirse a una comprensión que el propio método, de tan prometido y largo alcance, debería poder explicar. No así las emociones humanas, el papel de la pasión, las expresiones artísticas o los planteamientos de la fe, por citar solo algunos, son expresiones cotidianas, pero resistentes incluso al tratamiento filosófico. Se pone de manifiesto la enorme complejidad a la que se enfrenta la mente humana cada vez que intenta registrar con palabras todas y cada una de las experiencias que el ser humano vive, incluidas las que califica de «inaccesibles» o «incomprensibles». ¿Por qué razón el deseo de obtener certezas sólidas se habrá convertido en el verdadero ejercicio de reflexión, más allá del mito y las pasiones, hundiendo éstas en el seno de una «escuela filosófica vencida»?

LA NECESIDAD DE UN PRINCIPIO

Descartes fue el primer filósofo que descubrió los primeros principios[4] del conocimiento objetivo. Una vez hallados los incluyó bajo el rótulo que conocemos como «método». En algún aspecto esencial, se trata de algo más que un principio, un principio relatado con un estilo arquitectónico de hablar y también de pensar. Veamos brevemente en qué consistió y si este centro de gravedad engendró un paradigma lícito de permitirnos el acceso al conocimiento de lo que *es* y de lo que *somos*.

Considerado el padre de la filosofía moderna, el mérito de Descartes fue haber dado un empleo adecuado de las dos operaciones fundamentales que realiza la mente humana: la intuición y la deducción. Ambos desarrollos toman el protagonismo con una formalidad que se presenta tan necesaria como normativa: «nunca tomar algo falso por verdadero, hasta llegar a una verdadera comprensión de todas aquellas cosas que no sobrepasen su capacidad». Esta es la declaración de un método que expone, de manera *clara* y *distinta*, las condiciones o *reglas* por las que debe regirse el ser humano para un empleo recto y eficiente

[4] Antes que Descartes, Bacon trató de reorganizar el saber en un método científico bajo un esquema que llamaría «la gran instauración». En el *Novum Organum*, su objetivo fue el de impulsar una historia natural de corte anti-aristotélico, ya que consideraba que la verdad solo puede proceder de la experiencia y el razonamiento inductivo. Pero esta consideración pronto sería superada por Galileo (necesidad de una hipótesis que pueda convertirse o no en ley) y tematizada por Descartes (necesidad de reglas comunes a toda investigación).

de sus facultades, o lo que es lo mismo, para pensar. Pero no solo eso, cualquier otra técnica con la cual pueda rendirse un conocimiento verdadero de las cosas resulta infructuosa. Por esta razón, uno de los problemas de la Modernidad puede identificarse con cierta seguridad por cuanto encierra al sujeto en sí mismo, colocando sobre él un interrogante. No se identifica con las ideas (Platón), ni tampoco con el ser (Heidegger) ——ambos podrían constituir, también, el punto de partida para cualquier otro relato— sino con la aceptación de que mi existencia se debe, distinta y claramente, a que *pienso*.

Sin embargo, aunque Descartes no se ocupó demasiado de los prejuicios, sí lo hizo con las denominadas «pasiones del alma». Para él, las pasiones resultan contrarias al modo de pensar, ya que a menudo nublan el intelecto racional. Es clave aquí la concepción *mecanicista* de lo real, cuya obligación es prescindir de la causalidad final: las pasiones humanas son objeto de sospecha si lo que uno desea obtener son resultados libres de toda duda. Para nosotros, esta consideración no proporciona precisamente grandeza al ser humano. Una de las objeciones que podríamos plantear al principio metódico es, posiblemente, la misma que se le podría plantear a cualquier simpatizante de este excesivo racionalismo: ¿puede realmente una *pasión* o un primer principio (*arché*) ser escrito libre de toda duda y con un *lenguaje* accesible, liberado incluso del concepto que lo reduce irremediablemente a una comprensión cotidiana?

A partir del *Discurso del método* (1637) y de las *Reglas para la dirección del espíritu*, publicadas póstumamente en 1701, Descartes tiene claro que no existe ninguna dimensión espiritual con espacio para la duda. El pensamiento humano debe seguir un orden, debe ir desde las implicaciones más complejas hacia su más sencilla concepción: *Cogito, ergo sum* fue la conclusión a la que llegó y nada podía perturbar una convicción tan fuerte. Y es que, desde el comienzo de sus desarrollos, toda aproximación a la belleza o a la moral van a verse perjudicadas, sin expresiones aproximadas, o directamente al margen del relato histórico. Contra este principio moderno, es atractivo —la ausencia de un tratamiento filosófico de las emociones hasta la llegada del Romanticismo parece confirmarlo— apostar por comprender y revelar tales expresiones sin tener que renunciar a su filosofía, algo que hoy resulta imposible para cualquier filósofo. Es imposible que sentirse en condiciones de descubrir las primeras causas de «todo lo que hay», de proporcionar el *fundamentum* de cualquier misterio del mundo y escribirlo —consideramos que siempre ha existido un archipiélago de expresiones resistentes a significaciones conceptuales y comparables— no resulte atractivo

para cualquier investigador. Incluso contra las dudas más poderosas, el racionalismo fundado por el filósofo inspira, deduce y garantiza durante todo su desarrollo una verdad cuyo carácter primordial resulta «irrebasable». A la luz de la filosofía cartesiana, por tanto, el ámbito de *lo posible* comienza y termina vinculado con lo perfectamente racional y no es posible excederlo. Por consiguiente, tampoco existen posibilidades para aventurarse a ideas que no puedan librarse dentro de este nuevo *centro* de reflexión.

El culmen de la axiomática cartesiana no se revela tanto por la imperturbabilidad del método, ni hay necesidad alguna de «padecer» una duda hiperbólica cuestionada por una voz ficticia de un *malin génie* que obliga una y otra vez a dudar. Lo remarcable es el valor proto-romántico que, en esa separación irreparable entre sujeto y objeto, concede a la existencia de aquel, aunque quizá el propio Descartes no fuese consciente de ello. Nos referimos al *yo* deíctico que decide vivir una *aventura filosófica*, en cuyo curso se va convenciendo y (re)afirmando en aquello que siente, por encima de toda razón, «algo» que el método subestima y margina por principio. A partir de este yo («yo pienso», «yo existo»), la reconstrucción del saber humano exige aplicar rigurosamente unos pasos que avanzan de lo singular a lo universal. Pero este proceso no implica que Descartes haya reparado en hechos que aun no pareciendo evidentes pudieran llegar a serlo en un futuro, o que hubiera algunos imposibles de demostrar, como por ejemplo el valor de la naturaleza en el proceso de creación, la insuficiencia del lenguaje para comprender lo *extraordinario* a través de conceptos o el efecto terapéutico de las artes. Después de revisar sus obras, las ideas de la creación del mundo evidencian la presencia de una especie de autoridad que siempre ha palpitado fuera de toda ley, al margen del racionalismo recientemente bautizado. Así, cabe preludiar una de las grandes paradojas a la que somete este *Gran Relato*: el mundo permanece sujeto a leyes inmutables, pero ha sido creado por Dios y este se revela de una potencia inmedible, no en un sentido conquistador, pero sí omnipotente e introyectado dentro de propio método sin más.

Quizá lo importante de esta curiosidad sea que Descartes decida «transitar» por los dos itinerarios. Por un lado, el de la demostración empírico-positiva, y por el otro, el de una trascendencia que, para él —según creemos— es igual de positiva que la anterior. Esta elección pone de manifiesto que la autoridad divina sigue vigente y comparece como sedimento de una época que *se resiste* a ser superada, aunque se mantenga discreto respecto al papel que ejerce en la investigación científica.

Lo asombroso sería que de una concepción matemática y mecanicista del mundo hallásemos una causa metafísica. Si hemos marcado el punto de partida en el filósofo moderno es precisamente por esta razón. Para el mundo griego, la verdad se encontraba siempre en el pasado, era una verdad que requería su propio descubrimiento a través del preguntarse. El pensamiento moderno, en cambio, sin renunciar a la presencia de lo divino, sustituye ese «preguntarse» por un método infalible e imperecedero. Distinto es aquel *saber de la memoria*, típico de los poetas y rapsodas de Atenas, como Ión, que enunciaban la verdad hilando versos acompañados de música. El saber de cada mito, de cada generación del pasado, era revivido de esta forma por sus espectadores. Comoquiera que sea, la Modernidad disfrazó la verdad al deducir el *yo* como el único material empírico capaz de hacer posible toda sensación y percepción. Aun así, a pesar de la disciplina del *Cogito*, nunca gozó de una libertad absoluta. Toda vez que el cosmos se declara obra de un 'Ser perfecto' que aplica a los seres vivos un principio ordenador de leyes —el *arjé* era considerado incorruptible y capaz de acoger todo lo físico dentro de su cosmovisión— la exigencia que imprime en ciertas facetas de la vida humana, se desvanece como condición. De algún modo parece haber cuajado en Descartes esta doble visión, no precisamente compatible, entre el «estar dentro de sí» (*Cogito*) y «estar fuera de sí» (*decir* del rapsoda), respecto a lo que puede conocerse como verdadero o como real. Así, no muy en el fondo —los manuales de filosofía no parecen cuestionarlo—, la instrucción cartesiana queda establecida de una vez por todas basándose en la potestad de los hombres para razonar e impedir a las musas apoderarse de su conciencia.

También nos dice Descartes que las clases de sustancia atribuibles a todas las cosas que existen son dos: una, la formada por los cuerpos y el mundo en el cual hallan lugar, que denomina *res extensa*, y otra, la que piensa inteligentemente el mundo junto a sus atributos, sin ninguna otra necesidad que la de existir, y que denomina *res cogitans*. Y por si quedase alguna duda de la efectividad de su sistema, añade que la sustancia pensante del sujeto se identifica con una entidad —el alma—, donde todo el saber sobre la vida, sobre Dios y sobre el mundo queda establecido como sustento de toda existencia posible[5]. Todo lo que

[5] En el pensamiento cartesiano —recordemos— el alma es enteramente distinta del cuerpo, toda vez que su existencia, lo que aquí podríamos llamar el «ser» del alma, se sustenta fuera el terreno mundano. De ahí, posiblemente, la expresión «ser en cuerpo y alma», aludida tempranamente en los poemas de Francisco de Aldana (1537-1578) y utilizada todavía hoy en algunas expresiones coloquiales.

llamamos «real» se reduce así —en base al carácter indiscutible de la razón— a tres ámbitos de lo inteligible: el Ser perfecto, el pensamiento y la extensión. Se trata de un punto de vista trinitario que nos permite afirmar que mientras exista la vida individual «pensamos, de modo que existimos». Ninguna parte de esta alma parece identificarse ya con «lo que antaño estaba vivo», con la fuerza característica de la palabra griega, que era capaz de fundar la *cosa* con su simple manifestación o exteriorización (*poiéin*).

Existen con Descartes vínculos más o menos oportunos que incitan a identificar la sustancia material con el *cogitatum*. Sin embargo, hacer esto con todos los fenómenos del mundo —incluimos los mitos que son objeto del *rapsoda*— implicaría atribuirle un fenomenismo que la filosofía no profesará hasta siglos más tarde. Descartes sí propone, en cambio, un dualismo de separación contra todo diagnóstico apresurado: existe un «yo» que piensa pero que no decide sobre las cosas que constituyen el «orden» del mundo. Por otro lado, existen las cosas acerca de las cuales este yo, piensa. Esto significa que el sujeto solipsista (un sujeto ensimismado) no deja claro si estas cosas son ficciones del *Cogito*, si son impresiones que instiga un genio maligno o si se trata de representaciones de elementos que permanecen fuera de la mente. No parece practicarse una certeza absoluta acerca del *fundamentum* de los pensamientos en las cosas reales ni tampoco nos dice que aquello que consideramos real[6] sea producto de la mente, razón por la cual Descartes, posiblemente terminó apelando a la intervención divina. Por nuestra parte, creemos que ya no estamos en condiciones de saber por qué el filósofo no decidió enfrentar al conocimiento racional con el que no lo era, oponiendo tan severamente lógica y verdad. Para nosotros, forma parte de su propia instrucción: intentar reducir el mundo exterior a la extensión matemática abre una puerta realmente atractiva hacia el automatismo involuntario de los seres humanos cuyos actos —aun con el deseo de ser libres— deberán seguir siempre un orden, o, mejor dicho, *el orden*. Nos quedaría pendiente, por tanto, aclarar el oscuro mundo de las pasiones, porque creemos que bien pudo formar parte de un quehacer creativo que en el siglo XVI no se consideraba parte de la existencia humana. Las pasiones, que para Descartes suponían una amenaza a la adecuación del método, fueron precisamente las que pusieron fin al libre albedrío y a las conductas voluntarias sin que nada productivo (*poiesis*) pudiera quedar en ellas.

6 RAMÍREZ, C., *Preparando el regreso a lo real*, EUNED, Madrid, 1999, pp. 155 y ss.

Si revisásemos de cerca la instrucción metódica, comprobaremos que estamos ante un modo restringido —la naturaleza racional es «clara y distinta» de la nuestra— del término «pasión». En este punto de la investigación, nuestra interpretación se sitúa en el preciso momento escéptico de la trayectoria cartesiana, que más tarde será superado por la evidencia absoluta del *Cogito*. Esta es una evidencia histórica y así es como la describen los manuales de historia de la filosofía. Pero hemos dado con un término cuya comprensión consideramos crucial respecto al tratamiento que le darán otros autores. Podría decirse que la *pasión* de Descartes consistió en conquistar una certeza totalmente objetiva, la más grande de las certezas, un deseo por alcanzar un primer principio cuya verdad fuese tan fuerte y evidente como para renunciar con ella a toda tradición pretérita. Sin embargo, Platón había dicho en sus *Diálogos* que la pasión era mucho más que cálculo, ya que a menudo despierta en nosotros un deseo, una capacidad de asombro que —intuimos— puede desarrollarse en forma de acción, con lo cual es posible que se trate de que Descartes haya renunciado a ella en pro de un racionalismo en ciernes. Si en lugar de seguir a Descartes seguimos en esto a Platón, no podemos rechazar que esta acción resultante no pueda (no por principio cartesiano sino por algún tipo de experiencia no sensible) contener o aportar algún conocimiento, o incluso un conocimiento verdadero. De hecho, los griegos como Sócrates respetaban a los rapsodas y a los poetas por esto mismo, por ser capaces de transmitir verdades a quienes *fuesen capaces* de escucharlas[7]. Para Descartes, dos mil años después de Platón, ya no es posible obtener de la *pasión* rendimiento epistemológico alguno, sea creativo o interpretativo, y las ideas que Platón había revelado sobre hacer valer *las verdades* del

[7] A tenor de Platón, resulta significativa la censura y el destierro de los poetas en el Libro X de la *República*, que contrasta con el planteamiento de los Libros II y III. Nuestra mirada sobre el griego asume que las artes no alcanzan a moldear correctamente el alma de los jóvenes atenienses. Al mismo tiempo, parece imposible que a éstos puedan prohibírsele más allá de la pura *mímesis*. La «purga» (*kathairo*) parece ser la solución, un cambio de bases de participación en la *paideia* que impida una imagen tergiversada de la justicia. El problema derivará en una rectificación del «alma» del ciudadano y en una nueva configuración de la ciudad en la cual predominan cuatro escenas o naturalezas posibles, en todo caso, de una censura inmerecida. La siguiente confesión ilustra la esfera estética en la que se mueve Platón: «Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente». (530c). De aquí en adelante, la figura del filósofo dialoga permanentemente con Ión, el rapsoda, para conocer la *naturaleza* de la verdad que ambos buscan y que a veces aparece enfrentada, y otras veces, hermanada. Existe una imposibilidad de absoluta equivalencia entre el ámbito del decir lógico y el decir del rapsoda. Por tanto, evitaremos acercar la figura de Ión a la postura de los sofistas —Sócrates se lamentaba profundamente de no ser capaz de expresarse como él— y, más allá de las diferencias, pondremos en valor la posición del rapsoda —el compositor podría ser su homólogo contemporáneo— antiguo y a la vez reciente, cuyo relato todavía es menester en el pensamiento filosófico.

hombre quedaron sepultadas bajo este manto de olvido. Por esta razón, desde la Modernidad —el rótulo caracteriza este doble itinerario de progreso y ofuscamiento— nuestros deseos permanecen en el alma y en ella han de quedar si queremos que la rueda de la historia avance.

En virtud de ello, para seguir el orden que la razón prescribe, no nos queda más remedio que asumir las reglas de este nuevo orden mundano. Así es como arguye Descartes que puede funcionar el alma ante la crisis sin precedentes de la Edad Media, como un tribunal que reprime[8] el hecho de poner en palabra (o en acción) *eso* que inmediatamente percibe, por inmanente o trascendente que pudiera parecer. El siglo XVII figura sacudido por un saber que no admite estas discusiones, exento de toda supervivencia creativa, dejando fuera del conocimiento lo que Platón y aquellos atenienses solían referirse como *asombro*. Para nosotros es fácil intuir que el sentido filosófico de este término puede ser referido a cualquier época y a cualquier comportamiento humano, forme parte del reino del mito, de los números o de las pasiones. El mundo griego debió de considerar que el conocimiento siempre ha transcurrido por un silencioso valle de pasiones capaces de promover verdad, aun sobre cosas que no forman parte del mundo sensible, pero, generalmente, esas pasiones no son suficientes para hacerla comprensible. Esto les pareció, en una palabra, asombroso. Con Descartes, esta capacidad de asombro —el «dejarse maravillar» por las cosas del mundo— quedó anulada y la mentalidad humana hubo de abocarse al control mediante reglas de las cuales obtener solo lo «claro y distinto». Más allá de los sentidos, no se encuentra espacio alguno para lo trascendente a excepción del arbitraje divino; el papel de éste, en cambio, parece una especie de apropiación insaciable de todo lo mundano. La posibilidad de que el alma humana pueda captar algo más que una verdad (apenas) parcial, empieza a presentarse como lo infinitamente inabarcable y por tanto indecible. La tarea de la razón es, por tanto, mucho más sencilla: examinar, buscar y demostrar —«más acá» de la grandeza instintiva que se esconde tras lo indecible— acerca de lo puramente inmanente.

La tendencia de los discípulos de la verdad moderna —por su rectitud, la verdad quedó fértil—, una vez fallecido Descartes, llegó a deducir y a entronizar el conocimiento hipotético-deductivo. El método no solo se convierte en el modelo por excelencia del saber

[8] De ahí el concepto psicoanalítico de *principio de realidad* al que recurre Freud para explicar los llamados procesos primarios y los procesos secundarios del hombre. La relación causal entre la cosa y el deseo nunca queda exenta, según el padre del psicoanálisis, de reacciones y peligros inevitables.

científico, sino también en un medio fiable abierto a cualquier otro *centro* del saber. Así, los descubrimientos de Copérnico, Kepler y Galileo desplazan a la Tierra del centro del universo y contribuyeron a delimitar todavía más, algo antes que Kant, el ámbito cognitivo del *sujeto inmanente*. Las consecuencias filosóficas son tan conocidas como múltiples, si bien nos llama la atención que el naturalismo haya permanecido hostil a toda revelación sobrenatural. Teniendo presente la figura del rapsoda, la verdadera revelación es aquello que, ahora mismo, resulta indecible. No existe, pues, una condición humana «clara y distinta» al estilo con que caracterizamos las ideas. Sin embargo, se quiere descubrir esa condición, se necesita descubrir esa condición. Habrá que esperar a que el hombre del Romanticismo[9] se vea en la tesitura allí donde el sujeto moderno nunca se atrevió a buscarla: en la experiencia estética.

Mientras tanto, la actividad científica continúa creciendo alejándose de la escolástica, que poco o nada puede hacer ante sus convicciones. Pero lo que más afecta a nuestra investigación es que entre la unidad originaria entre física y metafísica terminará disolviéndose en nombre del «progreso» y en su lugar se proclama lo que podríamos llamar una «dispersión del saber restricto». Debe retenerse el dato relativo a la metafísica porque la sentencia que se declara contra ella es definitiva: la metafísica no puede ser en manera alguna solidaria de la física, ni tampoco puede serlo de aquello que llamamos «real». Ser moderno implica formar parte de quienes confían en el universo como un mecanismo de leyes inexorables, en un mundo que apuesta por el fisicismo de los fenómenos y en su reciente vara de medir. Esto es lo realmente moderno, lo atractivo, y las posibilidades que se le presentan al investigador científico convierten el asunto en una especie de neurosis sobre los hechos y en una exención de toda metáfora.

Sin embargo, aunque espíritu de bonanza no decelera hasta el término del siglo XVII, la ambición del ser humano hacia el sistematismo parece ser común a todas las épocas

[9] No pretendemos insinuar el Romanticismo como un movimiento vinculado *sensu estricto* a lo «irracional», pero sí caracterizar éste como una reacción necesaria contra «lo moderno». En este sentido, el pensamiento ilustrado tampoco fue capaz de saldar la deuda filosófica generada por los excesos de un racionalismo centralizado. La intención del romántico no fue otra que la de *continuar* la búsqueda de la verdad por otros cauces. Hemos descrito una parte del conocimiento de los griegos a través de la experiencia artística, que solo es concebible más allá de los límites de la racionalidad. Creemos que esta concepción no tiene por qué verse reducida, sino que amplía la sabiduría del mito, entre ideas y acordes más o menos armonizados, y que exige una identidad más radical.

históricas. Nos referimos a una ambición hacia una meta concreta —la pretensión de un nuevo *centro*— hacia objetivos inteligibles que para alcanzarlos basta aplicar los principios cartesianos sin necesidad de cuestionarlos, como si todos los intelectuales posteriores a Descartes fuesen deudores extenuados de un cientifismo ya revelado[10]. No solo es de cosecha propia esta actitud del cartesianismo, sino que asentará toda una tradición posterior. El nacimiento del pensamiento metódico, uno de los mayores descubrimientos intelectuales de la cultura grecolatina, pronto permitirá que las matemáticas, la filosofía, el arte e incluso la historia misma de Occidente decidan sacrificarse por el conocimiento, el conocimiento tal como lo concebía Descartes, de modo que puede prescindirse ya de toda expresión trascendente. La realidad de la ciencia moderna consiste precisamente en una ausencia de ilusión y de representación de todo aquello que desde Platón permanece *escondido*. Por eso, lejos de la verdad y de la duda que antaño alumbraba la palabra griega, el hombre prefiere abstenerse de nombrar las cosas y empieza a sublevarse contra un Dios que cada vez tiene menos verdades que transmitirle. Con todo, parece posible afirmar que más que una cuestión de hechos, el conocimiento moderno deba su mérito a la intervención de una razón triunfante (*logos*) que se presenta con honores y que ha venido para quedarse.

LA IMPORTANCIA DE LA PRUEBA

El gran edificio metódico erigido por Descartes se propaga rápidamente por toda Francia, Holanda e Inglaterra. Sin embargo, las discusiones en torno a este centro gravitatorio del saber (*Cogito*) dan lugar a un nuevo movimiento de origen alemán llamado criticismo. La reacción era de esperar. El punto de vista que Descartes imprimió al pensamiento occidental había nacido de unos criterios intencionadamente universales y su

10 Esto no es óbice para pensar que en la época de Descartes no hubiese posiciones alejadas al cartesianismo, solo que aquí optamos por exagerar el camino predominante. Una postura contraria la encontramos en el humanismo de Nicolás de Cusa para quien la razón humana incurre fatalmente en contradicciones, proponiendo como alternativa una consagración a la actividad suprarracional del entendimiento (*intellectus*). También en el escepticismo de Montaigne, consecuente a un alegato de la rectitud natural del espíritu y del corazón; incluso en Leonardo da Vinci, cuyas innovaciones científicas y artísticas a día de hoy siguen despertándonos asombro y admiración. El mérito de todos ellos debería ser suficiente para evitar los excesos de un dogmatismo racionalista y erradicar sin el «logocentrismo» al que la palabra tristemente sucumbe.

preocupación de considerar las cosas desde una perspectiva consciente exigía una enorme consideración de los hallazgos de sus homólogos. Esta ratificación fue la que provocó un vuelco del interés del hombre de lo celestial a lo natural, la disolución de todo misterio y la disociación definitiva entre lo profano y lo divino. Solo así lo *real* podría ser pensado a una escala humana. Negar los logros de una época anterior apenas hubiera contribuido a acrecentar el alejamiento, a perder la memoria sobre las cosas, sobre todo cuando el uso del telescopio comenzó a concentrar todas las atenciones, anulando las posibilidades de lo incomprensible. Fue entonces cuando nos sentimos excepcionales, otra vez, y a causa de ello cometimos el error de creer que lo incomprensible y lo inimaginable eran la misma cosa. El telescopio y la reflexión dieron lugar a una nueva cosmovisión, este es un hecho histórico. Dentro de ella, el entusiasmo continuó fijándose en el mundo físico y su entrega se debió a las propiedades numéricas y al cálculo de órbitas y de proporciones. La realidad había sido descubierta de nuevo y la estabilidad de las sociedades civiles no tenía más que identificarse con ella para que Occidente ganase su libertad. Aunque ninguna razón aparente justifica esta apuesta por el itinerario tomado por un *logos* que oculta *lo velado*, aunque ya hemos dicho que la ambición quizá sea una de ellas. Desde ese momento, las decisiones metódicas provocaron que la filosofía empirista, de nacimiento en Inglaterra, empezase a representar otra fisonomía de la realidad. Este nuevo centro del pensamiento, no menos importante que el cartesiano, fue mucho más astuto y depurado en relación al mundo sensible.

Si los autores del racionalismo introducían la duda cartesiana en el quehacer científico, los empiristas entienden —el punto de vista de Locke sigue cercano al galileano— que «el espíritu es una tábula rasa en la que, posteriormente, las sensaciones van aportando las ideas simples y concretas y, más tarde, las complejas y abstractas, [que] es la experiencia la que origina el conocimiento». Se trata de un empezar de cero que no consiste en interpretar, sino en volver a percibir y volver a ver. Ahora bien, cuando en esta época casi todo lo novedoso procede de la investigación científica, no es fácil imaginar que haya quedado alguien con algún rastro de «sensibilidad perturbadora», capaz de *ver* entre semejante progreso un ápice de ese sentimiento «interior», típicamente humano desde la Atenas de Sócrates, que todavía en el siglo XVII se resiste a la óptica copernicana. Posiblemente este individuo sería considerado un loco o sus vaguedades serían fácilmente prescindibles. La experiencia sensible del imaginario empirista se revela en sí misma como

un nuevo Todo de lo verdadero que pule los marcos justificativos del racionalismo, pero que identifica sensible en el sentido más puramente físico, mecanicista y determinante. Así se revelan, contra la corriente continental europea, los ejercicios especulativos de Locke, Berkeley y Hume, hacia un nuevo modo de *sentir* el mundo que necesita, además, ser demostrado.

El imaginario es nuevo y nos invita a imaginar si ha contribuido más que el racionalismo a lo que venimos llamando *pérdida*. De entrada, su presupuesto se resume fácilmente. En él figuran dos cláusulas fundamentales. Primero: las ideas afirmadas por los racionalistas, que se alejan de lo fáctico y adventicio (ideas innatas) no existen. La explicación también es sencilla y es que ni provienen de la experiencia ni del «poder de la imaginación». Y segundo: se necesita una base sobre la cual podamos justificar nuestras intuiciones libres de cualquier ambigüedad. Las reglas son claras, a menos que por «intuición libre» reactive nuestras sospechas, que con cada revolución van quedando más *herméticas*. Lo que extraemos de este cambio de mentalidad es que estas dos órdenes encajan en el mismo espacio mecanicista con una clara predilección hacia lo científico, sin más. Por tanto, no nos sorprende que la filosofía haya querido librarse de la espiritualidad en la que tanto empeño había puesto Platón al caracterizar al hombre sabio, ya que a lo único que contribuye ahora mismo es a perturbar la experimentación. Finalmente, eso sí, el proyecto empirista supone una encarnación del empeño gnoseológico que Aristóteles había formulado en el *Organon*:

> El propósito de este estudio es encontrar un método a partir del cual podamos razonar sobre todo problema que se nos proponga, a partir de cosas plausibles, y gracias al cual, si nosotros mismos sostenemos un enunciado, no digamos nada que le sea contrario. Así pues, hay que decir primero qué es un razonamiento y cuáles sus diferencias, para que pueda comprenderse el razonamiento dialéctico: en efecto, esto es lo que buscamos dentro del estudio presente. Un razonamiento es un discurso (*logos*) en el que, sentadas ciertas cosas, necesariamente se da a la vez, a través de lo establecido, algo distinto de lo establecido.[11]

[11] ARISTÓTELES, *Tratados de lógica*, Gredos, Barcelona, 2007, pp. 75-76. Subráyese la nota del editor acerca del término «*symbaínei*». Este término es expresado mediante un verbo cuyo sentido general es el de «coincidir» o de «hacer coincidir». Sus implicaciones serán tratadas más adelante. Aristóteles hace un doble uso del mismo, como significante lógico de un razonamiento (en cuyo caso el autor suele precisar que la «coincidencia» es *necesaria*) y como significante de una casualidad, la coincidencia, sin más, que en los términos del estagirita equivale a lo *accidental*. Entre ambos extremos, coincidencia necesaria y coincidencia

Acreditando la experiencia como fuente de conocimiento válido y reducible a percepciones sensoriales, los filósofos ingleses dan por superado el cartesianismo y comienzan a aplicar sin reservas los principios del empirismo. Sin embargo, hay un problema añadido y es que no basta con habérselas con las cosas y experimentar con ellas; también hay que probarlas para poder afirmarlas o negarlas, es decir, hay que ponerlas a prueba. Quizá sea en este aspecto, en el que decir las cosas con pruebas haya contribuido más a ocultar todavía el *alumbramiento* que los griegos advirtieron entre lo oculto y la palabra. Pero el hecho de que no existan más que impresiones de la conciencia, no exista la sustancia del yo ni ningún otro principio que permita sobrepasar el flujo de los fenómenos —debió de pensar algún melancólico del siglo XVII— no conlleva a la negación de una identidad o ámbito de conciencia que exceda lo puramente inmanente. Algún fenómeno habría de quedar que, para que pueda ver la luz haya de descubrirse o pueda «venir» al sujeto. Esta operación es muy diferente, ya que implica arrancar algo del lugar que le es natural —oculto y de misterio— y decirlo en su «justa medida». Pero la realidad empirista gana así su reputación más evidente, mejor constatada y más intuitiva. En estas condiciones, las verdades eternas pierden su crédito y caen en la nada, y con ellas, el *addendum* que encerraban el mito[12] o los versos del rapsoda. Los discursos parecen centrarse en los hábitos y en el cálculo y no existe ninguna fuerza superior a la naturaleza que lo impida.

Los empiristas prefieren tratar con las percepciones que conforman el mundo exterior, el que cohabitamos. Aunque existan algunas percepciones propias de un sentido personal, por así llamarle, alcanzable solo por introspección reflexiva[13]. En cualquier caso,

---

casual, se da una amplia gama de usos intermedios posibilitados por la ausencia de una fijación terminológica decidida en el vocabulario aristotélico y que, según indica el editor, han inducido a numerosos errores en la tradición hermenéutica del *Corpus*.

12 «Platón tampoco tuvo mucha paciencia con aquellos que intentaban racionalizar los mitos». v. GRUBE, G. M. A., *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1994, p. 238. Es nota del autor en referencia a *Fedro*, 299c.

13 Debe señalarse la importancia que atribuye Descartes a la experiencia como fuente del conocimiento, para no exhibir una separación radical con el empirismo. A diferencia de la idea de que el conocimiento que se obtiene a través de percepciones sensibles puede ser engañoso, el francés afirma que no puede prescindirse de él. Su papel en la constitución de la ciencia quedará definido en la regla XII como un medio de acceso al conocimiento de fenómenos particulares de la naturaleza. En la parte VI del *Discurso*, añade: «*Incluso me he dado cuenta, por lo que toca a las experiencias, que son tanto más necesarias, cuanto más se avanza en el*

el empirismo supone la decisión de extender el alcance de la comprensión hasta los límites mismos del universo. Esta decisión puede entenderse de dos maneras, es decir, el conocimiento puede ampliarse por dos vías diferentes. Una consiste en pensar que el límite de nuestra comprensión, gracias a los avances de la técnica y de las ciencias particulares, se haya efectivamente extendido. Y otra, que los límites del universo se hayan contraído hasta donde la comprensión del hombre podía alcanzar. En nuestra opinión, lo que ocurrió fue esto último. Quienes establecieron que solo a través de la razón podemos explicar el mundo sin permitir que Dios venga a enseñarnos nada no fueron el telescopio ni las judicaturas emergentes, sino que fueron los hombres que decidieron centrar su fascinación en lo riguroso y determinable. Para nosotros, lo que ya antes se resistía al conocimiento es ahora «lo absurdo», lo inalcanzable por demostración, y se corresponde con aquello que carece de corporeidad o de una materialización perceptible a través de los sentidos, lo que en la tradición racionalista solía llamarse «innato». El mundo exterior solo tiene una única función y es la de ser percibido: «*ejus esse est percipi*».

Con esta dinámica desarrolla Hobbes desarrolla su análisis mecánico de la realidad con un nuevo eco galileano: es necesario investigar los fenómenos hasta descubrir todas esas partes que presumen de ser ese lenguaje suyo, el que designa y constituye el mundo, para después reconstruirlo racionalmente. Sin embargo, aunque sus intenciones no sirviesen para más que matematizar el universo, el procedimiento no es ajeno al método cartesiano. En este punto, la instrucción de Descartes era rotunda: las hipótesis han de ser comprobadas apoyándose en datos factuales y en el trato directo con los acontecimientos, ya sean internos o externos. Cabe deducir que el proceso de obtención del conocimiento sigue consistiendo en un ejercicio meramente racional y demostrativo, no existe ninguna prueba de que entre las ideas innatas exista más espacio para Dios y los axiomas matemáticos. Además, se proclama en este sentido una cierta dosis de apertura sistemática. Esta apertura se justifica con que a los razonamientos *a priori* reproducidos en el *Cogito,* que solo pueden corresponderles una conclusión verdadera si son sometidos a la introspección —capacidad del tribunal de la sensibilidad— y no solamente a la pura matemática. A esta línea de apertura se suma el pensamiento de Hume[14], cuando enuncia que ninguna proposición matemática

conocimiento». v. «Descartes y Bacon: algunos aspectos metodológicos», en: Revista Digital Universitaria, Instituto de investigaciones filosóficas, UNAM. México. Volumen 5, Nº 3. 10 abril 2004.

[14] El escepticismo de Hume es coherente respecto a la capacidad de la razón para obtener lo que denomina «la verdadera naturaleza de las cosas». En lo relativo a las matemáticas, afirma que, en efecto, poseen

puede ofrecer realmente información alguna sobre el mundo; más bien, las matemáticas deberían servir para describir cómo se interrelacionan las ideas. Y ya de algún modo —sostiene— estas ideas habrán de devolvernos a la experiencia.

Son dos visiones diferentes del mundo las de estos autores, cuyos desarrollos acerca del hermetismo que buscábamos vinculado al ser y el decir, nos llevan a la siguiente conclusión. Si las ideas del racionalismo y el empirismo tanto insisten en la infalibilidad del método y en sus comprobaciones, entonces lo que nosotros comprobamos nos sirve para dar peso a la hipótesis de que el conocimiento moderno ha preferido el rumbo de los paradigmas de lo demostrativo y lo empírico, lo inmediatamente fértil a la ciencia, como si ninguna verdad del pasado pudiese permanecer oculta o velada a la razón. Quizá sea excesivo afirmar que el conocimiento solo es verdadero cuando es fruto el método, pero lo moderno puede caracterizarse bajo esta norma sin tapujos. Parece como si a ambos lados de nuestro trayecto filosófico no encontrásemos más que «maleza» que nos sale al paso, ambigüedades o *sombras* que, aunque nos intimiden e intuyamos que están *ahí*, debemos expulsarlas a un plano secundario si de verdad queremos ser modernos. Finalmente, puede decirse del imaginario inglés que en él triunfa de nuevo lo sensible frente a lo inteligible, el conocimiento avanza por un camino de sentido único y ya no parece haber vuelta atrás. Poco a poco, el recuerdo de otros caminos proclives al saber quedará para algunos como eso mismo, como una nostalgia, y a medida que el sujeto avanza en este ensimismamiento probatorio, corre paralelo a él un cierto «desconocimiento». Así como se perfila, entre el conocimiento tácito a través de pruebas y lo que *puede ser* verdadero por otras vías, un territorio de selva aparentemente inconquistable.

Hobbes fue más lejos que sus homólogos al mostrar que las partes del Todo —hipótesis que es fruto del carácter matemático y geométrico del método— deberían poder

---

una certeza absoluta, pero ello se debe a que no niegan ni afirman la realidad de ninguna cosa sino de ideas en las cuales el espíritu puede o no percibir alguna cosa. Así, mientras Descartes y Spinoza habían intentado servirse exclusivamente de la razón para descubrir la naturaleza subyacente de lo que constituye la realidad, el reconocimiento del escocés se centró en subrayar los límites de lo que no puede lograrse con la razón, tomando en su lugar lo que consideraba los «hechos fundamentales de la psicología humana», que servirán como antecedente a diversos campos de la ciencia contemporánea. En la misma línea escéptica, Locke sustituirá las cuestiones metafísicas por centrarse en la validez de las certezas, situando el problema en su origen y gestación mentales. Aunque finalmente sucumbirá a demostrar la existencia de Dios, en el *Ensayo sobre el origen del entendimiento humano* (1690), ilumina la antesala de la crítica que inspirará la filosofía de Kant a partir del siguiente siglo.

explicarse en términos discursivos, sobre todo porque la decisión de qué hacer con los elementos «oscuros» que intervienen en este Todo carecen de una explicación fácil. En su trabajo, Hume se refiere a la teología, cuyas partes constitutivas carecen de elementos materiales, de modo que no podrá ser incluida en el conjunto de actividades legítimas de un determinismo emergente. Otra novedad es que tampoco puede admitirse la discriminación entre la *res cogitans* y la *res extensa* de Descartes ni ese salto reflexivo que se traza desde el *Cogito* («yo pienso») al ser: «yo soy». En su lugar —sostiene— todas las objeciones posibles al hilo de lo racional deben ser tratados en un ejercicio de nominalismo radical. Quizá haya sido este uno de los grandes logros de este autor, si a esto le añadimos la impronta del pensamiento político. Merece retenerse la cuestión nominal, ya que, posiblemente desde las tesis de Ockham, los conceptos y los nombres de las cosas vuelven a ser cuestionados. El concepto de *ciudadano*, por ejemplo, del que se habían ocupado Platón y Aristóteles, conseguía «recrearse» por ese lado salvaje de la naturaleza para firmar un pacto con el Estado. Esta justificación tan simple nos llevaría a pensar, con Hobbes, que la razón metódica en realidad se comporta como un nexo dia-lógico, un artilugio que sirve para que los individuos pacten a la hora de conquistar un propósito común. Sin embargo, el concepto de ciudadano moderno no tiene nada que ver con la concepción griega. Es evidente que para los griegos ser ciudadano significaba mucho más que eso, toda vez que en él existían ciertas partes del alma que podían corresponderse incluso con el ordenamiento de las *polis*. La ciudad griega tenia un *alma* compuesta de varias dimensiones, tal como dijo Platón, las mismas que habitan en el interior de todo hombre libre. Pero también es evidente que en el empirismo moderno los significados —los filósofos del lenguaje son quienes se centran en esta cuestión— son todavía ajenos a este tipo de transacciones. El empirismo hobbesiano se remite a abordar un problema central: resolver por medio de la norma todo aquello por lo que los individuos pudieran enfrentarse unos con otros, con el fin de paliar las enemistades que emanan de un egoísmo innato. Pero, ¿acaso queda algo de *trascendente* en todo esto? En estos procesos, el sujeto es incapaz de comparecer más que como un implicado en acciones físicas y reales («yo pienso, yo digo, yo hago…»). Mis declaraciones y mis acciones son algo que (yo) asumo sin que quede espacio para otro tipo de libertades, por nostálgica que resulte la expresión de Hobbes en el *Leviatán*: «El universo es corpóreo; todo lo que es real es material y lo que no es material, no es real». No hay, por tanto, posibilidad alguna de azar. Los acontecimientos del universo se hallan determinados por una cadena de causas que

nos han llevado hasta ellos, sin que la cuestión pueda ser. En esta tesitura todo parece indicar que la comprensión del mundo y de su funcionamiento —el sustantivo que mejor lo define sigue siendo el *progreso*— prefieren dar una mayor primacía a la lógica del método, cerrándose a lo que desde la imaginación —aun siendo indecible desde el punto de vista lógico— puede ser todavía encarnado con un cierto «orden». Pero también parece evidente que la razón humana —madre de un método gestado a la luz del fuego— no puede absorber todos los fenómenos del mundo, ya que, si existe la contienda entre los seres humanos, lo ético constituye sin duda una de estas escenas de misterio. Si, por el contrario, los problemas de la razón no son relativos al método sino a la verdad en un sentido amplio, entonces parece que la tarea de manifestar *eso* que percibimos como real corresponde al filósofo contemporáneo. Decir lo que a uno le parece verdadero, entendiendo *decir* como algo que queda más allá de la interpretación, es una posibilidad que a cualquier filosofía se le presenta como una aventura, aunque requiera de un laboratorio bien equipado.

Karl Popper decía que «ser racional no consiste en aceptar como algo dado de suyo la racionalidad fáctica de nuestra cultura, sino en hacer avanzar el proceso de racionalización a partir de ella, pero más allá de ella»[15]. La intención es sugerente. Parece como si un oportuno escepticismo nos saliese al paso para revelar que quizá la experiencia no sea suficiente para constituir un conocimiento de todo *lo que hay*. Y quizá no lo sea porque no implica una construcción absoluta del objeto, es decir, porque ni deduce objetos ni los explica en su totalidad; siempre *hay más* que pensar y que decir ante la totalidad de lo físicamente sensible, aunque el lenguaje habitual no suela prestarse a tal menester. Si la conciencia humana decidiese tomar las riendas ante *eso* que percibe, entonces debería haber para tal percepción, más allá del mundo sensible-racional, alguna explicación filosófica. Sin embargo, los empiristas se limitan demasiado al hablar de experiencia como lo que resulta inmediato al conocimiento, aquello de lo cual partimos en busca de primeros principios. Empezar de cero exige revisar y reescribir la historia del conocimiento desde una óptica bien diferente. Y aunque casi no ha quedado nada de las consignas metafísicas de Grecia, no puede permitirse de ningún modo que la naturaleza de esos principios pueda penetrar en semejante territorio. Habría que esperar al próximo siglo para decidir qué hacer con la

[15] Quizá provenga de ella el interés de Hobbes por analizar la experiencia humana con la ayuda del lenguaje, aunque este es un camino que pronto abandonaría.

autoridad del sumo Hacedor, el *Sensorium Dei*. Por lo pronto, la reputación de la experiencia como principio de conocimiento queda patente entre los empiristas, que se verán obligados a repensar el concepto de «verdad» que tanto había ocupado a la tradición agustiniana y que ahora servirá para cerrar definitivamente la puerta de lo suprasensible. Todo lo que es *real* debe ser demostrable empíricamente. No existe ninguna manifestación complementaria a esta forma de medir el mundo. De nuevo, la rigurosidad y el geometrismo pueblan el imaginario filosófico prestándose poco a la comunicación de la imaginación en sus «restantes» formas.

Este hecho, que bien podría calificarse de *trágico* en los manuales de filosofía, hace evidente que a racionalistas y a empiristas les atañe un problema común. Y es que cada vez que hablan del conocimiento humano en general, aun cuando existe en ellos la intuición de que hay *algo* trascendente a lo «real», en lugar de ocuparse de su estudio deciden escribir sobre el teocentrismo o negar cualquier complemento a sus convicciones. Así de claro era Vico cuando decía que solo tenemos conocimiento acerca de los hechos: *factum est certum*. Esta es la lección que se impartió durante décadas, tanto en las universidades europeas como en situaciones cotidianas de la vida diaria, incluso en nuestros días. Entre los siglos XVI y mediados del XVIII se trata con hechos y experimentos científicos, con nada más. La decisión de delimitar lo que *es* y lo que *no es* se revelaría autoritaria en un ambiente en el que el saber perceptivo y sensorial se obtienen fácticamente como la garantía de un correcto y adecuado acercamiento a la verdad.

Sin embargo, nosotros no podemos pasar por alto esta pulsión *hermética* de lo suprasensible, porque sentimos que en filosofía nos autoriza a hablar de posibilidades de conocimiento que no necesariamente proceden de la experimentación. Así expresaba Foucault, rescatando del abisal filosófico de Occidente la pregunta fundacional de toda *filosofía primera*:

> El acontecimiento de la revolución pretende mostrar a la historia su otredad. Tal vez, esta figura de la revolución es la que obliga a la modernidad a hablar de sí misma, a interpretarse a sí misma. Y es a partir de esta conciencia, permitida por la revolución, que lo moderno se arranca del pasado. La Revolución inglesa del siglo XVII propone por vez primera la emancipación de los poderes trascendentes. Aunque se escribe en un lenguaje todavía envuelto en enigmas celestiales, aunque plantea un

> retorno al cristianismo primitivo, lo cierto es que estas teorías son esgrimidas desde la individualidad del saber. Ahora son los hombres quienes comienzan a plantear hipótesis sobre los poderes de la sociedad. Ahora la palabra ilumina y esconde.[16]

Foucault fue consciente de que la revolución científica se extendió hasta la Ilustración y todavía es posible elegir entre un camino u otro. Lo que parece claro es que no existen atajos si nos decantamos por la dirección equivocada. Uno de ellos consiste en iluminar la palabra que proporciona el conocimiento, esto es, *decir* lo que es verdadero adoptando un sentido más amplio que el que permite la experiencia empírica (tarea lingüística, ante todo). El otro consiste en ocultarla, encerrarla o silenciarla bajo un halo de misterio, cerrándose sobre sí al estilo del sujeto solipsista. Pero *bajo ningún concepto* faltar a la verdad que identifica la razón con el pensamiento[17]. Esta será, de hecho, una de las tensiones que heredará Kant con el fin de hallar, reconocer y consolidar «los límites del conocimiento humano». Y aunque es en el siglo XVII cuando puede verse una de las manifestaciones más vigorosas de la construcción sistemática del mundo, no será hasta el siglo XVIII que el sujeto tome conciencia de ella.

Sin embargo, y a pesar de su ingente reputación intelectual y literaria, la Ilustración comparece con una actitud tajante y *negativa* respecto a la dimensión del *ser* que buscamos restituir. Propone la posibilidad de una verdad filosófica en tanto es que es palabra y experiencia, esto es cierto, pero es el *ser* en tanto que divide, limita y desdeña un ámbito inocuo de experiencia que continúa sin ser colonizada. Quizá la elección se deba a un hecho incuestionable: si de algo ha dependido el progreso de Occidente es de una ciencia cuyo mayor logro ha sido tambalear, desde Descartes hasta Kant, los prejuicios de una sociedad que parecía haber superado todas las crisis del pasado. Pero el *logos,* entendido como el carácter de esta tradición nuestra, es ya lo único que explica e ilumina —dice Foucault— así que debería ser capaz de determinar metódica y sistemáticamente todos y cada uno de los aspectos sensoriales, sentimentales y existenciales del ser humano, cualesquiera que sean sus ambiciones. El racionalismo y el empirismo van heredando, tal como puede

---

16 SÁNCHEZ, M., *Foucault: la revolución imposible*, F.F.H.A., Argentina, 1997, p. 97. La cita refiere a la «sintomatología» que Foucault atribuye al cientifismo moderno.

17 Nos referimos a la misma tensión que heredará Kant en términos de un re-conocimiento y consolidación de los *límites* del conocimiento humano.

comprobarse, el protectorado de un método que aparentemente es infalible, pero que dentro de poco empezará a darse de bruces contra lo desconocido y lo indeterminado. Allende la calculabilidad y las costumbres más ambiciosas —más allá de la razón y de la experiencia— existen «elementos» agazapados que no son abordables desde esta vara de medir (*logos*) ni tampoco pueden determinarse a partir de un método que ha decidido buscar en sus reglas un resultado ordenado. Pudiera ocurrir incluso lo contrario, que el sentimiento, el *padecimiento* o la afectividad sensible, por llamarle de algún modo preliminar, antes de ser *logos* sirvan de orden (cosmológico, cognitivo, como paradigma de conocimiento, etc). Nosotros reconocemos la existencia de *algo* que antecede a la comprensión lógica. A menudo afirmamos o negamos lo que sentimos sin pensar demasiado, como si este espacio tuviera la capacidad de recibir la forma de una proposición *a priori*. El problema de lo indeterminado es común al sentir de cualquier época. A menudo rehúye la palabra y no siempre alcanza una demostración de tipo aristotélico-cartesiano, esto es, mediante una cadena lógica de razonamientos. La palabra en su sentido más amplio, las composiciones artísticas, los versos que se construyen sin razón alguna —puro desinterés kantiano— no siempre son elementos identificables con sensaciones concretas porque algunas de estas apenas se perciben cuando se comunican. Así, para ello es necesario recurrir de nuevo a la palabra, a la palabra que resulta de *padecer* una cierta experiencia pero que quizá el *logos*, al intentar alumbrarla, cae rendida en un *concepto* incapaz de hacerle justicia.

Para Kant, por ejemplo, las nociones de Alma, Mundo y Dios, que durante siglos habían sido parte la tradición cultural, presentaban —reconoce— un significado problemático. Su abordaje, desgastado en esta búsqueda recurrente de *conceptos*, terminará sometiéndose al tribunal de la Ilustración a finales del siglo XVIII. Sin embargo, aunque suele decirse que somos herederos de la filosofía alemana, o del idealismo alemán, trazado como el *Gran Relato* de la cultura europea, consideramos que el problema que hasta aquí hemos tratado ha permanecido intacto. Existe, al menos una dimensión del ser que, desde las enseñanzas de Platón y Aristóteles, a menudo se ha relacionado con toda suerte de horizontes (el ser como animal político, el carácter *telúrico* del ser, el ser como *téjne* o simplemente el ser como *ser*), pero pocos filósofos parecen haber reaccionado a esta curiosa resistencia que algún ámbito de nuestra cultura, como el que ejercen las artes, insista ante la aventura o la peligrosidad del concepto filosófico. ¿Sería posible que ya en la afamada Época

de las Luces pudiera desvelarse la unidad entre razón y ser —conocimiento absoluto del ser y de la verdad— sin mácula alguna de misterio cognitivo?

DOS VOCES DEL «CLAROSCURO»

Blaise Pascal (1623-1662)

Si decimos que la filosofía de Hobbes se situó entre el racionalismo cartesiano y el empirismo británico, en tal caso, deberíamos detenernos ante el pensamiento de Pascal. La filosofía pascaliana contribuye a enfatizar estas dos maneras de pensar: una, la de un racionalismo obcecado y centralizado que «desacraliza» la autonomía del pensamiento en nombre de la materia, y otra, la que penetrando en un terreno inhóspito, en ocasiones considerado sagrado —los albores de la Modernidad son un festivo inicio de un carácter sacro de las cosas, de irrefrenable declive— estima *indecible* aquello de lo que desconfía, pero que, por alguna razón algunos pensadores de la de los siglos XVI y XVII (las excepciones son realmente escasas) no se deciden a declararlo inexistente. Martínez Marzoa[18] afirma que, de todos los pensadores dependientes de Descartes, Pascal es el único que trató de no mezclar a Dios con el método, limpiando el escolasticismo que a Malebranche, Leibniz o Spinoza les preocupaba de manera explícita.

Pascal es un simpatizante del método cartesiano y vive de primera mano la enorme sacudida física que provocó el cosmos de Kepler. Sin embargo, su pensamiento no destaca tanto por un racionalismo explícito como por la óptica autónoma —la inteligencia de una «mirada interior»— desde la cual es capaz de reflexionar y escribir. Frente al propósito del carácter indecible atribuido a ciertas experiencias humanas, consideramos que Pascal ha sido uno de los primeros pensadores modernos que, a pesar de hundir sus intimidades filosóficas en el teocentrismo, de algún modo debió de reconocer la frustración que provoca esta *indecibilidad* en un marco espacio-temporal, en pleno ensalzamiento metódico, y por ello, de tan dolorosa conciencia. No hallamos en este autor intención alguna por aclarar o refutar lo que Descartes llamaba «existencia en sí». Tampoco encontraremos un intento por

[18] MARTÍNEZ MARZOA, F., *Historia de la filosofía.* Vol. 2: «Filosofía moderna y contemporánea», Istmo, Madrid, 1973.

deshacerse de «la verdad en sí». En general, carece de una ambición explícita por refutar, completar o reemplazar a lo establecido por sus homólogos y quizá por ello no haya suscitado una gran importancia en los *relatos* oficiales. Su inclinación filosófica se centra en los *Pensamientos* como un alegato de «el núcleo del ser humano». Son recurrentes sus referencias al corazón y al sentimiento que reducen la tendencia utilitaria del científico y que en sus obras suele caracterizar como algo anterior y más elemental que la calculabilidad metódica. Pascal no tiene ninguna intención de ser original, carece de todo afán sofista y no le interesa en absoluto el monopolio de la ciencia. Para él, la filosofía ha concurrido por un camino de doctrinas desvitalizadas que vulgarizan y despreocupan al sujeto. Existe para él un núcleo —quizá pueda ser vista como una escapatoria a esta esfera que, desde Descartes hasta Leibniz parece haber perdido el control sobre la condición humana— capaz de absorber todo el «dolor en el mundo», el sufrimiento y la contradicción que parecen estar en todas partes. De ahí que este *logos* geométrico-matemático que rubrica lo moderno, lo que viene a ser la verdad experimentada, figure subordinada a «razones que la razón no entiende». Expresiones como esta nos indican que Pascal se comporta como un romántico prematuro, pues para él la razón no es tanto una herramienta tan indispensable a nuestra cultura como sí lo son el afecto, la moral o el esfuerzo por comprender a los demás. Por esta razón su máxima se concentra más allá de las «razones del intelecto», allí donde la mente no es la que realmente «humaniza» sino que son la voluntad, la capacidad y la fuerza para creer, dentro de la pura intuición, que permiten salvarnos de la naturaleza corrupta de un mundo:

> Conocemos la verdad no solamente por la razón, sino también por el corazón. Es de este último modo como conocemos los primeros principios, y en vano el razonamiento, que no tiene parte alguna en ello, intenta combatirlos. (…) Los principios se sienten, las proposiciones se concluyen, aunque por diferentes vías —y es tan inútil y tan ridículo que la razón demande al corazón pruebas de sus primeros principios, para querer consentir en ellos, como sería ridículo que el corazón demandara a la razón un sentimiento de todas las proposiciones que ésta demuestra, para quererlas recibir.[19]

[19] PASCAL, B., «Grandeza», 110 (282-479), en: *Pensamientos*, Altaya, Barcelona, 1997, p. 48.

El calado de esta afirmación sugiere que estamos ante un autor de un cuño mental muy diferente al de la «democratización» de la ciencia. Y Pascal debía de saberlo bien. Cuando la cultura empieza a ser algo vulgar, los *Pensamientos* —el título guarda un eco semejante de obras de otros autores de estilo confesional como San Agustín o Rousseau— suponen un contraste cognitivo de nobilísima importancia. De esta obra pueden rendirse dos formas opuestas (itinerarios) de favorecer a (o de forjar) nuestra cultura: de una parte, lo que siglos más tarde vendrá a llamarse «logocentrismo», que aspira a conocer y a *afirmar* todo cuanto existe con ayuda de la razón metódica, y de otra, por la que Pascal parece inclinarse, la de un pasionalismo manifiesto, mucho más espiritual e importante que aquel. La razón no cuestiona que lo que el ser humano percibe o siente como *verdadero* tenga una naturaleza lógica, vivimos en medio de un mecanicismo medieval que puede producir conmoción o puede no producir nada. A lo que se dedica la razón humana es a buscar la medida necesaria para demostrar que esta o aquella observación puedan llegar a convertirse en leyes científicas, porque solo queda uno liberado de toda duda. Lo que para Descartes y sus discípulos parecía elevarse hacia la universalidad de un método soberano, Pascal, algo más joven que aquel, aunque no se precipita a rechazarlo, sí esquiva sus exaltaciones como modelo único de acceso al conocimiento: existe la *incertidumbre*, la *duda*, el *misterio*... Y es que desde el momento en que el *logos* acaba siendo definido como un pensamiento que no se cuestiona y sin más principios que los cartesianos, se huye también de la posibilidad de refutarlo. Habría que esperar a la autoridad de Schopenhauer para que lo creyésemos de verdad: «todos buscan un método infalible. Los lógicos hacen profesión de llegar a él, pero solo los geómetras lo obtienen y, fuera de su ciencia y de lo que la imita, no hay verdaderas demostraciones».[20] Pero todavía estamos lejos del siglo XIX para ver de cerca el verdadero valor de una Revolución. A Pascal le tocó vivir la impulsividad del cientifismo y la ofuscación de la existencia humana. Lo verdaderamente humano parece haberse rebajado a encontrar lo verdadero en la simple animalidad fenoménica, en lo que ya figura alumbrado y en lo que todo está disponible. Por último, no debemos pasar por alto su concepción del gusto estético porque resulta igual de prematura para su época y porque más adelante podrá

[20] DESCARTES, R., *Discurso del método*, Parte II. Laplace aclara, no sin un cierto tono de reproche, que la lógica tradicional y los silogismos apenas sirven para comprender las cosas ya sabidas, en lugar de rendir con ellos las ignoradas, incluido el arte de Lulio, para el cual sirven para juzgarlo en términos geométrico-matemáticos, a todas luces formales.

servirnos para acceder a lo bello por intuición, al margen de los razonamientos que, más en la línea de pensamiento de Kafka o de Kierkegaard, apenas nos proporcionan una «impotencia miserable».

Hemos referido que el discurso filosófico de Occidente debió de sufrir el dilema del itinerario filosófico a seguir. Quizá haya sido para evitar enfrentamientos, o por la necesidad de una convivencia más civilizada, o por la fuerza de las creencias que forman parte de cada cultura particular, que Occidente decidió jugar con la razón y propagar su especie. Se decidió metódicamente apagar las pasiones y meditar sobre el pasado sin unas convicciones fijas. Las intenciones han quedado ya a la vista. Sin embargo, no dudamos en atribuirle a Pascal una enorme valentía porque es consciente de los signos de decadencia vital que acelera la espontaneidad moderna del *logos* y porque nos invita a pensar de nuevo en la posibilidad de abrir de nuevo el itinerario ofuscado. Colli está de acuerdo cuando afirma que «el hombre moderno escribe sus pensamientos, sus poesías, etc., y espera, o bien la alabanza de los muchos (un espectro), o bien una resonancia en los pocos»[21].

Las palabras de Pascal no se atienen a una forma particular del mundo como podría expresar la mayoría. Para nosotros —humildemente nos consideramos parte de «esos pocos»— lo que Pascal intenta decirnos es que ya no tenemos idea de lo que está *ahí fuera*, lo que ha quedado en el pasado y ahora presiona en el interior. Los hombres hablan cada vez menos del mundo antiguo y utilizan la palabra con demasiada ligereza, buscan con ella ser estrictos, pero en su lugar acaban siendo restrictos. De algún modo, ese «algo» interior sigue estando presente para Pascal y aunque haya dejado de comparecer en los hombres, la razón humana nunca será capaz de *captarlo*.

Por eso nos hemos referido al ámbito de la estética[22], porque parece iniciarse en el ámbito artístico la misma clase de lucha que venimos representando bajo el rótulo de

---

21 COLLI, G., *El libro de nuestra crisis*, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona (Barcelona-Buenos Aires-México), 1991, pp. 28-29.

22 Somos conscientes de que Pascal no es precisamente un autor que destaque por una filosofía genuina del arte, si bien sus recursos casi poéticos sirven de acceso a una reflexión de primerísimo orden o, si quiere, a un lenguaje privilegiado. Nuestra intención es introducir el pensamiento estético en un momento histórico en el que prácticamente se considera oculto u ofuscado, entre otras causas, por la eclosión del nuevo cristianismo en Francia y el avance del absolutismo. En mitad de este aniquilamiento histórico, e inmediatamente antes de Las Luces, consideramos que las reflexiones espiritualistas de Pascal hubieran sido mejor recibidas en un Romanticismo pleno, donde la estética sí será objeto de estudio por parte de numerosos autores. Contra la opinión de Colli (v. cit.), consideramos que no solo Hölderlin fue consciente de ese otro camino, hoy totalmente agotado, que implica la «ilusión griega». Parece cierto que ni Kant, ni Heidegger ni Nietzsche muestran señales

«dualidad discursiva». Si revisamos la concepción que los modernos tenían del arte en general, nos encontramos con dos discursos entre los cuales existe una aparente rivalidad: *l'esprit de finesse* y *l'esprit de géométrie*. Más adelante podrá comprobarse a qué se refieren estas expresiones e intentaremos indagar si la naturaleza de ambos (el *espíritu*) es la misma. De momento, lo que hemos aprendido de Pascal es que la fuerza del corazón humano debería ser suficiente para cuestionar una época en la que el científico se ha convertido en un tirano. A sus ojos, quizá sea esta una época tan paradigmática como corrupta, porque en lugar de poner todo al descubierto prefiere contentarse con *negar* lo misterioso, esto es, lo que mora *más allá* de lo científico y tradicional (*logos*) y que ni es científico ni se recuerda que alguna vez haya marcado una tradición. Alrededor de esta dualidad, de la cual algunos artistas como Goya o Haydn (por mencionar solo dos) harán reflejo en sus obras, lo que parece claro es que frente a los designios de una sintomatología tan recurrente al análisis y tan poco «ontológica», un tímido romanticismo aparece oportuno a cuestionar las sospechas iniciales que manteníamos —a tenor del fenómeno artístico siempre las hemos mantenido— sobre el uso tradicional de la razón humana. Pascal, que nació y murió en un Barroco en permanente crisis, respondía como un gran hombre de fe con tres argumentos básicos que resumen los famosos «desajustes» de su filosofía y que representan con vehemencia la *incertidumbre* que siembra el mundo científico:

> Primero. El hombre aspira a una vida de dignidad en un universo grandioso y aplastante, pero su *condición* es la de un ser miserable incapaz de ser feliz. Es por ello que la única razón que debe seguir no es aquella susceptible de reglas sino la suya propia: las «razones del corazón».
>
> Segundo. Existe un «instinto» que nos eleva a una capacidad congénita de verdad y de bien, pero si profundizamos en esa búsqueda nuestros esfuerzos caen en saco roto. No es posible encontrar la salvación bajo las formas de la antigua

de un giro hacia una patria trascendental griega, pero hubo antecedentes artísticos a este giro, veremos más adelante. Añadiremos que, en general, nos parecen importantes los amantes de lo originario, sean filósofos o iletrados, porque es el punto de partida para comprender en qué modo este misterioso *logos* constituye al ser humano; sin embargo, al mismo tiempo parece coartar la plenitud de su expresión y de las posibles interpretaciones.

> espiritualidad, nuestras aspiraciones habrán de librarse en una «segunda naturaleza», es decir, en la realización de la finalidad humana en una *espiritualidad* nueva.
>
> Tercero. A lo largo del recorrido terrenal del hombre, la inteligencia, los argumentos de la historia y la capacidad de juicio humano no pueden funcionar sin una percepción extrasensorial que los guíen y a la cual todo esté subordinado, don de la fe que Dios introduce en el corazón. La «salvación» sería la prueba definitiva de que es posible apoyar la verdad en otras formas de *sensibilidad*, sobre todo de origen moral y/o religioso.

Los presupuestos pascalianos sirven para contestar el filtro del rendimiento cognitivo que queda establecido en la antesala de la Ilustración. El método cartesiano, como la inteligencia humana, adquieren significación cuando se utilizan, pero no nos muestra luz alguna sobre lo que se encuentra más allá de él, ni de si podría hablarse de verdad desde alguna vía diferente a las dominadas por el *logos* de la tradición. Si Descartes había roto con la tradición escolástica al presentar un programa cognitivo empeñado en refundar todo el saber, Pascal presentaba una nueva certeza con la que parecía posible lograr una de estas otras vías. Sin embargo, la prédica de ambos autores nunca permitió establecer una frontera nítida, ni mucho menos que facilite el diálogo entre los dos discursos que venimos describiendo como enfrentados. Tampoco nos vemos legitimados a anclarnos a uno de estos discursos ni nos parece oportuno expresar nuestras convicciones saltando de uno a otro. Para hacer esto último tendríamos que advertir primero que existe una cierta afinidad entre ellos y en principio apenas advertimos alejamiento. En cualquier caso, imitar las palabras de nuestros filósofos no nos va a convertir en racionalistas ni en pasionalistas. El trabajo de investigación no consiste en formar parte de una élite sino en resolver algún tipo de problema o de misterio. En este caso, lo que parece que sucedió entre el fin del dualismo platónico y el rumbo que la Modernidad europea ha decidido seguir fue el haberse sacudido de toda herencia griega. De algún modo la filosofía parece haber coagulado con dos modelos como paradigmas de saber: representado por Descartes, con el modelo científico-racionalista, y en el otro caso, que podríamos representar con Pascal —sirva su defensa antijesuítica de las

ideas de Port-Royal— el de una vía antropológico-religiosa. La pregunta, entonces, es si ambas opciones disponen de un campo semántico desde el cual el *logos* pueda manifestarse sin misterio alguno, si alguno agota por entero el espacio de nuestra capacidad de simbolización, o si todavía tiene sentido evocar el viejo concepto presocrático de *logos* defendido por Platón para crear (o «recrear») la historia en su justa medida. Dios se esconde ordinariamente y rara vez se descubre… El discurso pascaliano se presenta con una cierta garantía para abordar este extraño secreto que permanece oculto bajo algún velo de la *physis* (Heráclito). Pero también nos produce buenas vibraciones porque consigue *llevar a término* ciertas sospechas acerca del programa cartesiano, sospechas sobre las cuales Kant hará su patente: la razón —diríamos— no es capaz de englobar ni (menos todavía) de dar cuenta lingüística de todo el conocimiento que el sujeto es capaz de concebir.

Junto al proyecto cartesiano, ayudaría que existiese otro capaz de ofrecer pautas para penetrar en las emociones, en las pasiones, en la imaginación o el lenguaje poético, cuya palabra requiere un orden sensible más afinado —*esprit de finesse*— o incluso para «saber crear» a partir de ellas, al menos si nuestras ambiciones no se reducen a interpretar el mundo (Marx). Al fin y al cabo, este *orden* de cosas pertenece a una *naturaleza inexplorada*, a un terreno todavía virgen («naturaleza segunda») que, por muchos que nos declaremos modernos, nos sigue intimidando. El rigor del ejercicio filosófico —la vía del sentimiento o de la mencionada *pasión* nos van quedando lejos— es hoy tan excesivamente racionalista que, o bien nada aclara en este asunto o bien se desvanece junto a nuestro ánimo. Pero hay que tener en cuenta que si lo *trascendente* pudiese demostrarse como una posibilidad (alternativa o complementaria) de conocimiento, toda historia anterior requeriría una urgente revisión hermenéutica. Por esta razón, una vez más es la vía racional la que se impone entre la virtud y el *logos.* Y un extraño secreto, del que Pascal se niega a despojar a Dios, resulta casi impenetrable a la vista del virtuoso, del poeta o del filósofo.

Giambattista Vico (1668-1744)

Pascal no fue el único pensador atípico de la Modernidad. Apenas unos años mayor que él, Vico solía referirse a la «desmesura» del racionalismo cuando afirmaba que lo único que puede conocerse (*verum*) es precisamente aquello que hacemos (*factum*). No es posible

conocer, sin embargo, los fundamentos de una realidad de la cual solo la Providencia de Dios es su artífice, tal como sugería el racionalismo moderno. Con Vico, cuyo aporte agradece el terreno religioso, nuestra deuda con el saber socrático apenas cobra una leve importancia. Porque si para él solo a través de la geometría y las matemáticas cabe conocer el mundo exterior, la historia que es capaz de escribir el hombre solo puede constituirse a través de ese conocimiento[23]. Pero lo más importante es, quizá, que este conocimiento permanece siempre dentro de unos límites que dejan fuera *aquello* que nos sobrepasa, que nos *excede* y que, por tanto, ignoramos.

En *De Antiquissima* (1710), el pensador italiano mostraba las implicaciones de dos fórmulas fundamentales: *verum-factum* / *verum-certum.* Con ellas viene a afirmar que la verdad es en realidad fruto de una síntesis de elementos que no solo se inscriben en el ámbito geométrico-matemático. Sospechando de la epistemología cartesiana, ratifica su postura en esta obra a través de la estela de cuatro autores nada triviales: Tácito, Platón, Bacon y Grocio, volviendo la vista hacia algunos *motivos* del conocimiento platónico. Estos motivos, que ya habían sido divulgados en la filosofía renacentista, serán a partir de ahora interpretados desde la empresa cristiana. Por ello, al igual que ocurre con Pascal, interesa de Vico su antropología filosófica, porque con ella pone de relieve un análisis sistemático de la estructura argumentativa que daría lugar a los *Principios de ciencia nueva* (1725). En esta última destaca lo que sería el rasgo más característico de su personalidad: la capacidad para posicionarse en una «ciencia media de la humanidad» a la que solo es posible acceder desde una perspectiva constructivista[24] y cuya verdad solo puede conocerse por los resultados de una acción creadora y productiva. Pero resulta también para Vico, que la *totalidad del mundo* es cosa de Dios, en tanto Dios lo crea total y continuamente, mientras que al sujeto no le corresponde más que comprender el espacio restringido que el Demiurgo le ha concedido. Frente al principio cartesiano que postulaba ideas claras y distintas, que Vico consideraba «psicológico», el napolitano irrumpe con un relativismo puramente sofístico: el mejor criterio es aquel que mejor convenga a cada sujeto. El sujeto es libre cuando elabora su propio conocimiento a medida que conoce —el eco del pensamiento de Protágoras es

---

23 MELETINSKI, E., *El mito*, Akal, 2001, Madrid, pp. 303 y ss.

24 Para un acercamiento completo al pensamiento de este autor, v. FERNÁNDEZ GARCÍA, S., *Análisis filosófico de la Scienza Nuova de Giambattista Vico (1668-1744)*, Pentalfa, Oviedo (Asturias), 2013.

inevitable— a través de la historia y de la estructura de lo que él considera real[25]. Esta posición —consideramos— bien pudo pensar la obra de arte, por ejemplo, pues si el conocimiento se obtiene a partir de una síntesis entre «lo que es» y «lo que no es», poco más hace falta para pensar el arte como una posibilidad más de saber, como un saber que produce un conocimiento *real* propio del sujeto que hace (*poiein*). En este sentido, en beneficio de este *asombro* suyo por el mundo, por la existencia y el puro devenir, Vico y Pascal jugaron un papel más que manualesco.

Ante la óptica del planteamiento matemático iniciada por Copérnico y que culmina en el denuedo metódico-cartesiano, el debate entre estos dos filósofos «anti-metódicos» —Pascal y Vico— se avecina un cambio silente de rumbo en la historia del pensamiento. Y es que en la medida en que «el método» excluye como un pseudo-saber toda pretensión cognitiva que no responda a su axiomática, este no hace más que crecer hasta volverse absoluto. Ni siquiera Pascal, que en sus escritos suscribía la supremacía del proceder deductivo, se atrevió nunca a dar razones que privilegiasen su postura proto-romántica, a excepción de sus famosas *razones del corazón*. En su lugar, registraba apenas el dato de la creencia, personalísima ella, para aducir que la *fe* es realmente un misterio, un misterio que está *ahí* y que la razón, a pesar de ser una fiel servidora del método, siempre será incapaz de captar en su totalidad. Este dato nos sirve de apoyo cuando afirmamos que Dios, si comparamos su presencia literaria con las épocas anteriores, era incluso más reconocible cuando era invisible que ahora que se ha hecho visible. Esa era la función de la fe pascaliana, tal como señalan algunos autores contemporáneos[26], que constituye el rebasamiento mismo del *límite* de la razón humana toda vez que el orden que mejor corresponde al conocimiento es el que proviene del corazón («*escribiré mis pensamientos sin orden y no tal vez en una confusión sin designio*»). Si comparamos la intuición de Pascal con el pensamiento de Vico[27], comprobaremos que ambos esconden una conciencia que de algún modo conjuga lo cierto con lo verdadero. Los dos fuerzan la voluntad humana contra la Providencia buscando una vinculación entre *lo hecho* y *lo razonado*. Así, la *Ciencia Nueva* —afirma el napolitano— es el espejo donde la mente se ve sí misma frente al abismo de la Ilustración.

---

25 CALVO OROZCO, Daniel Elío, «La filosofía de la historia de Giambattista Vico», en: *Estudios Bolivianos*, La Paz, Nº 17, 2012. Disponible en: http://www.revistasbolivianas.org.bo. [Fecha: 01 mayo 2017].

26 GUARNER, J. L., *Roberto Rosellini*, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 217-218.

27 GONZÁLEZ GARCÍA, M., *Autobiografía de Giambattista Vico*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

Podemos decir, por tanto, que cabría calificar tanto a Pascal como a Vico como dos de los pensadores antimodernos cuya manera de hacer filosofía cabe considerar como el arranque que habría de salvar a la humanidad de la *tragedia* que está cerca.

Llegados a este punto salen a nuestro paso cuestiones importantes. ¿Qué clase de fe mantiene al hombre en *suspense*, cuando todavía se obstina en buscar *lo verdadero*? Por una parte, nos parece bastante claro que un cierto temor hacia lo desconocido empezó a despertar en un determinado momento histórico. Por otra parte, resulta gratificante admitir que todo el mundo debiera acceso a un conocimiento verdadero, es algo deseable, sea de la naturaleza que sea. Lo extraño es el modo o el polo desde el cual se decidió que debíamos hacerlo. Y quizá lo reprochable es que se hayan inhibido formas, como por ejemplo la metafísica o la artística, que todavía sostenían ese *logos* agónico e interminable que antaño era propio a la filosofía.

A nosotros no nos resulta fácil aceptar que desde la aparición de aquellos manuscritos que engendraron el Medievo hasta la etapa inmediatamente anterior a la Ilustración, por seguir los manuales de historia de la filosofía, la Modernidad haya sido trazada en torno a un juego metódico, no porque haya supuesto regresión alguna (esto quizá fuese favorable); más bien, porque lo lamentable es el ocultamiento que la tradición ha arrastrado a partir de él, que a menudo ha sido *negado* o tachado como improductivo. En cambio, es evidente que el hallazgo de Descartes ha resultado tremendamente poderoso en su estatuto racional, pero no nos parece que *afecte* a todas las dimensiones que deben considerarse humanas, como lo sería por ejemplo la metafísica, el anhelo de trascendencia que el hombre parece buscar, acaso no existan más caminos. Si esto es así, podría decirse que a medida que se toma el método como una finalidad, éste se vuelve exiguo dejando entrever sus carencias. Poco a poco, los avances de la ciencia y de la técnica sugieren la idea de un progreso que carece de límites y que, por una razón de servidumbre, la idea de que existan tales otros caminos puede abandonarse tranquilamente. Resulta fácil pensar que ser metódicos tiene su recompensa, ya que la aplicación de reglas nos ayuda a enfrentarnos a la mayoría de problemas que plantea la ciencia. Pero en la medida en que nos enfrentamos a la paradoja y las contradicciones de la realidad («*contrárietés*»), los límites de nuestro racionalismo se contraen o fracasan directamente. Consideramos que es justo *ahí* desde donde es posible dar un salto hacia «lo metafísico», al corazón de una imaginación realmente positiva que busca proponer, hacer y

decir al estilo de los académicos griegos. En este sentido, parece oportuno resaltar el pensamiento de estos dos autores frente a la idea de que los retos de la humanidad consisten en asumir límites[28]. También rechazamos que la imaginación deba ser despojada todo aquello que le *excede*, ya que contribuye a limitar la palabra y muy posiblemente también la acción (ética). El hecho de que la historia que podemos leer en los manuales figure escrita en clave racionalista —esto es, comprensible, como el resultado de encadenar una serie de reglas previamente fijadas— no significa que no pueda cuestionarse. La historia de la humanidad evoluciona como una rueda motivada por designios que a menudo «exceden» los de la vida de cualquier individuo. Los manuales de estudio de filosofía suelen obviar estos «excesos» de la razón.

Algo extraordinario debió de ocurrirle a Platón en algún momento de su larga vida —pensamos— para verse en la necesidad de vincular «aquello que nos excede», con tanto fervor como lo hizo, a una escala abarcable o medible por la razón humana. Lo mismo debió de ocurrir durante el Renacimiento, cuyos pensadores optaron —no todos— por «desencantar» el mundo para que este no pudiera escapar a su control. Son fórmulas atípicas que se funden con la historiografía, con la técnica y e incluso con los cánticos de la liturgia que, en síntesis, y más allá de la tesis de Kuhn sobre lo científico, dan lugar a paradigmas. Si seguimos esta estela, cuando el marco del clasicismo francés inicia su comprometido encuentro con el espíritu del Barroco, lo que ocurrió es que el conocimiento tradicional y *limitado* fue perdiendo terreno frente al sentimiento y la intuición, más ambiciosas y potentes, en las cuales, al decir de Pascal estaría en juego lo valioso y decisivo. No vemos razón alguna, al menos de momento, para juzgar como falso aquello que nuestra intuición nos presenta como *posible*, pues como señala Bermudo[29], en la posibilidad es precisamente donde todavía se esconde un camino de acceso a la verdad. Y en este camino no solo participan las facultades que intervienen en los procesos cognitivos, también toman parte aquellas que los clásicos decían hallarse en el *alma*. Lo negativo del proceso es que tanto el alma como las aventuras poco o nada tienen que ver con el conocimiento puramente técnico y menos aún con lo moderno. En el fondo —dice Gadamer recurriendo a Vico— «ya se

---

[28] BERLIN, I., *La contra-ilustración*, citado en ROJAS, R., *Los derechos del alma. Ensayos sobre la querella liberal-conservadora en Hispanoamérica (1830-1870)*, Taurus, México, 2014 (cfr.).

[29] Cf. «Vico y Descartes», en: BERMUDO ÁVILA, J. M., *Cuadernos sobre Vico,* 9/10, Sevilla, 1998, pp. 23 y ss.

sabía, desde tiempo inmemorial, que las posibilidades de la demostración y de la enseñanza racionales no agotaban todo el ámbito del conocimiento»[30]. Con todo, la Modernidad parece haber asistido a dos concepciones del mundo *radicalmente* opuestas cuyas consecuencias han sido reflejadas en dos clases diferentes de discurso: uno «racional», percibido como tradicional y tratado por todos como igual e impermeable, y otro «pasional», cuyo misterio nos parece velado y más allá de la comprensión tradicional. Intentaremos averiguar en qué medida conviene al hombre liberarse de lo sensible para salir a *ver* el mundo tal como es —acaso le interese fijar un horizonte más allá de lo sensible— para lo cual deberá ampliar su capacidad de visión y de comprensión.

ILUSTRACIÓN Y SECULARIZACIÓN

La revolución científica de los siglos XVI y XVII sienta sobre el método hipotético-deductivo las bases más duraderas del pensamiento moderno. La idea de que la ciencia concentra una salvación comienza a inmiscuirse en la empresa política y se expande por Occidente en forma de derechos, entre burgueses propietarios y en poderes que se apartan rápidamente del ámbito religioso. El empeño de Hobbes por introducir la ley científica en el ámbito del gobierno y las consecuencias de enfrentar lo moral contra la legalidad se extenderán consecuentemente hasta la Posmodernidad. Asistimos, por tanto, a una segunda batalla entre el *logos* y el mito[31], al deslinde definitivo entre la ciencia y la fe, o lo que es lo mismo, al espacio decisivo entre lo que «es» y lo que «debe ser». En definitiva, a la búsqueda de un nuevo *centro* de gravedad sobre el que hacer pivotar todo el conocimiento.

En mitad de esta aventura, no son pocos los pensadores entusiastas que deciden asumir como «tradición» a todo lo anterior, valorando más la necesidad de un Estado moderno que las propias tesis de Copérnico. Sin embargo, la tesis del heliocentrismo ofrece una instrucción de obligado cumplimiento que, como lema adventicio del movimiento ilustrado, deberá cuajar en toda experiencia humana: aquellos fenómenos que no puedan ser explicados por la razón humana no son más que quimeras, supersticiones prosaicas e

30 FERRARIS, M., *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, Buenos Aires, p. 52.

31 Cf. FRANK, M., *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Serbal, Madrid, 1984. El autor de esta obra sostiene que las sociedades modernas son herederas inexorables de una gran «falta de sentido», el cual se debe fundamentalmente una relación confusa y difusa entre el *mito* y el *logos*.

inmoderadas que no conducen a nada. Significa esto que, ni el anti-tradicionalismo más exigente ni la pérdida del poder divino han alcanzado nunca a disolver la fuerza de la *filosofía primera*. Los misterios de la fe revelan los atributos de una religiosidad que persiste, especialmente la católica, y aunque sufre el azote teórico del deísmo, el misterio que le caracteriza y las necesidades de sus feligreses impiden que su presencia se borre por completo. Tal vez no resultara tan ajeno a la verdad el hecho de que el cristianismo haya intentado penetrar campos que, desde su principio, no parecían ser los suyos, los propios de aristotelismo de la *física* y de la *metafísica*. Sobre todo, cada vez que lograba, casi distraídamente, que las verdades de la ciencia aspirasen tan rápidamente a ser las únicas verdades capaces de constituir el mundo. Y es que el enfrentamiento con lo religioso se vio en el dilema de asumir la concepción del método que había impulsado la ciencia moderna. Lo que sucede ahora, por tanto, es que Dios es visto desde una óptica diferente para así evitar la rebeldía que el hombre mantiene contra él. Algo semejante ocurrió con el arte renacentista cuyas pinturas inventaron la perspectiva con el fin de reeducar el ojo del espectador. Cada paso histórico que el ser humano da en pro de una *humanización* (de los oficios, de la arquitectura, del arte en general…), esto es, en pro de la razón, paradójicamente su *centro* oficial, la herida de la «sinrazón» parece infectarse. La sinrazón provocó una enorme frialdad hacia *lo bello*, provocando que la opulencia de los palacios se derrumbase a su alrededor. Fue más lo perdido que cuando el saber se limitaba a la pureza de las ideas, a teorizar la experiencia, a las percepciones simples y al análisis de las presencias vivas. Poco a poco, el imperialismo del *concepto* va apareciendo en escena como un nuevo punto de vista que no requiere presencia ni voz alguna que entender, sino colonizar ámbitos significación, un sentido y una o varias referencias.

De otra parte, si es cierto que el Medievo no consistió en un movimiento cultural completamente cristiano, tampoco la Modernidad puede leerse en una clave totalmente secularizada[32]. Si identificásemos la Modernidad solamente con la secularización, a partir

[32] Contrariamente a los griegos, para quienes las palabras eran símbolos (medios mnemotécnicos para referirse a objetos mentales que comprendían en base a su presencia constante de generación en generación), los términos «ser», «esencia» o «sustancia» continúan gozando de una intensidad aristotélica. Podría afirmarse, en este sentido entre el orden natural y el sobrenatural, que la Modernidad resultó ser tan cristiana como la Edad Media. En la línea de Colli, Kingsley entiende que el clericalismo de muchas estructuras sociales y políticas medievales identifican el poder político con el espiritual y en algunos casos mezclan la *Ciudad celestial* con la *Ciudad de los hombres*. Quizá haya existido una resistencia a creer que todo debiera provenir

del siglo XVII, debería insistirse en una distinción más radical entre el orden natural y el sobrenatural. El espacio que separa a ambos órdenes es similar al que nos hemos referido en párrafos anteriores: si aquello que *excede* al ser humano habita en el exterior, quizá lo que deberían pretender los ilustrados es una proyección de esa excedencia sobre el mundo, aunque solo fuese por colmar la esperanza de hallar en este un orden menos caótico. En cambio, si concebimos ambas dimensiones u órdenes —interior y exterior— como características intrínsecas del ser humano, entonces nos veremos obligados a afirmar que ninguno de ellos tiene por qué sustituir al otro. Lo que conviene aquí, entonces, es investigar por qué razón al ser humano comienza a atemorizarle lo simple y qué elementos —las reglas del método han decaído en su promoción— pueden utilizarse para descifrar sus enigmas. De elegir esta posibilidad, no encontraremos razón alguna para negar que los sentimientos, las creencias, el pensamiento o la libertad de los que depende la felicidad humana, lejos de ser avalados por la razón humana, puedan seguir siendo ingredientes insospechados de una cosmogonía mejor ordenada. Otro punto de vista es el intencional: que el hombre moderno, sea religioso o profano, dejase de sufrir menosprecios hacia su interioridad de las cosas, o que esta consiga un espacio respetable en el reino de la racionalidad victoriosa. El hombre no tiene razones para todo porque el universo es infinito y porque su condición de finitud, su soberbia entre los poetas y su gran capacidad para indignarse ante lo que no le resulta racional, le impiden conocerlo todo. Entonces, ¿por qué razón buscamos este espacio siendo contemporáneos del siglo XXI? Porque en este mundo dominado por la construcción teórica y el abocamiento a pensar las revoluciones del pasado, lo que parece que se pretende es una liberación incisiva de toda tutela tradicional. Y nuestro siglo es el de una razón que, al mezclarse con lo divino y lo artístico, pierde toda su fuerza y su belleza. ¿Cabría identificar algo subyacente a la razón que nos permita ver el mundo con una óptica más «ajustada» que la cartesiana y la de Galileo? Consideramos que esta pregunta no ha sido planteada en los manuales de historia de la filosofía. Pero su ausencia sirve para que el pensamiento moderno, cimentado durante los siglos XVII y XVIII y que apenas ha llega intacto hasta nuestro siglo, comience a valorar la posibilidad de una *ontología revisada*, es decir, a reconsiderar que el hecho de haber hallado un modo más directo de acercarse al mundo no tiene por qué rechazar

---

de nuestro exterior, a redimirse a una *mayoría de edad* que consiste en aceptar límites, o mejor, a la sólida instrucción de no aceptar conocimiento alguno fuera de unos (ya) determinados límites. Existe ya un centro gravitatorio al que los pueblos adquieren su identidad. v. KINGSLEY, P., *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Girona, 2019, pp. 27 y ss.

las *ideas,* sea de la naturaleza que sean*,* ni ninguna clase de *enigmas* ni mucho menos lo *bello,* porque antes que nosotros ya estaban presentes en nuestra cultura y cualquier investigación desata siempre nuestras mayores capacidades. Estas nociones encontrarán en las figuras que se suceden de Kant a Schelling, y posteriormente de Wittgenstein a Heidegger, a sus mayores promotores. No obstante, consideramos que, a pesar de tener mucho ver con la razón y sus usos, son figuras que preceden y, a menudo, profesan «formas» que huyen de esos límites.

KANT Y LA BÚSQUEDA DEL FIN

En la historia de la cultura de Occidente, al menos en la más repetida en los manuales didácticos, el ser humano parece haber vivido cómodamente en la creencia de que las matemáticas y la física representan el lenguaje del universo. Quizá por ello hayamos creído que lenguaje racional es el que más se acerca a corresponder (verbalmente, formalmente, etc.) aquello que más pensamos o que más fuerte creemos. En cualquier caso, la civilización europea creyó en este mensaje y progresó a partir de él hacia un futuro previsiblemente «ilimitado». Mientras los simpatizantes del Papado procuraban sentenciar a muerte a Lutero, entonces enfermo, fueron los llamados sabios de toda clase (nobles hidalgos, señores de elevada alcurnia y embajadores de tierras más lejanas, todos celosos de sus derechos hereditarios) quienes se reunieron en Alemania para decidir si los argumentos de éste contribuían o no a la soberanía del Sumo Pontífice. En el fondo, toda esta fue una lucha entre creencias, entre distintos *centros* o modos de posicionar la verdad. Lutero fue excomulgado mediante bula papal y entregado a la venganza de Roma, que disfrutaba de la oportunidad más favorable para defender su causa.

Frente a esta lucha de convicciones, Kant introduce su *filosofía crítica*. La inclinación personal hacia la *relatividad* de los lemas y de las ideas impregnan la filosofía de este autor con un idealismo todavía inocente, pero que será decisivo en pensadores posteriores como Hegel, Fichte o Schelling. Por el momento, la razón humana, a pesar de sus estrecheces, seguía siendo el «molde» en el que las formas y las dimensiones del universo debían encajar. Desde un principio, Kant se mostró reacio a abandonar el empirismo de Hume y de Locke.

La razón es simple: ya que la facultad cognoscitiva solo puede ser puesta en práctica mediante la afección de nuestros sentidos por los objetos, todo el conocimiento —insiste— comienza con la experiencia. Esta afirmación puede ser útil para quienes se acercan al mundo sin aferrarse a un análisis matemático de los elementos que lo forman, sobre todo, porque la *experiencia* del sujeto no se reduce al puro análisis; éste es capaz de sentir la existencia de un *excedente* que le empuja a trascenderlo. De no haberse dado este presentimiento, por así llamarle, no solo todo lo real habría sido ya escrito, como una historiada relatada, sino que todo conocimiento carecería de *misterio* alguno. En este sentido, el trabajo filosófico podría dedicarse a la mera interpretación de textos. Sin embargo, Kant sabía que es nuestra forma de «sentir el mundo» la que determina la forma que éste tiene y no al revés. No son nuestras percepciones las que derivan de la realidad, sino que es la realidad la que deriva de aquellas. Por esta razón, el filósofo alemán inclina sus *críticas* hacia un terreno que ha sido afectado por la realidad inmanente y dice: «si es verdad que todos nuestros conocimientos comienzan con la experiencia, no todos sin embargo proceden de ella».

Según explica Villacañas, asumir la experiencia empírica como la única adecuada sería la gran coartada para una conciencia que *no quiere* actuar en el presente[33]. Esto es precisamente lo que pretende aclarar Kant. ¿Por qué habría que asumirse una conciencia limitada de las cosas si no todas ellas figuran en el espacio y en el tiempo?

La cuestión constituye el problema central de la *Crítica de la razón pura*, al cual responde con una distinción entre juicios analíticos y juicios sintéticos. Quizá sea difícil pensar que una sola idea pudiera haber influido tanto a lo largo de doscientos o trescientos años; sin embargo, la astucia de Kant consistió en mantener una distinción que venía siendo arrastrada desde Locke, Hume y Leibniz: una cosa son las verdades de razón, y otra distinta, las verdades de hecho. La persistencia del alemán refleja que existe un problema entre el rigor de la lógica formal y la posibilidad de un sistema metafísico que intente integrar en él la libertad del hombre. Además, existen nociones como alma, mundo o Dios, que nada parecen tener que ver con el mundo material, y que, sin embargo, en algún sentido forman parte de él. Contra la marea de los sabios, Kant descubre la *voluntad* y el interés que el sujeto muestra hacia el mundo histórico, tan carente a veces, quizá porque las acciones del ser humano no solo cabe caracterizarlas por su afán de *progreso*, sino también por su

[33] VILLACAÑAS, J. L., *Kant y la época de las revoluciones*, Akal, Madrid, 1997, p. 11.

conservadurismo y su prudencia. Kant, no exento de virtudes filosóficas, interactúa con la historia desde diferentes teorías para descubrir un ángulo de extravío y, al mismo tiempo, ingenia un modo propio de experimentarla. Su posición resulta fiel a una «teoría de la finitud», una teoría ligada a las convicciones del pasado que no rechaza el futuro de una sociedad que quiere ser libre. Por esta razón, aunque el filósofo fuese un gran entusiasta de la Revolución Francesa, prefirió ocuparse de sus riesgos como un espectador *(Zuschauer)* y no tanto como partícipe. Seguramente lo decidió así porque sabía que una acción moral y crítica, como sugiere en sus primeras obras, solo puede surgir a partir de una mirada intensa sobre la historia, con todo su montaje antropológico y trascendental.

Sapere aude es el grito de guerra que posibilita este nuevo *centro* de saber dentro del ambiente ilustrado. Además, es un lema válido para cualquier época, capaz de aliviar y de disolver cualquier estado de servidumbre para dar paso a una verdadera libertad. Ser revolucionarios consiste precisamente en esto. Sin embargo, la revolución de este momento histórico es para nosotros la que se centra en el *intellectus archetypus* o mente arquetípica, que conlleva la ambición de un conocimiento completo de la *cosa*. ¿Cómo sería posible dar por supuesto las cosas —se pregunta Kant— siendo al mismo tiempo modernos y revolucionarios? ¿Qué puedo *hacer,* qué puedo *saber* o qué me cabe *esperar* en un mundo en el que no es posible saber con certeza qué es conocimiento y qué no lo es? Para responder a estas cuestiones, el alemán adopta varios puntos de vista. Uno de ellos es el relativo a la ética, disciplina que se asimila en el contexto de su teoría metafísica.

En la *Crítica de la razón pura*, Kant argumenta que el ser humano se halla confinado en un mundo de percepciones y si algo de esa «realidad» cae fuera de ellas, entonces cae fuera de su alcance cognoscitivo. Entonces, establece las categorías de espacio y de tiempo, que permiten abordar toda la inmanencia del mundo: «somos nosotros mismos quienes hemos introducido el orden y la regularidad en los fenómenos que llamamos Naturaleza». Solo el entendimiento nos permite legislar lo natural. El problema quizá sea que lo natural —sospechamos— haya llegado a Kant excesivamente «racionalizado». Por otra parte, el asunto de los conceptos, o la elucidación de todo aquello que el ser humano denomina «real», sigue siendo una incógnita con Kant. Para él, los conceptos no se derivan precisamente de la observación, ni tampoco de la experiencia sensible, sino que existen, en sus palabras, *a priori*. Son una especie de requisitos antropológicos, por llamarle de otra manera que

«formas trascendentales de la experiencia». Si las personas decimos que el mundo tiene un orden es porque en él o en alguna parcela concreta de él no percibimos un caos absoluto. Ahora bien, ¿qué alcance objetivo puede aportarnos Kant a la hora de buscar un *bien común* a todas las épocas históricas? ¿Existe el más *radical* de todos los criterios o modos de conocer? O más allá incluso, ¿qué principio filosófico podría engendrar la objetividad sin caer en el capricho ni en la superstición, pero sin rechazar la intuición, la imaginación o el simbolismo como la «nave nodriza» de la experiencia? Estas cuestiones nos sugieren que la ética, como quizá también el arte, no responden a la objetividad de un orden demostrable por medio de un determinismo causal. No son fruto de observar la naturaleza de acuerdo con el cálculo y la física y por tanto quizá respondan a formulaciones bien diferentes de las conceptuales. Así mismo, la ética kantiana, que aparece invocada por la razón para poder ser conducida, debería estar en condiciones de «producir orden», o lo que es lo mismo, debería darse también *a priori*, sin que haya necesidad de recurrir a lo divino para explicarla. De ahí que lo moral para Kant guarde similitudes con lo *bello*, o como él mismo expresa, a «lo que no tiene concepto». A continuación, comprobaremos cómo esta preocupación empezó siendo antropológica, para centrarse en investigar cómo se comporta la *razón pura* de la que surgen nuestras costumbres, entre las cuales se incluye la de atribuir conceptos a las cosas. Y es que por muy objetivos que pretendamos ser con las cosas (razonamientos), no parece haber una manera de medir lo *bello* que los griegos solían poner en ellas. ¿Cómo captar o expresar ese «interés desinteresado» que percibo en las cosas bellas? En el fondo, esta cuestión kantiana es más general y conviene típicamente a la Ilustración: ¿qué puedo conocer *stricto sensu*?

Kant pone sobre sus hombros la tarea de renovar la tradición metafísica de Occidente. Esto significa que el interés por la inmortalidad, el alma, Dios o los valores morales deban ser despojados del conocimiento porque seamos incapaces de estudiar sus atributos, sino todo lo contrario. Su fin es rescatar estos *conceptos* del fondo de la conciencia para comprobar si podrían ser tematizados dentro de los límites cognitivos del género humano. De ser posible este estudio, la Naturaleza requeriría urgentemente un fundamento, no para reelaborar lo que de la tradición aristotélica hemos conocido como «fin», sino para determinar las condiciones de posibilidad de una inmanencia sin resquicio alguno de misterio. Nos interés especialmente esta posibilidad kantiana cuando nos preguntamos por

la *forma* que ha de tomar su representación sin que esta sea condicionada por un trámite. La intensidad de la inmersión filosófica y artística en el seno de la representación atañen sin duda al valor de la abstracción. Implica un descubrimiento nada fácil del mundo sensible, a través de la abstracción, allí donde falta la toma de lo inmediato. El arte en general existe solo como una abstracción, ya que en el transcurso de la historia nos encontramos con manifestaciones muy variadas del mismo. Por consiguiente, debemos reservar tanto su unidad, es decir, la convergencia de ciertos aspectos propios de cada arte en concreto, como su diversidad. Por esta razón es interesante la exposición de una autoridad como la de Kant, no solo porque su solución promete un formalismo filosófico que tiene que ver con la «desocultación» o disolución de todo misterio, sino por el estrecho parentesco que siempre ha existido entre la actividad filosófica y la artística, especialmente entre música y pensamiento.

En los *Sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica* (1766), obra quince años anterior a la primera *Crítica*, Kant reflejaba su posición antropológica describiendo a los hombres como «seres que tienen razón». La expresión sirve para insinuar que no somos ninguna especie excepcional, que la razón es solo una parte del carácter humano que nos asiste y que el hecho de ponerla en práctica pasa por la determinación del «espíritu humano», al que solía referirse como *Geist*. Este espíritu, de eco cartesiano, es un elemento que interviene preventivamente en la delimitación de los *límites* de la razón humana, pero que admite una dimensión estética que podría funcionar como un principio vivificador del sentimiento. Para Kant, los conceptos de *Dios*, *Mundo* o *Alma* —acaso sean ideas— deberían ser verificados o confrontados a este *Geist* para decidir si al sujeto le conviene extender su pensamiento más allá o más acá de los *sueños*, y así poder rechazarlos o defenderlos. Suponemos que si la cualidad cognitiva de la que gozan es la inconclusión y misterio (conceptual, cognitivo, empírico…) creemos que es lícito que el hombre los utilice a su conveniencia, ya que en tal caso su actividad habría prácticamente hermenéutica. Pero Kant va más allá y se centra en saber en qué consiste esta conveniencia, si su naturaleza será teórica, si será práctica o si se trata de juicios que empleamos sin una razón aparente. Al parecer, existe un impulso natural que nos persuade a hablar de *Dios*, *Alma* y *Mundo* con una cierta ligereza, como si conociésemos perfectamente y desde siempre de qué hablamos, pero careciendo de las pruebas necesarias que la Ilustración tanto exige. El fenómeno parece apuntar a una concepción peculiar de esta nueva metafísica, ya que, si bien la expresión de

tales *conceptos* tiene sentido para nosotros, no podemos decir lo mismo de su significado. En este caso, el problema parece residir más bien en la imposibilidad (o la frustración) de que aquello que yo pienso o «siento» como *Dios*, *Alma* o *Mundo*, no pueda ser universalmente válido para cualquier sujeto de conocimiento sino apenas para mí, que de algún modo me asisten. Pero el problema parece mayor en su dicción, ya que al expresar tales conceptos lo que hacemos es afirmarlos (acaso sea para negarlos después, estaremos suponiendo su pre-existencia).

Seguramente Kant debió de dar con este problema más de una vez: las personas juzgamos, utilizamos constantemente el verbo «ser» sin reflexionar demasiado, sin someter a *empiria* las proposiciones que enunciamos y, por tanto, utilizamos un sentido de él solo aparente. ¿Sobre qué base moral e intelectual cabe construir una sociedad en la Europa del siglo XVIII si no se utiliza correctamente este verbo? Cabría la posibilidad —intuye Kant— de que sea nuestra facultad cognoscitiva la que esté suministrando esos elementos *a priori* desde sí misma, desde la razón misma, sin que podamos controlarlos. Si esto es así, sea por una simple motivación de nuestras impresiones o a saber por qué otra causa, la dificultad del asunto podría reducirse a un único misterio: ¿por qué razón el ser humano emplearía (verbaliza) elementos que podrían no proceder de su experiencia?

Desde un primer momento, Kant tiene sus sospechas acerca de estas conjugaciones del ser. Cree que las formas *a priori* que el espíritu evidencia no son características exclusivas de la Ilustración alemana, más bien parecen apuntar a un problema universal. Pero la universalidad de los ilustrados —la ambición, aquí, sí es de sobra conocida— supone que allí donde el bien y el mal no alcanzan fundamento alguno en la palabra de Dios ni en las enseñanzas de la tradición, en lugar de investigarla, lo sorprendente es que consigue legitimar su uso racional. Kant sabe perfectamente que el problema es serio, ya que no implica una inmersión sino una separación, una rotura al margen de toda implicación conceptual. Como filósofo, la solución a este problema reside en el sujeto y consiste en obrar «*de acuerdo con aquella máxima que pueda al mismo tiempo querer que se convierta en ley universal*». Solo la moral, la autonomía, la razón y la libertad humanas pueden alcanzar una explicación general de las costumbres con un criterio histórico, que casualmente es el mismo que Platón había empleado en sus *Diálogos*: la justicia. Que la justicia sea un criterio posible de orden suena atractivo para cualquier filósofo, cuando que la ética casi siempre ha sido el fin al que pretenden llegar sus conclusiones. A nosotros nos interesa ver en qué otros pasajes

se detiene Kant para vincular la justicia con el juicio y en qué modo caracteriza el misterio con su verbalización o elucidación conceptual, ya que podría aportar alguna pista respecto al fenómeno artístico, cuyo sujeto parece prescindir de conceptos. Por otro lado —he aquí otra abstracción— el resultado debería arrojar alguna luz sobre si la metafísica podría ser todavía consustancial al hombre y si es necesario que *todos* los elementos que conforman lo que llamamos *verdad* deban encajar en concepto alguno para ser admitidos como conocimiento, para poder decir de ellos que «son» aunque no todos ellos, como hemos dicho, procedan de la experiencia. Seguiremos nuestra intuición en esta línea[34] —realmente la autoridad de Kant nos intimida en realidad en todas sus vertientes— para intentar un rescate de los *temores* que Platón nos había enseñado a experimentar.

En la primera *Crítica*, el filósofo analiza las formas *a priori*, que podríamos denominar «maneras de ser». El análisis aparece en tres secciones separadas, aunque estrechamente relacionadas: la estética, la analítica y la dialéctica trascendentales.

A primera vista, «estética trascendental» es un rótulo que transmite buenas vibraciones. Consiste en una doctrina personal sobre las percepciones de la sensibilidad humana (*Sinnlichkeit*), un ejercicio en el que se abandona la idea reiterada de un mundo cuyo funcionamiento de sus partes ha dejado de ser necesario o preestablecido. En lugar de este mundo, se afirma la existencia un caos pre-mundano, un «caos de impresiones» que proviene de algo llamado *cosa en sí*. El Mundo —conforme al decir kantiano— sería el resultado de

[34] Con el propósito firme de llevar las indagaciones sobre metafísica hasta nuestro problema central, no abordaremos todos los autores de línea kantiana (Fichte, Schelling, Hegel, Herbat. Fries, Wudnt…). Si bien el realismo, el idealismo y el historicismo tienen sus reflexiones propias sobre la elucidación conceptual como problema, no todas ellas lo vinculan a la música, que para nosotros sigue siendo un problema central. Puede tomarse aquí a Kant como a Descartes, es decir, como promotores de una progenie de pensadores de lo estricto y lo formal, la «vara de medir» de la Modernidad que, sin menosprecio alguno de sus hallazgos, cada vez que abordan el problema conceptual que a la filosofía le plantea el tratamiento del arte, parecen oscurecerlo todavía más. En ocasiones, algunas lecturas de los autores mencionados nos plantean serias dudas acerca de si el irracionalismo (Schopenhauer, Nietzsche…) se hubiera acercado más a un correcto estudio de los griegos (junto al inseparable elenco de conceptos sobre la confección de objetos de arte que día a día se va perdiendo) o si realmente habrá sido Platón —¡sigue siendo Platón!— quien llegó más lejos de todos ellos al bautizar el discurso metafísico clásico de Occidente, dándole soporte a aquel. Contra la opinión que existe sobre Heidegger y a pesar de la expulsión que Platón propondrá a poetas y artistas de *La República*, pensamos que la vitalidad de la cultura no está reñida con la concepción griega del arte sino todo lo contrario. Algo parece haber quedado sin explorar a tenor del arte en este pequeño espacio separado por veinticinco siglos, pero no nos cabe duda de que las reflexiones de Platón y de Nietzsche parecen reducir las distancias más que las de Descartes, Kant y otros pensadores, por así llamarles, más formalistas.

una obediencia de nuestras impresiones a ese orden apriórico. Correspondería al análisis de la sensibilidad o a la estética trascendental la tarea de satisfacer ese orden —ideal— que, como ya hemos adelantado, es espacio-temporal. En este punto, todo lo que Kant diría que «es», todo acerca de lo cual pudiera referirse el ser humano en sus expresiones y en sus historias, se inscribe en un espacio y en un tiempo que no cambian ni varían, pero que de algún modo son anteriores a su experiencia perceptible. Son elementos ontológicos que presupone y sobre los cuales experimenta o se representa sus cosas sin cuestionárselos. Sobre esta base espacio-temporal el hombre verbaliza sus juicios de manera consciente, sobre dos intuiciones puras que funcionan como el *cardo* y el *decúmano* sobre el cual se asienta todo el aparato conceptual del entendimiento humano.

En la «analítica trascendental» —la base del sistema kantiano— se nos explica que existe un vínculo entre lo trascendente y el lenguaje humano. El mundo ejerce una especie de presión sobre las personas, *im*-presiones a las cuales nuestro interior responde con *ex*-presiones. Lo que le preocupa a Kant es determinar en qué lugar se sitúan cada una de ellas, cuáles nos acechan, cuáles nos confieren placer, si son criticables, si son defendibles o cuestionables. Nos interesa especialmente este pasaje analítico —insistimos en que la autoridad de Kant en cualquier trabajo filosófico merece nuestra atención— por cuanto tiene que ver con el lenguaje.

El hombre se sirve de un lenguaje constituido por conceptos cuyos significados, para que puedan evitarse los malentendidos, se utilizan en su dimensión «cerrada» o *limitada*. Si esto no fuese así, cualquier intento de diálogo sería imposible y lo único asegurado serían los malentendidos y la frustración. Sin embargo, existe alguna razón —arguye Kant— por la cual el pensamiento tiende a «trascender» ese límite. Posiblemente la cuestión tenga que ver con la «expresión del *ser*» que hemos mencionado, que apunta nuevamente nuestro estudio hacia lo metafísico. Debemos recalcar, eso sí, la diferencia de trato que ha existido respecto a la palabra por parte de los griegos y la concepción ilustrada. La diferencia fundamental está en que para los griegos la palabra era «poiética», es decir, era creadora y productora del mundo, mientras que en el período ilustrado parece haberse perdido ese «sentir de las cosas». En su lugar parece haber quedado lo inaccesible, lo infranqueable, lo cual nos frustra y nos impide continuar la gran aventura griega que ligaba sabiamente el *decir* con el *ser*. Es evidente que Kant es un entusiasta de la Ilustración, ya que además colige de su sistema un «estudio de los conceptos». Parte de su trabajo nos sirve para subrayar que

el conocimiento consiste en algo más que intuiciones o representaciones, pero son los conceptos los que se avienen espontáneamente a la mente humana y solo desde ellos establecemos nuestros juicios. Atrás queda el sentido productor de las palabras y del mundo (*teckne*). En la teoría kantiana, el *pensamiento* se presenta como la facultad de conocer las cosas. Y además, como la facultad de representar conceptualmente aquello que experimentamos con esta o aquella cosa. Pero existen reproches sobre el silencio de Kant acerca del lenguaje y sus posibilidades, lo que nos hace sospechar que el *noúmeno* —al entendimiento del lector no deja de presentársele como un concepto más— pudiera haberle ocupado antes de la escritura de sus famosas *críticas*, como si el alemán tuviese claro desde un principio que más allá de lo sensible no existe más que lo infranqueable. En cambio, lo que Kant nos deja claro es que haya o no conceptos, la intuición y el conocimiento que les subyacen siempre van de la mano y es imposible que uno pueda darse sin el otro. Ambos mantienen una relación de reciprocidad constante y son indispensables para la elucidación, para expresarnos, ya sea sobre el mundo inmanente o sobre el trascendente. Por esta razón nos cabe pensar que la «analítica trascendental», más que una justificación oportuna de contenidos conceptuales en el espacio-tiempo, consiste en una búsqueda de *formas,* es decir, en un intento por organizar o esquematizar el mundo bajo el saber y ya no sobre el sentir. ¿Bajo qué formas, pues, diríamos que se producen los usos indiscriminados del «ser»? Reformulamos la pregunta: ¿en qué medida verbaliza el ser humano sus juicios, dependan o no estos de algún *objeto* de la experiencia? Debió de ser esta una pregunta muy recurrente para el alemán. Sería como preguntarse por los límites de la razón misma, solo que la intención es dejar en evidencia (o hacer evidente) lo que de ella «excede» tras largos períodos históricos, como por ejemplo el que arranca en el Medievo, cuando la razón ya había sido la protagonista en torno a Aristóteles. Si el sentir ya no es un saber y toda certeza procede de la experiencia, ¿deberíamos decir —definitivamente, con Kant— que el sentir ya no implica ningún saber? ¿Se expresaría el sentir tan solo como un recuerdo que nada tiene que ver con aprender algo de él? Creemos que son preguntas de una cierta profundidad y no nos cabe duda de que son propias del período de Las Luces, pero la idiosincrasia centroeuropea de finales del XVIII buscaba responder a cosas distintas de los recuerdos, buscaba detectar los obstáculos más que superarlos y esto repercute en la idea de que el artista y el filósofo griego estén todavía vivos. La intensidad del fenómeno artístico en el seno de la representación parece engañarnos acerca de cualquier conquista filosófica —si bien hemos dicho que el

tratamiento kantiano nos interesa— porque su tratamiento final, con Kant, conlleva una separación, una ruptura decisiva entre dos ámbitos de pensamiento (inmanente y trascendente) entre los cuales media la palabra, el concepto.

Por lo demás, el recurso de Kant a las categorías metafísicas para buscar un criterio conveniente a su teoría crítica es ya conocido. Adherido a ese criterio llega a lo que podríamos llamar la *matriz del espíritu*, que guarda un cierto parecido con el «yo pienso» cartesiano. Esa matriz o «núcleo» de la voluntad humana parece confirmar que es imposible escapar de una instrucción tan grande a la que nos ha sometido el francés. La tentativa de mostrar que los objetos del mundo deben ser dominados por el ser humano y no viceversa es consecuente a unas categorías metafísicas, pero estas permanecen condicionadas por una primerísima conciencia establecida por el «yo». Las cosas del mundo sensible —afirma Kant— pasan por el espacio-tiempo, pero cuando llega el momento de expresarlas o de hacer juicios sobre ellas, son filtradas por una especie de «flujo gramático» o adoptan una forma concreta («yo pienso que…», «creo que esto es…», «aquello fue…», etc.). Con todo, la construcción expresión lingüística es tan asombrosa como problemática porque subyace a representaciones que dependen de nosotros mismos. Es responsabilidad nuestra, por tanto, hacer un uso lógico —y racional— del entendimiento que tenemos de ellas[35] o bien adoptar cualquier otro uso y correr el riesgo de «no estar en el grupo». Definitivamente, nos encontramos ante una parte decisiva de la *Crítica* que expone por qué el conocimiento humano tiene límites. En el fondo, hablar de voluntad o de instinto en el siglo XVIII implica seguir hablando de metafísica en un mundo que la ha puesto en tela de juicio, aunque sea para desecharla posteriormente o dejarla fuera del marco de *aquello* que puede conocerse.

En realidad, Kant no resuelve los grandes asuntos de la antigua metafísica. Más bien se atiene a su revisión para exponer una metafísica nueva, más conveniente con los tiempos de la Aufklärung. Se ocupa de este asunto en la que denomina «dialéctica trascendental». Allende la analítica kantiana, *Mundo*, *Alma* y *Dios* resultan conceptos que rebasan la posibilidad de la experiencia. Esto significa que no parece haber en ellos condición alguna que los condicione, pues curiosamente, a pesar de no referirnos a ellos con la misma ligereza que quien se refiere a un tipo de comida, no parece haber problema para pensarlos en toda

[35] KANT, I., en: «*De la forma y los principios del mundo sensible e inteligible*», (op. cit.), 2, 5; W II, 394.

su abstracción. Decirlos, esto es, afirmarlos o negarlos es otra cosa. Pero algo pudo haber perdido el conocimiento para que nuestra razón deductiva resulte incapaz de captarlos en su totalidad. Sobre esta hipótesis —la obra de Kant parece distanciarnos todavía más de la fuerza de la palabra griega y las verdades de antaño— nos preguntamos qué será más problemático, si no poder *pensar* lo que (intuimos) no puede ser dicho, o ser incapaces de *decir* lo que puede ser pensado sin correr el riesgo caer extravagantes o de ir contra las modas. ¿Acaso no había sido el *logos* el que había acabado con el mito y los rapsodas y con la promesa de hallar la verdad por otros medios? El intento por captar *toda* la realidad (*onmitudo realitatis*) iniciado por los monistas y consolidado siglo más tarde por Descartes, parece seguir siendo uno de los anhelos de la Ilustración. El problema que esta época sufre es que la razón, como herramienta única y capaz de proveer conocimiento, no consiste más que en captar el conjunto de todas las condiciones de algo determinado[36], y el *Mundo*, el *Alma* y *Dios*, no parecen ser algo determinable. Por lo tanto —concluye Kant— si la razón (*Vernunft*) es limitada, el conocimiento humano también habrá de serlo.

Llegados a este punto podrá ir viéndose el horizonte al que habrán de someterse las ideas del arte, pues mientras su expresión no sea explícita, para nosotros ocupan el mismo lugar (inhóspito, excedente) que estas tres nociones abordadas por Kant. El carácter del conocimiento kantiano nos resulta sugerente —incluso todavía es imbatible para algunos filósofos del siglo XXI— pero en cierto modo es restrictivo desde el punto de vista artístico, ya que en lugar de mantener en cuarentena los *misterios* del conocimiento, por así llamarles, afirma que no existe nada más allá de su representación simple. La música, por ejemplo, sería incomprensible desde el punto de vista crítico-kantiano porque conecta con ese «excedente» de decir sintético y, por tanto, apenas tendrías más que un carácter práctico. Y aunque su cometido más sobresaliente consiste en una exposición simbólica de la belleza, no se preocupa en explicar en qué medida el *sentir* que puede promover el arte (su exposición atética, sin recurso alguno al concepto) puede servir para construir o interactuar con el mundo como sucedería con cualquier lenguaje[37]. Por otro lado, la fidelidad al programa

[36] Aquello que el autor denomina «el hilo conductor de todas las reglas», v. *A* 447, *B* 475.

[37] No pretendemos insinuar que la música o el arte consistan explícitamente en un lenguaje. Nuestra intención es superar la analítica que se obstina en sus elementos constitutivos para acceder al misterio que le caracteriza como fenómeno de la sensibilidad y de la experiencia, es decir, como parte de la dimensión cognoscitiva del ser humano.

criticista exige comunicar los *conceptos* como si se tratase de una necesidad urgente. Y por supuesto que lo es. Necesitamos nombres para referirnos a las cosas, aunque no tengamos una intuición directa de los mismos. Para cumplir con esta promesa, a Kant todavía no se le ocurre decir que «Dios» haya muerto ni que éste constituya una quimera o que sea una ficción; lo que nos dice es que la mente humana no puede conocerle directamente. Por lo tanto, tampoco «Dios» va a ser un objeto material del que tenga sentido elaborar una doctrina particular. En su lugar constituye, junto a *Mundo* y *Alma* el *noúmenon*, ideas perfectas e inalcanzables que son fruto de nuestra propia razón, ideas que provienen de un espíritu con vocación de experiencia, pero cuyo uso legítimo solo alcanza a ser simbólico. Este es el conocimiento que el Kant equipara a las bellas artes, a la obra vinculada al genio, porque el genio es el único talento capaz de proporcionar reglas al arte. Más adelante abordaremos este asunto acerca del símbolo y el rendimiento que a tenor de las artes puede obtenerse de él.

Ahora bien, para que esta filosofía de la trascendencia tenga sentido uno debe atreverse a *de*-mostrar qué es lo que se *hay* más allá de los fenómenos. Debe cambiar su modo de ver las cosas, acaso exista correspondencia u orden alguno entre lo inmanente y lo metafísico. Kant en ningún momento niega la existencia de una realidad suprasensible; es más, reconoce que carece de autoridad para afirmar semejante cosa. Pero no puede imaginar en qué modo las representaciones del intelecto pueden referir a objetos si el sujeto no es de algún modo «afectado» por estos. Apunta también que no es posible usar los principios del entendimiento para afirmar la existencia de un *ser* suprasensible. Si dijésemos que tal ser *existe*, habríamos usado las categorías del entendimiento fuera de su ámbito legítimo. Con todo, si trasladamos el problema a nuestro lenguaje actual, cabría decir que las ideas trascendentales son imposibles de afirmar y por tanto de conocer, pero de algún modo son atractivas para el ser humano[38], ya que en éste parece haber quedado una propensión natural a traspasar.

Ante este problema, Kant reconoce el empeño que Platón había puesto en su *Dialéctica* para caracterizar la singularidad del entendimiento humano. El entendimiento es el que crea copias de la idea que *habita* detrás de cada fenómeno. Por esta razón, en sintonía con el griego, concluye que la razón humana no solamente esconde ideas, sino también ideales, aunque estos carezcan de fuerza creativa para, por así decirlo, «crear» mundo. Los

38 *Ibid.*, *B* 670; *A* 297-298.

ideales deberían funcionar como «principios regulativos» del entendimiento, aunque estos no encajen con los de una ética heterónoma, no tienen por qué corresponderse con los ideales típicos del ilustrado. Encajaría aquí el concepto relativo a la moral, por ejemplo, que confiere a la filosofía de las Luces un problema de primera magnitud y que tratándose sobre todo de algo «ignoto» conviene recoger en términos del propio Kant:

> Así como la idea suministra la regla, así el ideal, en ese caso, sirve de modelo para la determinación completa de la copia; y no tenemos otra norma de nuestras acciones que la conducta de este hombre divino [que llevamos] en nosotros, con la que nos comparamos, nos juzgamos, y con ello nos hacemos mejores, aunque nunca podamos alcanzarla.[39]

Para comprender mejor este proceso, conviene retener que la máxima en que se inspira la sociedad kantiana consiste en una consecución incontestable de libertad que, si bien es cierto que la libertad carece de ley, esta resulta inalcanzable si se siguen literalmente los ideales de la razón pura. En todos los problemas planteados por la ruptura entre lo inmanente y lo trascendente, por el *noúmeno* y las proposiciones sintéticas *a priori*, lo que ocurre es que la razón humana, sin que nos demos cuenta, está poniendo límites a la libertad. ¿Por qué? Porque las ideas a las que remite la libertad no se apoyan en fundamentos de experiencia, sino que es la experiencia la que se adapta a ellas. Nuestra imaginación requiere un nuevo espacio, necesario a todas luces para una realización personal realmente creadora y emancipadora. Este *espíritu* sería conveniente a una «apología de las artes en la Ilustración» y no tanto a las rupturas entre lo que era cognitivo y lo que ha dejado de serlo. En el fondo, la mayoría de los lectores de filosofía saben hasta qué punto uno puede tratar de introducir lo que sucede en teorías que ya conoce, en un «esquematismo» o en una «analítica» que domina. Nosotros seguimos prefiriendo el desbordamiento que provoca el fenómeno artístico, porque en el caso de la música es evidente que la *cosa* que estoy abordando está fuera de mí (no puedo decir que «es» si antes no la expreso), o bien estoy incurriendo en una aporía que, solo quizá, (me) obligue a cambiar de esquema.

---

[39] *Ibid*., *B* 597; *A* 569. (p. 529).

Ante la aporía, Kant reiteraba que en los juicios de este calado no está permitido opinar[40]. No parece lícito arrogarse la potestad de opinar sin saber, al menos, *algo* por medio de lo cual nuestros juicios puedan referirse a cosas que no existen. Ni tampoco lo es que el contenido de tales juicios tenga conexión alguna con la verdad. Falta, por tanto, un dato: *algo* rehúye ser pensado más allá del espacio y del tiempo. Mientras tanto, inferir juicios de tal naturaleza resulta un absurdo para el alemán: «uno debe saber, o bien debe abstenerse de juzgar».[41] Nosotros nos atenemos a juzgar, pero subrayaremos, de momento, que el ejercicio especulativo con el que Kant interpreta el silencio que habita entre lo existente y lo «inaccesible» consiste en disolver la aporía en lo ignorado, es decir, en un imposible. Su interpretación equivale a la relación que establece en las últimas páginas de la *Crítica de la razón pura,* entre una razón de pretensiones omniabarcantes y una metafísica cohibida de la que poco (o nada) cabe esperar:

> Es bastante notable, aunque naturalmente no pudiera ocurrir de otro modo, que los hombres, en la infancia de la filosofía, comenzaron por donde nosotros ahora preferiríamos acabar, a saber, [comenzaron] por estudiar primero el conocimiento de Dios, y la esperanza de otro mundo, o incluso la constitución de éste. Cualesquiera que fueran los toscos conceptos religiosos introducidos por los antiguos usos que subsistían todavía del estado de barbarie de los pueblos, esto no le impidió a la parte más esclarecida dedicarse a libres investigaciones acerca de este objeto, y fácilmente se comprendió que no podía haber una manera más profunda y segura de complacer al poder invisible que rige al mundo, para ser felices al menos en otro mundo, que la observancia de una buena conducta en la vida. Por eso, la teología y la moral fueron los dos motores, o mejor, los dos puntos de referencia de todas las investigaciones racionales abstractas a las que, desde entonces, [los hombres] siempre se han entregado. Pero fue la primera, propiamente, la que arrastró a la razón meramente especulativa poco a poco a la ocupación que llegó a ser después tan famosa con el nombre de metafísica.[42]

---

40 *Ibid*., *B* 850; *A* 822. (p. 706).

41 *Ibid*., *B* 851; *A* 823. (p. 706).

42 *Ibid*., *B* 880-881; *A* 852-853 (pp. 726-727).

Lo que parece un problema metafísico-histórico en Kant aparece explicado como una necesidad de superar el dogmatismo y el escepticismo respecto al conocer y al juzgar, abriendo el camino final hacia una posición filosófica nueva, la *crítica*:

> Si se ha de llamar método a algo, eso debe ser un procedimiento según *principios*. Ahora bien, los métodos predominantes ahora en esta rama de la investigación se pueden dividir en [métodos] *naturalistas* y [métodos] *científicos*. (…) A los naturalistas, por *carencia* de mayor inteligencia, no se les puede fundadamente reprochar nada. Siguen a la razón vulgar, sin ufanarse de su ignorancia como si ésta fuera un método que hubiera de contener el secreto para extraer la verdad del profundo pozo de Demócrito. (…) Por lo que se refiere a los que observan un método *científico*, éstos tienen aquí la opción de proceder, bien de manera *dogmática*, bien de manera *escéptica*; pero en todos los casos tienen la obligación de proceder de manera *sistemática*. (…) Sólo queda abierto el camino crítico (…). No se podrá alcanzar todavía antes del término del presente siglo, lo que muchos siglos no pudieron lograr, a saber: llevar la razón humana a completa satisfacción en aquello que ha ocupado siempre, aunque hasta ahora en vano, a su afán de saber.[43]

Es evidente que Kant analiza y critica frontalmente las proposiciones de la metafísica clásica en el marco del conocimiento ilustrado. Propone a esa problemática la solución que le parece más razonable, pero no parece dar pautas acerca del comportamiento que ha de seguirse respecto a ellas, a excepción de su tratamiento crítico y a excepción del mandato moral que se concentra en su famoso imperativo. En su lugar se limita prudentemente a vincularlas al ámbito de lo incognoscible o de lo cual nada podemos saber (*ignotum*). Consideramos que esto no resuelve ningún misterio, sino que fortalece nuestro interés en él.

Con todo, la conclusión a la que llegamos sobre las aportaciones de Kant al propósito ilustrado es la siguiente. El conocimiento pasa por una reivindicación de una razón que se ha hecho autónoma, que ya no se cuestiona, pero esta razón es en sí misma limitada por tanto carece de acceso al *noúmeno*. Por lo tanto, existe una dimensión humana a la cual la ciencia —bajo la dirección de esa razón magnetizante— sigue siendo incapaz de acceder y es una

[43] *Ibid*., *B* 883-884; *A* 855-856 (pp. 728-729).

dimensión trascendente hacia la cual el ser humano parece haber mantenido una cierta ambición a lo largo de los siglos. Las posibilidades de la intuición y la deducción son solamente eso, posibilidades que resultan útiles dentro del marco cognoscitivo apoyado por la Ilustración, pero escasas en número si seguimos pensando en una trascendencia por la que puede transitarse por caminos diferentes al científico. El programa crítico kantiano se trata, en definitiva, de un estudio sobre la inmanencia en cuya desembocadura impugna toda posibilidad de decir o hacer *más allá* de lo establecido por siglos de tradición histórica.

No podemos pasar por alto la *Crítica del juicio* (1790), obra en la que el filósofo de Königsberg encuentra la *raíz común* que atañe al juicio y al arte. Para Kant, lo bello, al igual que lo moral, no está para ser sometido a limitaciones de ningún tipo. Tampoco resuelven preguntas, al menos en el sentido actual que tenemos de resolver algo, pero nos invitan a introducirnos una vez más en el misterio que la razón nos tiene vedado e incluso pueden ofrecer respuestas.

La relación entre las proposiciones del juicio y del arte será el aliciente fundamental de los pensadores románticos, que se sublevarán al rigor científico desde terrenos inesperados de «aconceptualidad». Si algo le interesaba a Goethe o a Schiller, por adelantar ejemplo, era erigirse contra la dominación racionalista del mundo y que la estética fuese la base de todo lo demás. Pero el orden que sigue Kant es todavía proclive al rigor y, en este sentido, menos ambicioso. Pero su preocupación inicial había sido el conocimiento, que es lo más noble que uno puede esperar de cualquier ilustrado. Su objetivo, nada baladí: trascender la gnoseología del empirismo inglés y la metafísica dogmática de los racionalistas. Y en segundo lugar: captar lo fenoménico de las cosas a sabiendas de que la razón es incapaz de percibir la estructura de algunas de ellas (la *cosa en sí* o *noúmeno*). Existen elementos *a priori* que culminan en la voluntad humana a la hora de cumplir el *deber*. A la razón le conviene ceñirse a la esfera de la experiencia, pero esta se vuelve estéril cada vez que intenta traspasar ese muro (*Schranke*). No nos cabe duda de que sus objetivos filosóficos son de un calado incuestionable, pero la apuesta por la dignificación del sujeto frente al objeto por parte del cartesianismo y el protestantismo y los sistematismos que tan atractivos resultan al filósofo parecen perder de vista los hechos, los verdaderos detonantes de cualquier filosofía. Si bien estamos atados a un lenguaje y a nuestros sistemas de

representación, es incuestionable que el arte es un hecho. Lo que debería hacer la filosofía con ellos es acceder a lo *real* a través de ellos, pues forman parte de nuestra visión, no como categorías a priori subjetivas e intemporales sino como categorías objetivas y culturales de la percepción, comprensión que permiten apropiarnos de la realidad.

Volviendo al vínculo entre el juicio y el arte. Kant halla que una de las propiedades del juicio es la que tiene que ver con el gusto en su acepción estética. El gusto se resume en referencia a las cosas que a uno le satisfacen, como por ejemplo la pintura de Kandisnky o la música de Beethoven. Existe una tendencia a creer que nuestros los placeres que nos satisfacen, gustan lo mismo a los demás. Algunos, incluso, buscan patrones generales en las obras de arte para localizar un gusto o un sentimiento universal. En realidad, universales hay muy pocos. Lo cierto es que fue una de las tareas más ambiciosas del período ilustrado, a pesar de sus escasos logros fuera del ámbito analítico. El problema del gusto y su carácter subjetivísimo nos sitúa de nuevo frente al misterio del conocimiento. Para Kant, este sentimiento universal se escondía tras algunos tipos de juicio, que no pueden ser determinados mediante pruebas empíricas, ya que son puramente subjetivos y no siempre van a adquirir una «estructura» particular sobre los objetos. En síntesis, o bien el juicio es una mezcla de lógica y gusto, diríamos, o bien es el *ser de las cosas*. Sin embargo, la lógica y el gusto guardan una similitud y una diferencia fundamentales. Por un lado, ambas han sido demandantes de necesidad y de universalidad, al menos desde la *Lógica* aristotélica hasta el siglo de Baumgarten. Por el otro, mientras el juicio lógico subsume una representación bajo el concepto de un objeto concreto, el gusto determinado por el juicio estético ya no responde a intuiciones encorsetadas en conceptos, sino que remite al poder de una imaginación que en realidad carece de tiene límites. Este es precisamente el poder que nos interesa, alrededor del cual gira cercana la filosofía de Kant, la posibilidad de un tipo *juicio silencioso* del que nada cabe decir, pero que de algún modo palpita recalcitrante y que incluso atemoriza como telón de fondo de la experiencia. Que la experiencia humana no pueda extenderse a los ámbitos de mayor satisfacción humana no provoca más que «sombras», preludios de un relato que todavía no ha sido contado.

Para Kant, la producción de las bellas artes debería responder a la estructura analítica dispuesta por él, es decir, su fruto debería figurar dentro de los límites de las categorías. De hecho, es ahí donde figura. En su discurso estético puede comprobarse el modo particular

que guarda la pintura para unirse a sus objetos en una pieza de teatro; cómo la poesía se aproxima a la música en el canto y cómo el canto se ensambla con la pintura teatral en una ópera. Son manifestaciones, a menudo cercanas a la sinestesia, de lo que Kant denomina *sublime*. En unión con lo bello, lo sublime se desarrolla dando lugar a formas como el poema o la tragedia. Por lo demás, es conocido su sistema de las bellas artes: la poesía encarna el papel de «ensanchar» el espíritu (*Geist*), razón por la cual Kant le concede el puesto más relevante. Le sigue la música, cuya intimidad insigne se expresa sin la ayuda de conceptos, su rasgo más característico, aunque como hemos dicho no se ocupe de más detalles. *More platonico*, en el sentimiento (placer o displacer) se eleva de nuevo una relación con el tópico ilustrado del *fin*, que se deja percibir en la parte central de la última de las *Críticas*. En cualquier caso, la esperanza consistía en que Kant hubiese recorrido las bellas artes con el fin de construir la realidad desde ellas, es decir, en forma de historia. Si fuese cierto que lo que percibimos como algo bello fuese verdadero, o mejor dicho, si lo que sentimos como algo positivo lo pudiésemos sentir en forma de historia, sería restrictivo querer explicarlo como un concepto, incluso sería un despropósito explicarlo como idea. El formalismo de Kant no es tan desmedido como el nuestro nosotros y por eso sugiere dos facultades humanas diferentes al juicio (aunque no opuestas entre sí) que podrían mantener todavía algún vínculo importante: la estética y la teleológica. La primera, relativa al «ser», y la segunda, relativa al «llegar a ser». Las dos nos parecen aprovechables para nuestra investigación, no solo por las influencias que ejercerán en autores posteriores, sino porque la mentalidad ilustrada parece haber dado un paso más sobre sobre los racionalistas y los empiristas sobre el uso de razón frente a lo que resulta «imposible de conocer». Y a pesar de que el relato discursivo que va de Descartes a Kant no haya aspirado más que a la precisión formal, el *relato* característico de Occidente sigue siendo el demandado por Descartes a partir del siglo XVII.

Sea como fuere, las precisiones del paradigma científico han llevado a la filosofía a un lugar de imprecisión. El juicio estético de Kant trabaja con formas «puras». Su aspiración es contemplar lo que denomina «el arte bello» (*die schöne Kunst*). Sin embargo, no tenemos constancia de definiciones teóricas que puedan satisfacer la aventura del arte en la Época de las Luces —a excepción de las que aparecen en el *Diccionario*— o bien tales definiciones nos parecen poco satisfactorias. En cambio, nos sorprende la posición de Kant porque, por una parte, se muestra prudente a la hora de emitir su juicio personal sobre las obras de arte,

atendiéndose al famoso «interés desinteresado» del gusto: «bello es lo que sin concepto se reconoce como objeto en un agrado necesario». Esto puede decirse como sigue. Sabemos o decimos que algo es bello no por lo que deja ver, ni tampoco por su rima o por su calidad sonora, sino por la aprobación o el rechazo que el sujeto que contempla un objeto artístico hace valer cuando dice «me gusta…*x*» o «esto es… (bonito, feo, extravagante, melancólico…)». En estos juicios siempre está presente el concepto, incluso cuando el concepto se mantiene al margen de la discusión. Más de un intelectual de la época pagaría por asistir a las discusiones en torno a *lo bello* que se mantenían en los salones de París hacia finales del siglo XVIII. Entonces, comprobarían que el núcleo de las discusiones se centra en un análisis más o menos caprichoso, más que a una sensibilidad afinada, el sentido subterráneo y genuino que «hace nacer» a la obra bella. Por otra parte, si algún fin universal encontramos en el período ilustrado es la libertad, que en Kant pertenece a al ámbito ético. El hecho de que nuestros juicios no puedan ser incluidos más que en categorías no es algo que nos perjudique, ya que, si es el gusto lo que determina mis juicios, este no me hace más sabio ni más ignorante. El gusto es que el que uno tiene y no suele cuestionarse. El problema aparece cuando lo enjuiciado es el *noúmeno*. Cuando nos enfrentamos a algo desconocido, entonces lo que llamamos *fin* deja de ser un objetivo y no comparece más que como una idea, tal como lo son la libertad, el alma, la inmortalidad o Dios, ideas que nos devolverían nuevamente al problema del principio. A pesar de las ambiciones, ¿qué es el *noúmeno* sino un concepto filosófico?

En relación a la expresión artística, concluimos con Kant que participa del *ser* ya que de algún modo representa (o intenta representar) ideas. No obstante, esto no significa que lo consiga, ya que desconocemos de dónde procede la idea artística a representar, a dónde se dirige y cómo la recibe o experimenta cada uno. Pero, en la medida en que una idea no puede decirse, la sensación de que existe un fundamento capaz de captar su naturaleza, o bien se enfatiza o termina frustrándose. Por tanto, no nos queda más remedio que seguir reservándole el ámbito del «como si…»: *como si* toda de arte fuese excepcional en la inmensidad de obras que existen, *como si* el fin de la filosofía debiera corresponderse nada más que con principios racionales, tal como creían los presocráticos y especialmente los aristotélicos. ¿Cuál podría ser la raíz significativa de algo cuya gestación, desarrollo y exposición desconocemos desde un punto de vista lógico y racional?

En cuanto a la ética, unida a la estética desde los tiempos de Platón, la expresión de Kant sugiere la idea de una moralidad que late silenciosa en su concepción genuina de experiencia. Sorprende que lo bello alcanza la condición de moral, cuando el verdadero gusto puede servir como una forma invariable en armonía con una cultura del sentimiento. Una vez más esperábamos que en este asunto, Kant no se comportase tan «occidentalmente». Que lo moral sea condición de lo bello sugiere un concepto de justicia más allá del conformismo, sin duda más allá del desarrollo evangélico y de las decisiones tomadas por los poderes tradicionales. Hubiera sido preferible una mirada al mundo desde este vínculo, moralidad y justicia; atreverse a saber combinando percepciones racionales con otras que no lo son y hacer posible, al puro estilo de síntesis kantiano, una visión unificadora y conciliadora. No obstante, aunque Kant no centró sus preocupaciones en el asunto de lo bello en el arte, la *exposición simbólica de lo bello* merece un tratamiento especial. ¿Cómo explicar esta exposición de lo bello o de lo moral si hemos dicho que consisten en actividades manifiestamente desinteresadas? ¿Acaso no resulta la estética kantiana de un gran interés para la filosofía y para cualquier lector que procura una identidad filosófica sobre la que «gravitar» sus inquietudes?

Para salir de este bucle, optaron por asimilar el arte al juego. Uno de ellos fue el propio Kant, que para salir de él opuso el arte al oficio. Para él, el oficio implica un trabajo más o menos rudimentario, es decir, una tarea en sí misma desagradable, pero de la cual puede obtenerse un cierto rendimiento a corto plazo. En cambio, considera el arte un juego, algo que resulta agradable al artista y que lleva consigo su propio fin. El gusto —defenderá Kant— no hace sino «jugar» con los objetos que más nos satisfacen[44]. Por tanto, el arte del

[44] Este tema ha sido desarrollado por Schiller (1759,1805), poeta y en cierto sentido discípulo suyo. En sus *Cartas sobre la educación estética* puede advertirse una aventura del origen del arte, que el alemán busca también en este fenómeno del juego. Algunas de las fórmulas que sorprenden son: «El hombre no debe sino jugar con lo bello, y no debe jugar más que con lo bello». «El hombre no juega sino cuando es verdaderamente hombre, y no es verdaderamente hombre sino cuando juega». El sentido de juego en este autor guarda más profundidad que la que parece, ya que aglutina en él —más exageradamente que Kant— todas las actividades desinteresadas del hombre, sobre todo la actividad moral. Apenas dos décadas más tarde, Spencer (1820-1903) renovaría esta tesis haciendo nacer el arte de fuerzas no empleadas, esto es, nuevamente del juego. Ciertamente, el arte parece un pariente cercano del juego, pero es un juego más complicado y delicado que los juegos habituales que emplean las personas, que apenas «juegan» con los mismos sentimientos. Se trata de una actividad creadora que juega con sentimientos desinteresados y que tiene una actividad productora. Más adelante retomaremos esta noción de *juego* a partir la interpretación que hace Gadamer.

siglo XVIII se nos presenta desde una percepción desinteresada del universo por parte del artista.

La noción de «artista» del siglo XVIII no guarda apenas similitud alguna con la de los siglos XX y XXI, ni siquiera la que refiere a qué significa ser artista. Esto no significa que el artista del siglo XVIII sea mejor que el del XXI, ni que el tiempo nos haya hecho mejores artistas, pero sí se evidencia que la Europa contemporánea ha insistido demasiado en que lo esencial es estar en contra del pasado y que ir en favor de los nuevos tiempos es el síntoma definitivo y definitorio de cualquier tiempo nuevo. Tampoco significa, por tanto, que las tesis estéticas de Kant hayan quedado obsoletas, sino todo lo contrario. La autoridad filosófica de Alemania es indiscutible, y es evidente, también, que la *crítica* contiene el cifrado necesario para desalojar los excesos de una filosofía obsesionada con lo racional. Sin embargo, el inconformismo contra los excesos no llegó de manos de los filósofos. Más bien, vino de poetas y escritores, autores dramáticos que quisieron desenmascarar al público burgués con lo incontrovertible de sus obras. Cualquier sistema conceptual podría parecer limitado cuando existe una tendencia generalizada —en ocasiones, arrogante— hacia las nomenclaturas y las calidades, por ejemplo, ser artista, «ser mejor que…» o «ser peor que…». Como si cada fenómeno del mundo se debiese a un referente fijos e intransferible. Cuando esto ocurre, el mundo resulta más extraño. Entonces, buscamos sus riquezas en otra parte, se recurre de nuevo al mito, al sedimento no interpretado de los símbolos y a la activación de una imaginación más o menos aventurera con el único fin de evitar lo rutinario. El pensamiento de Kant se desarrolla en este sentido estimulando la imaginación, aun cuando el ingenio amplía nuestro alcance conceptual —el descubrimiento del *noúmeno* es la encarnadura filosófica que resulta del giro copernicano —, algunas «imágenes» continúan fuera del nuevo centro cognitivo, quizá por el miedo que supone traspasar los *límites* de la causalidad y del espacio-tiempo, sin duda, la autoridad que Alemania imprimió en sus escritos. Definitivamente, la denominada «cosa en sí» —concluye Schopenhauer sobre Kant— no se pude conocer y por tanto no existe una correlación fiable entre lo percibido y lo real, o lo que es lo mismo, entre algunos de esos fenómenos y la experiencia que el sujeto adquiere sobre ellos.

Es un espacio de misterio, éste, en el que encajan las diferentes formas de arte. La música, por ejemplo, plantea un problema filosófico respecto a los conceptos de espacio y de tiempo y, más allá de su análisis, respecto a su origen y desarrollo. No es posible saber

de dónde procede —la voz humana expresada musicalmente o el instrumento de una orquesta serían respuestas evidentes— y, mucho menos, qué puede ser *eso* que la música expresa, si es que expresa algo, más allá del gusto o la fruición que uno experimenta al escucharla. Y aunque la psicología de la música o la musicología presuman de tener la respuesta, no creemos que sobrepasen el umbral de lo puramente inmanente (conceptos). Nos interesa conocer si es posible una dimensión metafísica de la música, toda vez que antaño el mundo conceptual fue engendrado por autores como Pitágoras, Parménides y los poetas griegos, entre ellos, el rapsoda. Los esfuerzos del rapsoda no se centraban en construir una estructura abstracta de conocimiento, ni tampoco de buscar un centro como el filósofo que procuraba un *arjé*. Su trabajo era mucho más simple, consistía en improvisar o recitar de memoria versos acompañados de música y de ahí surgió una forma genuina de transmitir conocimiento. Inconscientemente, el rapsoda mostraba lo universal que «cae» fuera del lenguaje, lo que no puede decirse o representarse en la tradición vigente, prescindiendo de toda comparación y a pesar de los tentáculos homogeneizadores del mundo circundante. Quizá el prototipo de genio del siglo XVIII haya sido el modelo más parecido a esta figura histórica, hoy desaparecida, y haya consagrado los versos al campo del empeño y de la mímesis, suscitando la idea de que al artista no se le puede superar, sino tan solo imitar. Eso explicaría por qué los filósofos contemporáneos, que tantas veces confunden sus ambiciones con su deseo de explicar la totalidad de «lo real», terminen embriagados ante la imaginación y la destreza de algunos compositores. La música existe, pero su caso es muy particular, ya que solo existe una vez que suena, es decir, existe en-el-tiempo. Ahora bien, ¿existió en el período que va desde la Modernidad hasta la Ilustración este esfuerzo por entender este sentido —el rapsoda sirve como modelo— cuyo desenmascaramiento nunca es inmediatamente accesible?

Según Nancy, si «entender» es comprender el sentido (ya sea figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto) Se necesita al menos un sujeto ejecutante y un testigo capaz de percibir y atestiguar que lo que escucha tiene un cierto sentido. Aun así, aunque todos tenemos una idea de lo que es la música, no es posible determinar de dónde procede su *noúmeno*, no conocemos una lógica precisa que determine qué pasajes sonoros escucharemos tras iniciarse un concierto para piano, qué movimiento vendrá después, si variará la tonalidad o cómo llegará la obra a su

fin. Aunque en algunos casos todo esto pueda intuirse no siempre se acierta, ya que existe un temor a no escuchar lo que uno «quiere» que suene, a que existan más las armonías en el mundo que las que establecen los cosmólogos. Esto hubiera preferido el *logos*, que todo fuese determinable y cuantificable para tener el mundo a nuestros pies. Pero, entonces, ¿qué habría sido de lo que está más allá de los límites del conocimiento? ¿Seguiríamos negando su existencia o más bien ya no habría misterio ni ambición alguna por crear ninguna obra? Todo parece apuntar que lo máximo que podemos hacer el registrar o «exponer» la forma en que se nos muestran la «cosa en sí», es decir, sus representaciones como fenómenos del mundo sensible o externo a nosotros. Si es cierto que el carácter «en sí» tiene una correlación posible con una realidad subterránea a la que no pueden aplicarse las categorías de espacio, tiempo y causalidad, entonces tiene que existir una realidad supuestamente objetiva y completa en la que nuestras percepciones subjetivas, nuestras sensaciones o sentimientos que nos llevan a una determinada acción (moral) encajen. Que no tengamos acceso a ella (*Schranke*) es otra cosa.

Si dijésemos que el ser humano hace arte y no sabe por qué (razón) lo hace, posiblemente Kant estaría de acuerdo con nosotros: no lo sabemos. Que la música, la pintura o la poesía respondan a alguna idea concreta, esa idea no parece que provenga de este mundo (Wittgenstein). Debe formar parte de una metafísica, de la que Kant ha dejado sentado que nada puede conocerse de ella (*ignotum*). Nosotros intentaremos ser más prudentes y diremos: el fenómeno de la música se resiste a ser conocido porque rehúye la conceptualización. Más adelante nos ocuparemos de otras artes para comprobar hasta qué punto tienen poco que ver con una exposición lógico-conceptual. Tomaremos, además, algunos ejemplos representativos de cada una de ellas esquivando la razón explicativa. Intentamos dar cuenta de un fenómeno que a la filosofía le resulta evidente, aunque también complejo. El *logos* tradicional no parece hacerle justicia, en el fondo, como si la obra de arte tuviera que adherirse a las leyes de la física o a otras composiciones más o menos tramadas. Por todo ello, pensamos que existe una realidad secundaria, o anterior a la que podríamos llamar inmediata, en la cual los objetos no son diferentes unos de otros. Si asumiésemos el arquetipo platónico, esta convicción debería ser unánime en cada una de nuestras miradas, ya que, si eliminamos las categorías de espacio, tiempo y causalidad, de ningún modo sería posible

diferenciar un objeto de otro[45]. Si retomamos el *Stimmung* del ilustrado comprobaremos que Kant considera —Schopenhauer tampoco es ajeno a esta precisión— que no es posible acceder a esta realidad subterránea, se trata de un muro infranqueable (*Schranke*)[46] más allá del cual reside lo fantasioso, lejos del desarrollo cognitivo sugerido por Newton.

Alguien podría afirmar —y tendría todo el derecho a hacerlo— que Kant es el autor más importante de la historia de la filosofía, quizá tanto como Aristóteles o como Descartes. No nos cabe duda de esto. Pero lo que aquí está en concurso no son las singularidades desempeñadas, sino la presencia de una resonancia, a sintonizar como «rebote» de las cosas que siempre han estado ahí y, además, que la captación de esa resonancia permitiera fundar un paradigma de conocimiento más amplio que el consolidado por Descartes. No cabe dudar que proyecto crítico rodea, o mejor dicho «roza», un ámbito de pensamiento que no puede expresarse con palabras; sin embargo, el concepto de conocimiento, tal como lo entiende Kant, no termina de sumergirse en él. Y aquí sus temores nos persuaden: ¿quién es este *Geist*?, ¿de dónde procede su *voz*? ¿Qué clase de genio o de *espíritu* nos guía a la hora de dar forma a un juicio? Si su sistema no consigue absorber todos los fenómenos de naturaleza misteriosa, pero sabemos que de algún modo estos existen, ¿dónde está realmente el *límite*? ¿Dónde queda «lo que ha quedado fuera» del conocimiento? Estas son algunas preguntas que todavía no tienen respuesta. Si pretendemos hallar en Kant un conocimiento propiamente dicho allende sus límites, la constitución de una nueva metafísica que trabaje con disciplinas tan cotidianas como la música, la poesía o la pintura, resultará imposible. Kant se refiere más

---

45 Schopenhauer afirma que la realidad es una unidad en última instancia: el *unus mundus* de la filosofía medieval que trasciende dichas categorías, así como la división establecida por Descartes entre lo mental y lo físico.

46 Se sabe que Schopenhauer desarrolla una vía de experiencia que se acerca más convenientemente al *noúmeno* kantiano, pero preferimos adoptar un tragicismo intencionado al apartado dedicado a Kant. El propio Schopenhauer será quien lo supere, al sugerir que existe un conocimiento directo distinto de la percepción de cualquier otra cosa y que procede de nuestro propio cuerpo. El cuerpo de cada sujeto, como cualquier otro objeto del mundo material, es percibido por uno mismo (en parte) y por los demás con todas las limitaciones que co-implicadas en la percepción. Por ejemplo, uno puede mirarse el brazo izquierdo de la misma forma en que miraría el brazo izquierdo de otra persona. Por otro lado, existe en la base del sistema de Schopenhauer una tesis de metafísica especulativa que afirma la existencia de un conocimiento subjetivo y privado de nuestro ser físico y de sus movimientos. Para ampliar esta información, recomendamos la obra del filósofo británico: PEARS, D., *The false prison*, Clarendon Press, Vol. I, Oxford, 1987, p. 5. La interpretación del esquema de Schopenhauer sobre el conocimiento interno nos parece proclive al que podemos tener de la percepción de la voluntad y por tanto tan valiosa o más incluso que la de Kant. La voluntad aparece en este sistema como un torrente de fuerzas inexplicable e irracional, concepción que empleará Nietzsche en la hipótesis del «eterno retorno».

bien al conocimiento en el sentido en que se puede verbalizar o expresar lingüísticamente, el que se puede demostrar sobre el papel y el que *a posteriori* las personas expresamos, pero no al «mensaje» que puede esconder un lienzo o la melodía nocturna de un pentagrama, tan reticentes a de toda clase de leyes científicas.

Es mérito suyo, además, reconocer que el conocimiento teórico no lo es todo dado que no consigue explotar completamente el ámbito de la moral. De ahí que los sabios en ética directamente no existen, por lo que no tenga mucho sentido discutirla. En su lugar, aduce una voluntad sin reservas —otro de los tópicos que ocuparán a los románticos— que exige estar de acuerdo con su imperativo. He aquí el *fin* de la filosofía kantiana, el que se concentra en su famoso imperativo. La acción del hombre *debe* responder a un «deber» que —por imperativo— ha de concebirse moralmente: «Obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin y nunca simplemente como medio». Pero si hemos de referirnos a la voluntad, preferimos la concepción de Schopenhauer, el «esfuerzo sin fin». En el siguiente pasaje, sin embargo, Schopenhauer advertía de los peligros que nos salen al paso al avanzar en solitario por el camino del conocimiento objetivo:

> (…) Nunca iremos más allá de la representación, esto es, del fenómeno. Así, nos quedaremos fuera de las cosas; nunca seremos capaces de penetrar en su naturaleza ni de investigar lo que son en sí mismas, en otras palabras, no sabremos qué pueden ser por sí mismas. Hasta aquí estoy de acuerdo con Kant. Pero ahora, como contrapunto a esta verdad, pongo énfasis en esta otra afirmación según la cual no somos simplemente el *sujeto conocedor*, sino que estamos entre las realidades o entidades a conocer, *nosotros somos la cosa en sí*. En consecuencia, un camino *desde el interior* nos abre paso hacia esa naturaleza interna real de las cosas en la cual no podemos penetrar *desde el exterior*. Es, por así decirlo, un paso subterráneo, una alianza secreta que nos sitúa, como si se tratara de una traición, en un punto de la fortaleza que no sería accesible si se atacara desde fuera.[47]

[47] SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, Planeta de Agostini, Barcelona, 1999, pp. 162, 164.

Nos parece correcto afirmar con Schopenhauer que existe una especie de conocimiento interno y que la aproximación a la «cosa en sí» sugiere una incompletud de lo real. No nos dice que el conocimiento que procede de esta conciencia interna proceda directamente de la voluntad, ya que todo conocimiento debe tener su existencia en el mundo fenoménico. Sin embargo, dice que este conocimiento interno requiere un «esfuerzo» interior que se manifiesta en nuestros movimientos físicos, junto a las intuiciones más o menos imprecisas que nos motivan a hacer algo. Este sería precisamente el instante en el que el fenómeno estaría más cerca del *noúmeno*. Para nosotros, lectores del siglo XXI, el intento por elaborar un pensamiento filosófico genuino surge más bien de esta voluntad de carácter interno. Una intención casi obsesiva por comprender el *ser* desde los puntos de vista que «exceden» al ser humano, que lo extralimitan, que superan los límites impuestos por el *logos* tradicional *(Aufhebung)*, pero que de algún modo le constituyen. Si dijésemos que nuestro conocimiento es incapaz de reducir la moral a la razón, por poner un ejemplo, el conocimiento sería precisamente el perjudicado. El problema de Kant es que la moral, como tampoco el *noúmeno* dejan de ser conceptos filosóficos que no sabemos exactamente a qué refieren. Pero el pensamiento y la imaginación, al decir de Nietzsche, pasan por encima de todo referencia, ya que contribuyen a pensar más, a ser más y a crear más. En este sentido, la música, por así decirlo, también es *noúmeno*. El acceso que Kant describe de una manera «indirecta y analógica» sirve para referirse a un medio, a una frontera entre lo cognoscible y lo incognoscible, pero no tiene por qué ser la misma que divide lo decible de lo indecible, al menos en el sentido trascendente que buscamos. Es cierto que la voluntad del criticismo consiste en aspirar a un conocimiento universal no limitado a la *prueba*; sin embargo, en la medida en que la *crítica* teoriza fines para tiempos de progreso que durante tanto tiempo han sido dominados por el *logos*, se olvida de la fuerza del mito, de los orígenes del conocimiento y de la fuerza extrema que la palabra griega albergaba para construir un nuevo prisma desde el cual comenzar a conocer de nuevo. Visto así, la revolución científica no es tanto una revolución del conocimiento, como sí de una razón que pretende hacer suya tanto la belleza como la justicia, despojando todas aquellas verdades que en Grecia eran propias del poeta y del rapsoda. Por el momento, la intención de investigar qué pudiera existir más allá de lo físico (o de lo sensible, en ese espacio restrictivo que va desde Descartes hasta Kant) nos provoca serias dudas y una cierta incomodidad, pero no las incredulidades típicas empiristas y nihilistas. Parece como si la cultura occidental estuviese dispuesta a ganar su libertad

solamente apuntando hacia fines, a menudo concretos y cortoplacistas, sin querer trascender los muros que le salen al paso (racionalismo, empirismo, criticismo, sin una aspiración tácita de conjugación con la duda y el misterio). La filosofía denominada continental suele presumir de autonomía, fraternidad e igualdad. Sin duda, son tópicos con los que cualquier ilustrado estaría de acuerdo, pero no parecen suficientes para una verdadera revolución si lo que pretendemos es hacer posible esa convivencia o conjugación. Existe un problema de fondo que ha sido mortificado y cuya existencia ha sido *negada* en varias ocasiones. Sabemos que existe «algo» más allá del saber lógico-resolutivo, más allá de la práctica con la que se resuelven problemas científicos. Lo realmente revolucionario sería afirmar que algunos fenómenos del mundo físico —los de la exactitud firme y la ligazón necesaria entre premisas y conclusiones— guardan un parentesco con los del mundo metafísico y que el «desinterés» del rapsoda figura sobreentendido en ese reducido espacio, volviéndole temeroso —a él y a todos los artistas— de un mundo lo suficientemente «desafinado» como para satisfacer y dar coherencia a una relación prácticamente prohibida.

ROUSSEAU Y LA BÚSQUEDA DEL ORIGEN

Frente a la revolución filosófica de Kant —la existencia de objetos que pueden ser y que deben ser pensados a pesar de que no haya manera humana de conocerlos ha quedado establecida— la figura de Jean-Jacques Rousseau ocupa un lugar primario en la serie de transformaciones que parten de las enseñanzas de Descartes y que se suceden desde el siglo XVII hasta mediados del XVIII. Si la instrucción de Descartes a abocarnos al método había sido tan fuerte, la potencialidad de las *críticas* kantianas nos obliga a dirigir la investigación hacia otra parte. Podríamos preguntarnos aquí mismo quiénes son y de qué manera actúan el *malin gènie* cartesiano y el *Geist* de Kant, si actúan de forma paralela, si coexisten en un mismo campo de fuerzas, de acciones o de reacciones, si lo hacen solo ocasionalmente o si perturban la reflexión de cualquier filósofo, en cualquier época en la que éste viva. Ahora bien, el *espíritu* permite extraer algunas conclusiones sobre el pensamiento racionalista y formal. Y es que el *espíritu* es el mismo, es el que determina la persona, es autónomo y universal, y por él puede decirse que una persona es o piensa de manera autónoma. Hablamos del cuño de una autónoma independencia y del alcance moral que puede tener una propuesta

de un calibre tan filosófico. El *espíritu* como raíz y fundamento. Ahí es —pensamos— donde se juegan las verdades que acostumbran a ocultarse en lo misterioso. Un misterio que pudo haberse perdido toda vez que el pensamiento griego halló en Descartes su principal deriva, y desde éste hasta Kant, fusionándose con el horizonte detrás de los últimos idealismos. O bien, dadas las herramientas de que disponemos para el rendimiento epistemológico, ya no es posible de deshacer. Para nosotros, el *espíritu* sigue teniendo una acentuación enérgicamente individual y privativa, reservada e incomunicable, pero son características de un anhelo de trascendencia que apenas nos satisface si no conseguimos hacerlo inteligible. La música se comporta aquí como el gran reto hacia el cual se dirige nuestro espíritu filosófico. En el fondo, todo espíritu parece tener su historia, su drama y su tragedia, pero solo el hombre puede ser sujeto de ambas comedias, solo él puede ser autor: sujeto de la historia, pero autor de la suya propia.

Para enjuiciar el problema de las sombras que generan las artes, tan difíciles de explicar con el lenguaje filosófico, optamos por verlo desde el punto de vista cercano al Romanticismo, concretamente desde la visión polémica y en ocasiones extravagante de Rousseau. Esta dará lugar a las orientaciones románticas del siglo siguiente, que ayudarán a discutir con este *relato* filosófico con mayor energía y radicalidad. Si optamos por la figura de Rousseau es porque se trata de un pensador atípico que ejerce una reacción nobilísima contra el excesivo racionalismo de las Luces y porque ofrece una retrovisión hacia Platón y hacia una concepción de *logos* que todavía nos acosa y nos obliga a «heredar» tanto sus virtudes como sus carencias. La historia de la filosofía de Europa suele declararse heredera del paradigma cartesiano-leibniziano y del idealismo alemán, trazadas como su gran proyecto de cultura. En cambio, no debe olvidarse que este paradigma tiene sus orígenes en Grecia y sus epígonos cuya aspiración filosófica hacia el mundo inteligible denota una pérdida de importancia. Siguiendo esta premisa, es evidente que desde la Modernidad hacia adelante se ha ido gestando una lenta rotura y un denostado cansancio. Perder aquello que antaño desbordaba entitativamente el espíritu y que en esta investigación implica un resalte —un *salto*— ontológico en el hombre.

Con el convencimiento de que las estrategias y el control no suelen ir acompañadas de una reflexión profunda, Rousseau sustituye la búsqueda de *fines* por una investigación sobre el *origen* de las cosas. Sus reflexiones sobre el lenguaje, el arte y el conocimiento

coinciden con las ideas de un Romanticismo pleno[48], más que con los dogmas de la Ilustración y ello nos compromete de cara a una «apertura radical» del *logos*. Tampoco sus méritos fueron pocos para la época en la que vivió. Con una dolorosa conciencia de la lingüística, puso en práctica un estilo nuevo de literatura e incluso llegó a crear su propio sistema de notación musical, siempre con el objeto de conquistar una patria incomunicable imposible de habitar en la pura inmanencia. Sin duda, sus obras terminarán por convertirle en uno de los autores clásicos cuya *voz* se aproxima más a la de sus homólogos románticos que a la de los tecnicismos del racionalismo. Pero vayamos por partes.

A pesar de ser doce años mayor que Kant, Rousseau supo anticiparse antes que él —e incluso que Nietzsche, teniendo en cuenta la cronología y la idiosincrasia que les separa— al desasosiego que solían provocar las «apariencias» de la sociedad burguesa. Esta cultura —piensa el suizo acerca de la *Aufklarung*— constituye «una lacra de teatro en la que nadie se atreve a parecer lo que es»: no son situaciones acomodaticias, ni es libertad lo que se respira; lo cotidiano es más bien el lujo amanerado, la excesiva cortesía y una búsqueda constante por agradar al prójimo lo que crea ese afán de parecer lo que no se es. Rousseau reprocha que no parece haber nadie dispuesto a reaccionar contra todo esto y para llevar adelante un proyecto revitalizador del ser humano, primeramente, el hombre debería sincerarse consigo mismo para, después, librarse de tales incordios. Suele ocurrir en estos casos, sin embargo, que los visionarios como Rousseau sufren y aguantan los despropósitos de su entorno una vez que la impotencia se apodera de ellos, al ver que poco o nada pude hacer un solo hombre ante el uso utilitario y «habitual» que se está haciendo del mundo. Rousseau hizo algo muy similar a lo que hizo Nietzsche: *querellarse* contra la cultura misma, solo que su estilo no fue tan brutal como el del alemán. La rápida recepción de los textos de Kant había provocado que el progreso y la tradición fuesen un triunfo, que el hombre perciba el mundo más para asegurar su conservación que para correr aventuras y que las intuiciones hayan dejado de jugar ningún optimismo en ellas. Estos burgueses parecen más dispuestos al espectáculo que al saber; a menudo sufren perturbaciones cuando se refieren a un futuro

[48] Conviene aclarar en este caso, que aludimos a un Romanticismo temprano que se localiza en la última década del siglo XVIII. En él comienza a converger la necesidad de reaccionar frente a los lemas identitarios de la Ilustración y el proyecto crítico engendrado por Kant y consolidado por Fichte. Los autores románticos en el sentido estricto que suelen tratar los historiadores de filosofía son Schelling, Novalis, Hölderlin y el primer Hegel, algunos de los cuales también tendremos en consideración.

que llaman «progreso», pero es un futuro poco alentador y desde el punto de vista de Rousseau no deja de ser tan incierto como insensible.

Rousseau decide desde un principio quedarse al margen de esta tendencia. Posiblemente la experiencia que mantiene con la soledad haya sido tan íntima y excepcional como para fundar el estilo confesional, de cierto parecido al de Pascal. Su vagabundeo y especulación, dicho sea de paso, le servirán como excusa para viajar, escribir y procrear a lo largo de toda Suiza e Italia. El formato de escritura que Rousseau decide contra el mundo de las apariencias es, como hemos dicho, el de la *confesión*. Este estilo evoca en sus textos un componente de sinceridad muy similar al epistolar, que difícilmente consigue la palabra oral. De hecho, sus *Confesiones* apuntan hacia el interior del ser humano, a su universo interior, allí donde el lenguaje y las artes se anticipan en la imaginación y donde solo la *ensoñación*, la cultura y la vida en general pueden ser valoradas con mayor justicia. Una concepción tan genuina —la sensación de sentirse aislado del resto del mundo quizá sea la que provoque estas originalidades— nos parece una forma nueva de comprender la conciencia de los ilustrados y cómo aquello que sus métodos no consiguen abarcar suelen dejarlo de lado. Puede que ocurra, también, que mientras al hombre ajeno a la cultura le basta con lo establecido, el filósofo espera que lo exterior vaya a él, a su interior, para expresarlo al mundo después. Quizá esta toma de conciencia elaborada por el romanticismo temprano que atribuimos a Rousseau tenga su origen principalmente en Diderot y Condillac, los otros grandes *Sturmer* de la *Enciclopedia*. Lo que ocurre es que contra la satisfacción tan pobre que provocan las complacencias absurdas y la enorme *negatividad* que suele anteponerse ante lo incierto, «la poesía pretende algo enorme, bárbaro, salvaje»[49] y por tanto más atractivo a la reflexión.

Lo cierto es que la escritura de Rousseau no puede calificarse de bárbara ni de salvaje. Como hemos dicho, su estilo es más bien íntimo y despreocupado. Quizá esta apacibilidad haya sido la detonante de lo que será el Romanticismo pleno, como si sus confesiones fuesen traducciones silenciosas de aquel «yo» cartesiano que poco pudo hacer para desatar la verdadera reflexión en los teatros y en los salones de arte. El suizo, más alejado del formalismo kantiano que del influjo idealista, dispone su preludio desde sus primeras

[49] Cf. DIDEROT, *Discurso sobre la poesía dramática*. Citado por: FORMAGGIO, D., *Arte*, Labor, Barcelona, 1976, p. 80.

novelas —*La nueva Heloisa* (1761) y *Emilio* (1762)— con una potente e inesperada conciencia sobre el lenguaje. Lo mismo se percibe en la teoría política de *El contrato social* (1762), pero sobre todo en en sus escritos musicales: *Ensayo sobre el origen de las lenguas, Disertación sobre la música moderna* y el famoso *Diccionario sobre música*, escritos desde una necesidad inefable de transformar la realidad histórica. Estos últimos son los textos que más nos interesan, precisamente porque suponen un intento de reacción contra los excesos del racionalismo precedente y porque sus estímulos tienden a captar *algo* que palpita de fondo —lo ignorado, lo indecible— como un espacio en el que nos aguardan «otras verdades». El ansia de este moribundo —afirma Colli, sabiamente— es aquel que haciendo frente a un arsenal de instrumentación técnica al servicio de la ciencia, embiste sus ruinas con soltura: «por cultivar el arte de convencer, se perdió el de conmover».[50] A continuación, examinamos lo que podría haber supuesto un verdadero avance en aras de esta «otra conciencia», quizá más cercana a la del artista que a la del filósofo y que a menudo se inclina hacia lo intempestivo que hacia los rigores que satisfacen al científico.

En primer lugar, nos atrevemos a afirmar que la impronta literaria de Rousseau adquiere fuerza a partir de un *adagio* fundamental que sirve de respuesta a toda tradición pretérita: solo hay sentimiento si hay una *voz* que lo cuente, ya que «el silencio absoluto [solo] conduce a la tristeza». Desde la segunda mitad del siglo XVIII en adelante, el camino del arte parece un camino hacia la fatiga y la ironía, un arte de la nada. Lo cierto es que Rousseau se comporta como tal cuando se comporta en pos lo cambiante, de momentos de su vida interior en cuyos estados emotivos suele perderse. En el fondo, los artistas suelen quedar deliciosamente exhaustos ante la perpetua renovación del mundo y en ocasiones suelen valerse del *asombro* que esta renovación les produce. Por esta razón, intentamos llevar la discusión más allá del plano puramente ilustrado y lógico, para justificar qué significa esta «nada» y cómo podría articularse filosóficamente. Un ejemplo a favor de esta conciencia aparece en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1751), un texto dialógico y espontáneo que sirve para distinguir las concepciones de antiguos y modernos y cuyas resonancias quedan atribuidas a una minoría inteligente que quiere transgredir, como la filosofía misma, lo que ha sido calificado de *negativo*. De ahí la importancia de las

[50] ROUSSEAU, J.-J., *Escritos sobre música*, Trad. de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck (eds.), Universitat de València, Valencia, 2007, p. 304.

confesiones del ginebrino, porque en lugar de escudriñarse en esa rotura trágica —las *Ensoñaciones de un paseante solitario* (1782) es quizá su obra más ambiciosa en este sentido[51]— comienza a configurar desde la nada un espacio nuevo para el *ser*.

Otro ejemplo son las *Ensoñaciones*, que recogen las reflexiones críticas del autor sobre la lengua, inseparables de la emoción y de la música que sirven de maridaje a su autobiografía, a la que solía referirse como su «sistema propio». Lo que resulta de este «sistema» son los agobios que produce un mundo coloreado por los tecnicismos de la ciencia, reproches implícitos —el estilo de Rousseau es más discreto que explícito— que unos años más tarde recuperaría Heidegger para su discurso ontológico. Rousseau es de los autores aquejados de una comunidad científica que no consiente que lo bello pueda constituir un criterio de verdad, que lo más profundo que habita en nuestro interior pueda, de algún modo, servir de modelo para un mundo tan justo con las ciencias como con las artes. Sus reproches son acertados, toda vez que su época no es muy diferente de la nuestra respecto al valor y el tratamiento que suelen darse a los que se dedican al mundo artístico. Pero el problema reside en la imperfecta razón, que deteriora a los individuos y descuida esta dimensión inhibida del ser humano en la que se gestan las ideas y se experimentan las emociones. Es evidente que esta dimensión —creemos, dejándonos llevar por la idea que tenemos de la personalidad de Rousseau— no es fácil de captar. Por consiguiente, es difícil pensar que las emociones sean el germen que convierte las ideas en algo mundano, pero es posible que todas las cosas que el hombre trae al mundo sensible se hayan visto contagiadas por este germen emotivo. Siguiendo esta intuición nuestra sobre Rousseau nos atrevemos a afirmar que quizá esta posibilidad haya permanecido en nuestra cultura como una *resonancia* cuyas vibraciones apenas unos pocos dedican su tiempo. La fatalidad a la que debió de verse

[51] Creemos que no solo la ambición es el carácter de esta nueva conciencia. Tampoco se trata de una metafísica porque Rousseau no la profesa, pero existe una cierta aspiración ontológica en su «sistema». Si la obra de Rousseau admite esta lectura, será más fácil comprobar lo que hemos dicho sobre el itinerario filosófico que atraviesa Occidente. Su desarrollo ha ido transitando paralelamente por dos caminos, cada vez más distanciados entre sí hasta el punto que incluso parecen haberse vuelto el uno contra el otro. Con la exposición del pensamiento de Pascal y de Vico ya se pretendía reflejar esta «otra cara de la moneda» que, en el fondo, permanece inaccesible al *logos*. No debe olvidarse que esta especie de lucha entre discursos ya fue advertida por los griegos y las dos palabras griegas que la designaban eran *aletheia* y *lethé.* La primera puede traducirse libremente como la verdad de las cosas que emergen gracias a la «mirada» del hombre, mientras que la segunda designaba lo que permanece oculto a esa mirada. Ambas constituían la fuerza (*teckne*) de la palabra griega, gracias a la cual se genera mundo cada vez que se nombra. Que esta relación originaria se haya perdido es una de las consecuencias de la ambición de reducir todo lo existente a una escala abarcable por la razón humana.

abocado es la que procede del auge de la técnica, fiel sierva del progreso, que son elementos ajenos a esta resonancia porque contribuyen a velar nuestra mirada, a anular la ensoñación y el sentido metafísico de la *escucha*. Este velo nos crea la convicción de que la cultura transita por el sentido correcto, ya no nos sentimos tan extraños en ella porque formamos parte de una mayoría que «no quiere escuchar». En este punto estamos utilizando el tratamiento de Rousseau sobre la lengua y las las artes para especular sobre la hipótesis de la «heterogeneidad de los discursos». Pero todavía existen puntos de unión, atajos o saltos posibles entre el camino racionalista y el pasionalista. Lo que nos queda pendiente es comprobar si uno de los dos discursos ha intentado anular al otro. Todo apunta a que la revolución científica ha consistido precisamente en eso, en revolucionar el mundo desde la ciencia, solo que el precio de las artes ya no es determinado por los dioses sino los príncipes europeos más o menos acaudalados y caprichosos. La idea de hipotecar los siglos posteriores a Kant con un lenguaje convencional no nos convence del todo. Lo paradójico parece estar en multiplicar las barreras de un modo estúpido, en inhibir todo cuanto no demuestra nada a corto plazo. De ahí que el XIX sea el siglo de la nostalgia, el de la música que busca sus orígenes. ¿Qué extensión podría ganar el conocimiento desde el punto de vista de la razón y desde el punto de vista de la *ensoñación* —imaginación— para que sea consecuente a un *logos* renovado y más justo? Por lo que hemos visto hasta ahora, la solución se encuentra más allá del convencionalismo lingüístico.

Rousseau pudo perfectamente escribir sobre lingüística desde un punto de vista analítico. Pero, quizá su cómoda biografía le haya permitido decantarse por el camino de la sonoridad y de las letras en lugar de matematizar la verdad. Mientras, autores como Kant o Tocqueville se anclaron a las prescripciones del método, contentándose con lo ya «suena» como *tradición*. Los artículos de la *Enciclopedia* (1751) contribuyeron a fortalecer este ordenamiento del mundo en el que los príncipes solían ocupar las primeras filas. El filósofo de Ginebra, en cambio, no contento con formar parte del público ilustrado, decidió desafiar *vivace* los «argumentos» de la burguesía amanerada, incompatibles con la pureza de las emociones con las que soñaba[52]: «¿de qué os sirve reducirme al silencio si no podéis persuadirme…?». Del tono de esta expresión se percibe una sonoridad que aspira a esquivar los engaños de un *logos* excesivo, la misma apuesta de Pascal por hacer visibles las

[52] ÁVILA, B., *J.-J. Rousseau: la profesión de fe del filósofo*, Montesinos, Barcelona, 1984, p. 64.

«razones» que el corazón no es capaz de captar o de comprender. Sirven de ejemplo para sopesar que los discursos pascaliano y rousseauniano podrían ser rehabilitados, a pesar de que, una vez vencido el paso hacia el siglo posterior al de Rousseau el juego entre el *logos* y el padecimiento que le subyace parezcan ir teniendo un claro vencedor por puntos. A fin de todo, la filosofía de la Ilustración consistió precisamente en esto, en un juego cuyo poder de seducción apenas se concentraba en la ilustración particular que solía exhalarse en los salones, que impedía nacer el Romanticismo. Fue entonces cuando nació la noción de «público», contra lo que suele creerse, casi al mismo tiempo que el término «compositor». Apenas hay que llegar a nuestra generación para ver que ambas nociones no han cambiado. Lo paradójico es que fue compositor a quien solía atribuírsele la infalibilidad del derecho divino, el mismo que aquellos príncipes adoptarían para proclamarse reyes y cuyas leyendas llegaron a acuñarse en algunas monedas de diferentes países. Lo importante de esto es que el compositor es despojado de sus capacidades toda vez que éstas se atribuyen a lo divino, tal como los griegos vinculaban la música de los rapsodas a las musas. La diferencia reside en una falta de reconocimiento que existe hacia los artistas —esto también ocurrió en Grecia— y en su disposición para crear desde la emoción, pero sobre todo en la actitud inhumana que consiste en negar que tal disposición sea legítima en una civilización mecanizada. Por lo demás, el papel práctico del músico se reduce a la simple complacencia ante un público que rechaza tanto lo clásico como el nacimiento de lo romántico. En estas circunstancias, poco margen le queda al artista para aspirar a lo trascendente, ni mucho menos para enseñarle al público que la música sirve para conectar emocionalmente con una metafísica inocua —donde las ideas y las emociones conviven— y desde la cual podría fundarse un nuevo ordenamiento del mundo. Entonces, ¿qué tanto debía esperar la expresión «*Sapere aude*»? Salvo alguna excepción, los integrantes de la Academia de Dijon decidieron arriesgarse y optaron por rebelarse contra esta historia de pseudo-progreso. ¿Habrían servido cuatro siglos de construcción racional del mundo para algo más que convertir a los hombres en científicos cada vez más antinaturales y alienados de su propia *condición humana*?

En el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1755), Rousseau examina los orígenes de esta *humana conditio* y llega a la conclusión de que la fe y la moral, que en su sistema constituyen la compasión, han dejado de estar presentes en el discurso ilustrado. Precisamente, de esa pérdida se deriva el imperio de la ley, que emerge junto al carácter de

hombres que ya no saben dar sentido a su propia existencia, que todavía no son conscientes del enorme vacío que genera ostentar oficio sin culto y continuar edificando lo trágico como si fuese una diversión artística. Este sería el resultado de un largo camino, silencioso y paradójico que afecta a la filosofía y que nos sugiere una pregunta obligada: ¿cómo podría legitimarse en los estatutos de racionalidad e inteligibilidad de la filosofía, una intuición (en nuestro caso, la que nos proporciona el conocimiento más o menos amplio del fenómeno musical) que sospecha precisamente de la razón, traicionera de Rousseau, de los románticos y de las mentes que en el siglo XXI todavía buscan ser libres en un mundo dominado por ella?

Cada época define estas cuestiones según su parecer, del mismo modo que un intérprete aborda una obra con mayor o menor medida, intensidad o el carácter que considera que merece. Nuestro caso es especial porque nos acerca a una consideración errónea que, incluso, cuenta con el aval de los manuales de filosofía, a saber, que no hay más filosofía que la que pivota sobre un centro y que el *logos* debe seguir actuando de intérprete de dichos *centros*. De ser así, debemos ser consecuentes y volver al problema anterior. El hecho de que un discurso valga más que el otro parece más una cuestión sofística que de conciencia, precisamente porque quien lleva razón es el que gana el juego. Nosotros, más cercanos a la intimidad de Rousseau que a los planteamientos formalistas, no creemos que esta lucha construya centro nuevo alguno; al contrario, enfatiza las disputas entre formalistas e intimistas, o entre modernos y románticos. Consideramos la posibilidad de que ambos discursos no representen más que dos caras de una misma moneda. Si se trata de enriquecer el conocimiento, no parece justo interpretar las disputas en el marco de una tradición en permanente lucha, como si una de las partes debiera salir perdiendo y la otra ganando. Así debió de preverlo Rousseau. Para él, las patologías de la civilización se volverán cada vez más intensas, pues la razón, por mucho que haya servido como cimiento de la sociedad, es la que hace posible la desigualdad. Esto equivale a decir que si es la razón la que hace victorioso a un discurso, entonces nuestra cultura sigue siendo heredera de la pura sofística y el sabio Sócrates ha dejado de tener toda importancia en la historia de la filosofía. Por esta razón, Rousseau sigue pensando que, en lugar de arrastrarnos al abandono de la naturaleza humana, debería recuperarse la ensoñación y la confesión como partes constituyentes de ella. El suizo intenta pensar el origen de una pérdida para hacerla posible a través de signos nuevos y no para anularla o para negarla, como había concluido Kant. Sin embargo, la

recepción de su famoso *Discurso* resulta lamentable; los ideales de la Ilustración estaban tan asentados a mediados del siglo XVIII ya no admitían este tipo de enseñanzas. Aunque al decir de Rousseau es altamente probable que las expresiones más libres y sinceras se hayan dado en un estado natural, resulta imposible volver a él. De hecho —prosigue el ginebrino— antes de existir el lenguaje hablado era habitual la expresión de lo funerario, lo que trascendía el mundo físico y el culto a los misterios del más allá. En este tipo de rituales estaba presente la música, ritmos acompasados que acompañaban al fallecido y a sus allegados en ese viaje ultramundano. El conocimiento mitológico —sí, somos conscientes de la atribución que acabamos de hacer— dependían entonces de los oráculos y esgrimían una sabiduría de generación en generación mucho antes de la aparición del *logos*. Pero llegó un momento en que no eran suficientes para explicar algunos fenómenos, posiblemente porque continuaban siendo reacios a una concepción lingüística que no era aplicable a todos los casos posibles. No nos encontramos legitimados para negar que estas tradiciones tengan menos sentido que las que reinan a tenor de nuestro *logos*, ni aun siendo incapaces de explicar lógicamente por qué se sucedían las estaciones, por qué llueve o por qué la gente fallece, si bien el mito gozase de razones que podemos denominar «*pre*-lógicas» o «*pre*-mundanas».

Este no es un motivo para abordar a Rousseau como un pensador del mito, pero tampoco para juzgarle como un pensador estrictamente formal. De hecho, a pesar de sus extravagancias biográficas, supo comportarse como un verdadero ilustrado en sus escritos sobre política, sus reflexiones sobre la jurisprudencia y la consolidación de los estados modernos. La lucha por la preservación la propiedad a finales del siglo XVIII también llamó su atención. Fue la época en que las normas jurídicas empezaron a establecerse mediante códigos legaliformes, y las jefaturas, tal como había ocurrido en Egipto o en Roma, reflejaban que existió un deseo irrefrenable por construir muros para la defensa del Imperio. Por esta razón —presagiando a Marcuse y a Foucault— a Rousseau no le queda más remedio que atenerse a lo ya escrito, algo que, para él, significa entregarse a una obediencia colectiva. He aquí uno de sus mayores logros, evitar el desvanecimiento. Pese a comprobar cómo la ingente maraña de deberes civiles que afectan a los individuos, le acarrean al mismo tiempo una enorme infelicidad, debió de provocarle un enorme sentimiento de impotencia. Desde ese momento, Rousseau decide volcar su atención sobre la felicidad e investiga el origen de la desigualdad entre los hombres. Pero, en lugar de fomentar la polémica, analiza cómo la

ingeniería de los *corpus iuris* consigue cambiar nuestros afectos por razones, la empatía por lo verificable, llegando incluso a someter la moral a una paradoja cruel. Posiblemente Rousseau estaría de acuerdo en que la aparición del sistema de derecho había servido como una oposición efectiva contra el sistema feudal de la Francia del siglo XVIII y, contra la aristocracia decadente y parasitaria fue un hecho necesario, pero éste es un problema que aparece cuando los artificios del derecho —que no proceden sino de vincular lo científico con lo político— se exaltan con la intención de hacer de ellos un reino, como si el contrato social no consistiese más que una ironía, ajeno a toda necesidad, introyectando en el hombre la falsa creencia de que participar en una alternativa a lo natural le convierte en alguna especie de héroe o de impulsor de un sistema nuevo y fiable para detectar verdades. Para el suizo, el sentimiento que proporcionan la moralidad y las artes nada tiene que ver con este artificio y, como suele ocurrir, son las que peor paradas suelen salir cada vez que se decide cambiar algo en los códigos civiles, sobre todo en los referidos a la enseñanza. Como diría Heidegger, se ha perdido toda su fuerza y su sentido originario y su rechazo no solo han servido para humillar al ser humano, sino que se nos ofrece como una libertad para elegir serlo (ser humano) o la posibilidad de ubicarnos en el polo opuesto, es decir, ser inhumanos. Una vez que Dios ha dejado de ser universal y lo que se universaliza es el individuo, la realidad ya está preparada para encerrar cualquier cosa bajo conceptos, está escrito que puede hacerse y que esto vaya contra los prejuicios morales de alguien es totalmente secundario. El arte seguirá jugando el papel de lo posible, un papel cada vez más pequeño de posibilidades figurativas que apenas son forma y que en absoluto sobrepasan lo personal, el *concepto* del artista, pero ni el artista ni el concepto forman parte ya de aquella universalidad a la que aspiraba el típico ambiente ilustrado.

Si mantenemos que no ha existido una inocuidad del *logos* en los últimos cuatro o cinco siglos, entonces puede afirmarse que la cultura occidental prefiere la incertidumbre a la sola posibilidad de ganar algo. Se prefiere atenerse a lo conocido, mantener los pies cerca de lo empíricamente verificable, so pena de caer en lo superficial. Aflora incluso un menosprecio al trabajo de los monasterios, frente a los que se presenta hostil e inmisericorde, cuando que el conocimiento que procedía de conductos religiosos y enderezado hacia fuerzas misteriosas acentuase prácticas cada vez más extrañas al nuevo contexto social. El poder de la música no es una fabulación religiosa ni es propia de mitómanos. Los humanistas de los

siglos XVI y XVII todavía estaban convencidos de que si encontraban los intervalos del «cromatismo» griego, serían capaces de levantar los muros de Tebas. Pero esta clase de encantamientos del mundo perdió su sentido primitivo con la aparición del racionalismo del siglo XVI. El fenómeno del arte, especialmente el musical, supuso en casi todos los pueblos una *vía de acceso* a evitar que el alma *se repliegue* sobre sí, a ponerla en «éxtasis». Para ello, la danza, los ritmos, el lirismo, la percusión y los versos con mayor o menor medida concurren a ello. Seamos creyentes o profanos, de este ejercicio cabe deducir un entorno, un hábitat hecho para proyectar al hombre en él más allá de lo mundano. Pero este es un espacio que en las épocas de Kant y de Rousseau no se deja sentir. La filosofía del siglo XVIII alimenta un conflicto que Rousseau capta perfectamente. Formamos parte de una sociedad cuya atmósfera ha llevado al individuo a un *decir* solo aparente, superficial, a sumergirle en unos límites (de intelección, de acción, de expresión y de inmoralidad) de los cuales ya no es capaz de salir. Por esta razón, el racionalismo (en el sentido amplio), que es lo cotidiano, al introducirse en el optimismo ilustrado termina «cosificando» al ser humano y subestimando su capacidad de vincular lo bello a la verdad que antes había sido de los dioses. Por consiguiente, cualquier artista o ilustrado proclive al Romanticismo como Rousseau, creyendo que lo trascendente era una posibilidad suya, termina convenciéndose de que la libertad es lo máximo a lo que ahora puede aspirar. Solo que es una libertad superficial, sin color, pues tal como desde Descartes hasta Kant se nos instruyó, ya no quedan resquicios de ella en el cielo estrellado sobre mí. El espacio donde se juega la verdad ya no tiene nada que ver con el cielo estrellado sobre mí, no tenemos intervención alguna en el ámbito de los dioses. Lo que queda sentado es el aspecto negativo del tradicionalismo, que exige la necesidad de cambiar de dirección sin examinar de verdad su sistema. Con todo, registramos de nuevo esa pérdida intelectual, todavía en transición, que supone demostrada la legitimidad de postulados, a los cuales con su autoridad propia —Descartes y Kant son nombres sobradamente autoritarios en filosofía— se convierten en «reglas» o en «leyes».

Acabamos de registrar una nueva pérdida. El nacimiento de lo trágico implica que no se pueda volver atrás. El registro nos retrotrae, pues, a un período anterior al del *obstinamiento* del *logos*. ¿Cómo es que había sabios en la época del mito, tanto tiempo antes de esta artificiosa razón? Rousseau describe la pasión y los sentimientos son comunes a los todos los hombres y llega a la conclusión de que su menosprecio en aras de las legislaturas

es la causa de la inmoralidad y, por consiguiente, de la desigualdad. La respuesta que nos da es que «[el] *alma* que en vez de un ser que obra conforme a principios ciertos e invariable…, solo nos aparece como lugar de disforme contraste de la pasión que cree razonar y del entendimiento que delira». Su preocupación, por tanto, está en el mismo compás que la nuestra: ¿sigue siendo natural el *logos* con sus estatutos racionales, o no esconderán todavía el sentimiento y las pasiones algo de verdad aprovechable, más allá de aquel, a pesar de la aparente «evasión» de esa verdad respecto a los límites del conocimiento? La pregunta llega con el mismo semblante hasta Rousseau, aunque hayamos dicho que su pensamiento está más próximo al romanticismo que al cognitivismo estrictamente racional. El propósito de dar con el origen de un fenómeno implica un problema que se encuentra allende las meras funciones y características de cualquier lenguaje, que será lo propio de las teorías de la comunicación del ámbito anglosajón, pero de algún modo nos hace pensar en que ese límite sea el concepto, entre cuyas paredes la imaginación se atiene y se conforma.

En relación a la famosa hipótesis de Rousseau sobre el origen del lenguaje humano, no encontramos demasiado provecho en ella. Resulta estimulante creer que el origen del lenguaje humano está en el canto, porque parece disfrazar una cierta conexión entre lenguaje y música. El vínculo plantea muchísimas cuestiones; la primera de ellas, la que nos acerca de nuevo al asombro platónico: ¿qué clase de guía, virtud o capacidad —humana o animal— es lo *asombroso* de ese canto como para que el ser humano haya construido todo un mundo de él? ¿Figura dentro de nosotros o es un problema que «nos excede» y debe buscarse fuera del intelecto? Rousseau piensa en el estado natural en el que el ser humano pronuncia sus primeras palabras. Es evidente que los balbuceos y la deixis debieron de existir durante un tiempo, pero poco a poco debió de darse una cierta proclividad conceptual. El caso es que lo que hizo aparecer estas primeras palabras—sostiene— no fue una necesidad fisiológica como el hambre o el frío, sino que debieron de surgir por urgencias de tipo moral, como por ejemplo la expresión de afecto, de odio o de piedad. Tiene sentido, en efecto, decir que este orden de cosas «excede» la razón humana porque en el estado natural todavía no existen las legislaturas y porque los síntomas de moralidad se manifestaron mucho antes que ellas. Esta cuestión es tan solo periférica y apenas tiene que ver con el tema aquí tratado, aunque sus conclusiones sí influyen en él.

La transmisión de mensajes no consiste solamente en palabras, pictogramas o sonidos representados por signos. Existen también los *símbolos,* que exigen un cierto acuerdo entre partes y que se aprenden y se transmiten como el mito, de generación en generación, con las diferencias interpretativas que a día de hoy se muestran escépticas respecto a la simple aceptación en la Antigüedad. El uso de símbolos permite al sujeto la construcción de un esquema lingüístico del mundo que a día de hoy es inseparable de su estudio (plano sintáctico, semántico, pragmático, dimensiones, etc.). Como sistema de comunicación, Rousseau entendió lenguaje como el reflejo del destino de los pueblos, que en un principio no surgió sino de los afectos de quienes viven en ellos. La personalidad y la soberanía de un pueblo (*Volkgeist*) se decide ahí, en el cosmopolitismo que un buen día decidió dejar de seguir las normas de Aristóteles para apostar por un nuevo modo de argumentación:

> El segundo de los tratados que constituye el *Organon* y que lleva precisamente el título de *Peri Hermeneias*, «De la interpretación». […], traducido literalmente al latín: *De interpretatione*. […] cuyo tema es un análisis de los elementos del lenguaje y de sus combinaciones posibles, la más importante de las cuales […] es el *logos apophantikós*, el discurso proposicional, único susceptible de ser verdadero o falso.[53]

Ahora bien, una urgencia moral —aclara el suizo— no necesita un discurso justificativo porque es más universal y humano que cualquier valoración que pueda hacerse de las palabras. Basta un determinado gesto, el fruncimiento del ceño ante un asombro o un imprevisto, o una lágrima en un momento desconsolado, por dar algún ejemplo, para comprobar que a menudo sustituyen cualquier justificación sobre cómo nos sentimos, si estamos de acuerdo con nuestro interlocutor, para mostrar incredulidad, etc. Más claro si lo que intentamos mostrar es amor, compasión o tristeza, intensidades que pueden ser tan indescriptibles como para que las palabras las contaminen y en su lugar terminen surtiendo versos espontáneos, nunca consecuentes a toda esa apropiación de *lo sentido*. Para contribuir a los sentidos están las artes, entre las cuales el tratamiento musical del ginebrino no ha

[53] AUBENQUE, P., «Hermenéutica y ontología. Anotaciones sobre el *Peri Hermeneias* de Aristóteles», *Revista Analogía Filosófica*, nº 2, 1992, p. 7. Citado en: ARROCHA GONZÁLEZ, R., *Estética y política en Jean Jacques Rousseau. Una aproximación a los conceptos de «Melodía» y «Voluntad General»,* Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas-Venezuela, 2007, p. 141.

gozado nunca de un gran valor. Desde sus primeros escritos, como hemos dicho, Rousseau focalizó sus esfuerzos al tipo de naturaleza deficitaria que haría nacer la música como un remedio. También al origen de la música en relación al lenguaje humano. Es, ante todo, un explorador de los orígenes, siempre a caballo entre la naturaleza y la cultura que, hacia mediados del siglo XVIII termina reflexionando sobre una ética degenerativa que sería la causante de la gran desigualdad que reina entre los hombres.

Nosotros subrayamos la vida musical de este filósofo porque desde su infancia siempre ha estado vinculada a la música y quizá ello le hubiera generado la sensibilidad tan inteligente que profesa. Por otra parte, nos interesa la disposición humana para crear símbolos, cualquiera que sea su naturaleza, y cómo es nuestra capacidad para interpretarlos, ya que además que requerir una instrucción, su naturaleza parece agazaparse en alguna clase de misterio que conmina a algún aspecto trascendental del hombre y que de algún modo la música es capaz de evocar o de despertar. En este sentido, aunque en los escritos de Rousseau estén presentes algunas ideas de Pitágoras y de Aristóteles sobre la belleza y el arte, su estética es más consecuente a un platonismo[54] reacio a los esquemas conceptuales. La búsqueda de validez que Aristóteles plantea en la argumentación consiste para él en una manera de comunicarse que deshumaniza, más proclive a la razón que al sentimiento, que queda fríamente rezagado ante el «gramatismo» del estagirita.

Al filósofo se le plantea la posibilidad de que las necesidades físicas hubieran de arrancar de nosotros unos primeros *gestos*. Una *voz* silenciosa pero confesa parece anteceder a la razón humana, sin duda ha quedado sentado que es anterior a esta[55] aunque a lo largo de la historia haya recibido varios nombres, pero su propósito sigue siendo de una naturaleza incierta (*misterio*). Estamos de acuerdo en que el lenguaje humano pudo haber nacido de una situación fenomenológica como la que acabamos de describir. Así, la naturaleza que observamos figura repleta de sonidos que envuelven al individuo, unos misteriosos, otros embriagadores y otros de *ensoñación*, pero más que servir a las tareas de un presente cotidiano —con esta expresión nos referimos a la pura inmanencia que sobre esto nos inspira Aristóteles—, más bien parecen reminiscencias de aquellas *voces* que un buen día arrancó la pasión humana. Podrían tratarse de símbolos fonéticos que proceden de la naturaleza

---

54 Nos referimos al tratamiento de la música que Platón desenvuelve en: *O. C.* Pléiade, vol. V. Essai *O. L*., p. 245, en ROUSSEAU, J-J., *Dictionaire de musique*, pp. 784, 878, 902, 918, 922 y 1070.

55 ROUSSEAU, J-J., *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal,1980 (Cf.).

misma y que por causa de una mera tradición entre generaciones permanecen ya desapercibidos en nuestra conciencia. Todo tiene un sentido más o menos superficial y un tratamiento más o menos profundo y el caso sintomatológico de los primeros afectos humanos no es ajeno a ninguno de los dos. El uso y la interpretación que hacemos de ellos seguramente nos resulte más evidente de lo que parece, ya que a menudo utilizamos expresiones en nuestro lenguaje cuyo origen desconocemos y en ocasiones buscando con él un cierto efecto en nuestro interlocutor. Todo el mundo parece tener, pues, una cara socrática y una cara sofística que suele utilizar a su conveniencia.

No nos cabe duda de que la concepción lingüística de Rousseau tiene un gran sentido profundo porque implica la aprehensión de unos sonidos que figurarían al margen del pensamiento objetivo. Rousseau atribuye a la naturaleza el concepto cuanto menos extraño de *melodía*. Lo hace para destacar el papel de las Musas sobre el concepto de armonía, que depende más de una «artesanía» aristotélica de los conceptos. Cuando Rousseau dice que solo la música que se expresa con melodías «puede hacer a los hombres más nobles, dignos y honestos» nos deja caer que su inclinación es claramente platónica[56]. Así, en sus notas sobre la *Poética* de Aristóteles, A. J. Cappelletti recogía un pasaje central sobre la concepción musical del estagirita:

> Ya Platón presentaba la exigencia de que la melodía se adaptara a las finalidades morales de la educación y proscribía los modos musicales plañideros, como el lidio mixto y lidio intenso, que deprimen a los hombres y mujeres, así como los modos voluptuosos, como el jónico y uno de los lidios (a los que llama «afeminados»), mientras acepta los modos dorio y frigio, cuyas melodías representan al guerrero que lucha y se aventura sin temor o al hombre pacífico que ejecuta con tesón e inteligencia una obra cualquiera [v., *República*, 398 C-399C]. Más aún llega a prohibir en su ideal Estado la fabricación de instrumentos de muchas cuerdas como arpas y triángulos, capaces de producir todos los modos musicales, y de flautas, aptas para modular múltiples sonidos; sólo permite que se fabriquen liras y cítaras dentro de la ciudad y siringas en el campo [*Ibid*., 399 C-E]. Esto quiere decir, sin duda que la música representa para Platón acciones humanas o se relaciona estrechamente con ellas. El propio Aristóteles lo muestra, más adelante, cuando habla de los flautistas que imitan al discóbolo.[57]

---

56 Cf., HAVELOCK, E., *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994.

57 ARISTÓTELES, *Poética*, op. cit., notas nº 9 y 41, pp. 38 y 45-46.

La cita recoge el principal desacuerdo entre los dos filósofos griegos sobre la música, una vez que Platón había negado que la música de la flauta tenga un sentido positivo y la condenase[58], en cuanto que supone que el ritmo de por sí nada significa. Aristóteles atribuía a la música una finalidad esencialmente práctica que se lograba gracias a una multiplicidad de técnicas: despertar el amor por el bien y la belleza en el alma humana. Es una atribución que comparte con su maestro Platón, pero sobre la cual Rousseau difiere en cuanto a su carácter utilitario. Según su biógrafo Starobinski[59], Rousseau sostiene que nuestros sentidos son una extensión de nuestra conciencia, todos ellos figuran desde un principio contenidos en esta y tienen la capacidad de transmitir los sonidos hasta el oído, pero para que estos alcancen toda su plenitud deben expresar el sentimiento que se halla en el corazón, antes que en ninguna clase de juicio. Por tanto, para el suizo la melodía sigue formando parte de ese sentimiento originario («sentimiento interno») que ordena y vincula la existencia del propio sujeto en relación con el mundo. Y aunque su concepción se opone a la comprensión pitagórico-aristotélica de la música[60], se mantiene todavía que la música produce un cierto *orden* en el individuo en beneficio de su perfectibilidad.

Rousseau no contempla el nivel ontológico al que los griegos elevaron la armonía, tan vinculada con el funcionamiento del cosmos y del alma del ciudadano y de la *polis*. Es más, atacó frontalmente la importancia de las matemáticas y la regularidad del mundo empírico en relación a las artes porque considera que no contribuyen a descubrir la belleza

---

58 PLATÓN, *Las Leyes*, 669D-670B, Gredos, Madrid, 1992 (Cf.).

59 STAROBINSKI, J., *Razones del cuerpo*, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999, p. 39.

60 Debemos señalar que la teoría pitagórica de la música —muchos de los modos presentes en la cita anterior proceden del presocrático— ha sufrido muchísimas modificaciones por parte de las corrientes teóricas que le sucedieron. La literatura disponible sobre el valor de la música durante la época griega es escasa pero intensa. Sospechamos que tanto Platón como Aristóteles estarían de acuerdo con los la mayoría de los aspectos técnicos que describía Pitágoras a tenor de la armonía y la cosmología, entre la forma y las sensaciones que cada *modo* musical provoca en el ciudadano y cuya asunción procede de un misticismo sectario que no ayuda a su estudio. La cantidad de escuelas de música que han seguido las enseñanzas pitagóricas son innumerables, pero la mayoría de ellas ha seguido las dos líneas de interpretación. Incluso los planes de estudio que regulaban las enseñanzas musicales contemplaban ambas reminiscencias en una de sus asignaturas, cuya modalidad era obligatorio escoger durante la vigencia del conocido como «Plan 66»: «armonía tradicional» y «armonía analítica». La legislación educativa actual (LOMCE/LOMLOE) borra definitivamente esta posibilidad sustituyéndola por la asignatura de «análisis». Trataremos más adelante el vínculo entre «música» y «orden» una vez explicada la Estética del límite.

interior, como tampoco descubren la verdadera música, que es en la que —solía decir— predominan las «emociones internas del alma». Pero esto no significa que Rousseau no haya pensado la música como la raíz estética de nuestras pasiones que, una vez *sentidas*, co-dirigen la acción. Tampoco rechaza de Pitágoras que la música sea un equivalente expresivo que se realiza mediante la palabra y el gesto (*triúnica choreia*). Su oposición se concentra más bien en el reduccionismo matemático por el que algunos músicos de su época, como Rameau, se dejan seducir. La concepción de Rousseau permite pensar el sonido como metafísica, como un elemento que plantea a la filosofía la posibilidad de que el origen del lenguaje resida en una pasión incondicionada, pasión que es causa, pero no efecto, sino que provoca «un efecto» en el hombre. Como si se tratase de una *missa solemnis* cuyo credo *varía*, se interpreta y se re-interpreta, igual que suele hacerse con cosas más cotidianas, por ejemplo, las canciones populares en las que también hay un mensaje que transmitir, solo que el ejemplo resulte menos apelativo. Posiblemente inspirada en la concepción metafórica del lenguaje de Vico, la importancia de esto que hemos acabamos de llamar *variación* será clave para futuros desarrollos estéticos, siendo uno de sus afluentes el interesante encuentro entre música y lenguaje ya previsto por el suizo: «Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos».[61]

El ambiente sintomático de la época de Rousseau permanece hostil a este tipo de expresiones (el pasionalismo, lo incondicional, lo metafísico…) y deja sin reconocimiento cualquier norma que no provenga de la razón humana. Pero Rousseau se impone en medio de este pseudo-optimismo y duda que ésta hubiera permitido algún avance realmente valioso. En su lugar, su literatura impregna el espíritu y el corazón con un liberalismo humanitario que sugiere cuestiones (sobre la música, la poesía o las artes en general) que antes no habían sido planteadas. Si Rousseau comienza presentándonos a un ser humano primitivo, desprovisto de las ataduras de la razón e incluso de cualquier lenguaje es porque el lenguaje tiene su origen en «el simple grito de la naturaleza». Esto significa que para Rousseau existe una unidad dialéctica-epistémica entre la naturaleza como *physis* y el «sentimiento interior» del ser humano, pero es en éste donde surge lo verdaderamente importante: la ética, la política y la expresión íntima del hombre a través de las diferentes artes («la manifestación

61 *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, op. cit., p. 95.

de la naturaleza pura»). La hipótesis de una metafísica del sonido gana fuerza cuando el suizo cuando afirma que el origen y el fundamento de las sociedades se encuentra precisamente en los acentos (musicales) que el hombre aplica en su lenguaje, construido por leyes musicales que la naturaleza le ha dotado. En este sentido, aunque Rousseau no habla explícitamente de *pasión* como nosotros, su comprensión de la música se acerca más a un proceso de *imitación* de la naturaleza que subordina todo principio a la melodía, separándose definitivamente del reconocimiento que los pitagóricos habían atribuido a otro tipo de fuerzas como la armonía y la construcción ordenada del universo y del alma del ciudadano libre. Somos conscientes de que ambas concepciones pueden parecer extravagantes en pleno siglo XXI. De momento, centraremos nuestra atención en una evidencia, los límites entre lo conocible y lo desconocido se han ido borrando con el paso del tiempo, pero no tiene demasiado sentido buscar qué, quién o quiénes han sido los responsables. Quizá el simple paso del tiempo haya ido «consintiendo» el atractivo de las cuestiones utilitarias que proceden de la propia razón humana y haya sido la inclinación del *logos* hacia la consecución de fines materiales que pueden obtenerse más rápido que los culturales, por así llamarles, provocándonos la sensación de que contentarnos con ellos podría hacernos mejores. Haya sido así o no, esto no tiene mucho que ver con las preguntas de la filosofía primera, pero volver a plantearlas sería más urgente que nunca. Si para alguien resultase un absurdo investigar sobre metafísica a día de hoy, las preguntas que esta plantea puede considerarlas libremente como símbolos que carecen de interpretación. Le resultará claro que un gesto deíctico puede denotar algo concreto, por ejemplo, pero también puede connotar. Incluso el tono de voz con el que enunciamos algo puede significar *lo convencional*, pero sugerir algo diferente a un mismo individuo si se combina con una determinada expresión facial. La interpretación del símbolo, como la de cualquier otra cosa, puede variar según cada individuo. Pero la imprenta y la impronta de los códigos aparecen siempre después recogidas en los diccionarios cual forma de ley (de normatividad lingüística, de aceptación, de convencionalidad, etc.). Rousseau no se detiene a explicarnos cómo se produce la transición de ese estadio originario de génesis lingüística al uso de términos generales para expresar ideas. En su lugar reconoce que «las ideas generales no se pueden introducir en el espíritu sin la ayuda de palabras, ni el entendimiento puede hacerse con ellas sino por medio de proposiciones», pero en su trabajo no se detiene a analizarlas.

Nosotros sabemos, en cambio, que las palabras son capaces de postular pensamientos del mismo modo que demostramos nuestros razonamientos mediante la lógica. Pero, al mezclarse con la musicalidad, la visión de Rousseau llega a un callejón salida, a una aporía, por cuanto se enfrenta a algo que no puede ser dicho, razón por la cual suele ser un pensador más valorado por sus teorías política que por su visión estética. Llega incluso a preguntarse si sería más importante la existencia de una cultura que usase su lenguaje a su conveniencia. E incluso, si sería posible que cada individuo inventase el suyo propio para evitar así los «contagios» indeseables de lo ajeno. Quizá creyera el ginebrino que así podría la cultura pensar por sí misma, como si lo individuos pudieran expresarse todos en masa, o como si las culturas pudiesen prescindir unas de otras. ¿O no será que es el lenguaje a través del cual llegan a constituirse las diferentes sociedades? Quizá la lingüística y la sociología puedan darnos alguna respuesta, pero tratándose de ciencias sociales nacidas en la Modernidad intuimos un intento por esquivar este misterio que intentamos desvelar en la musicalidad. No abordaremos estos puntos de vista, pero sí es común la idea de que cualquier desarrollo intelectual del ser humano sería inimaginable sin el del lenguaje. Y si algo tiene el lenguaje —cualquier lenguaje, el idiomático no es al respecto una excepción— es una musicalidad implícita que —por alguna razón o sinrazón— conmueve y embelesa, tal como percibía Rousseau. Así lo refleja Starobinski cuando apunta a que la música mantiene una presencia estelar en el conjunto temático de la obra de Rousseau:

> Rousseau hace de la música un arte de la expresión y comunicación vivientes. Las implicaciones son considerables: la teoría musical se amplía a fin de tomar en consideración las demás modalidades de comunicación, palabra, organización de familias, pueblos y gobiernos. El sistema coherente que se desprende de los escritos de Rousseau pone en estrecha correlación música, política e historia del lenguaje.[62]

Para nosotros es interesante esta postura —quedará aparcada para un provecho posterior— no solo para descubrir la arquitectura de un sistema que se teje desde el «interior», sino por cuanto tiene que ver con el sentido metafísico del sonido. Para Rousseau, las manifestaciones del lenguaje que dan lugar al entendimiento entre los individuos y los

62 STAROBINSKI, J., *Remedio en el mal*, Machado libros, Madrid, 2000, pp. 231-232.

pueblos se reducen a la musicalidad, a base de forjar el carácter cívico y moral de sus ciudadanos. Para nosotros, este sentimiento interior que se genera en el individuo es otra manera de apuntar al *misterio*, pues no sabemos lo que es. Más adelante intentaremos reconstruir el carácter unitario de esta concepción «profunda» del lenguaje, para comprobar qué puntos en común guarda con la música el tema de las pasiones y los afectos con la verdad que busca la filosofía y si todavía es posible obtener algún rendimiento de ese vínculo. En el fondo creemos que toda la obra de Rousseau, incluida la novelística, aspira a un conocimiento unitario y originario, y si su intención es regresar hasta el primer simbolismo del ser humano[63], no solo lo hace para intentar comprender el *sentido* oculto de aquellos símbolos (voces, gestos o meros sonidos), sino también para ofrecer un saber alternativo al lógico-lingüístico, del que (a tenor de lo dicho en las páginas precedentes) seguimos sin reconocer una posición de gran superioridad. Por el momento, el contraste filosófico no desentona; percibimos, incluso, una cierta analogía entre el valor que unos atribuyen al embelesamiento de la melodía (desde Platón hasta Schopenhauer, pasando por Plotino, San Agustín y el propio Rousseau) y su distanciamiento respecto a quienes dan primacía a la armonía, desde Pitágoras, Aristóteles, Vincenzo Galilei, Kant y, en nuestro tiempo, Eduard Hanslick. Respecto a la discusión conceptual, acerca de qué es concepto y qué no lo es, la música forma parte del mismo misterio y se presenta como el resultado inter-medio (o «que puede mediar») de una mirada que, al mismo tiempo que ve crecer el mundo se separa de él, huyendo así a su elucidación filosófica. No podíamos pasar por alto la relación que para algunos autores este arte ha mantenido con la ética, con la política, con la forja del carácter de los ciudadanos, con la ontología e incluso con la metafísica. Pero a día de hoy no parece existir una teoría explícita acerca de la música, ni siquiera una definición más o menos consensuada, razón por la cual no podemos decir que se trate de un convencionalismo. Nos vemos en la obligación de seguir indagando los resquicios históricos de este misterio que impide captarla totalmente como fenómeno. ¿No será el «sentido metafísico» (de la música) lo que evita al sujeto un pensar meramente restrictivo, esto es, atenerse a la percepción de objetos sensibles que apenas tienen que ver con lo puramente inmanente? Es posible. Allende el tradicionalismo del *logos* que suscribe la secularización, los círculos de pensadores alimentan más ese misterio, ya que las descripciones que nos ofrecen son igual de

[63] SEVILLA, S.: «Rousseau, el lenguaje y la música», en VV.AA., *Rousseau: música y lenguaje*, Anacleto Ferrer Mas, Ed., Universitat de València, Valencia, 2010, p. 57.

enigmáticas que las siguientes. El origen de la unidad entre lo bello, el ser y la verdad parece haberse dado más en Grecia que en nuestro mundo actual, en un pasado que ya nadie recuerda, en todo caso, al que ya no es posible volver. Indagaremos si este arte tiene que ver más con lo inefable, con lo borroso del alma que se destruye precisamente al ser abordado con palabras o si deberíamos mantenernos en el *ignotum* kantiano, allí donde no quedan palabras con las que transmitir ningún mensaje más, allí donde comienza el simbolismo y la ensoñación de los paseantes solitarios.

DE SI LA MÚSICA ES LÓGICA O ES PASIÓN

Existen varios desencuentros entre el decir *poético* y el decir *lógico*, sobre todo a partir del período moderno. Lo mismo sucede entre filosofía y música, a pesar de la cantidad de «filosofías de la música» que aparecen cada día en nuestras bibliotecas. Esto significa que existe un cierto reconocimiento en alguna de las dos disciplinas, o bien algo importante a tenor de ambas que todavía no ha sido explorado (nos inclinamos más por esto último). Recalcamos lo que para nosotros ya es una evidencia: el fenómeno de la música muestra una dificultad o ejerce una cierta *resistencia* como objeto de comprensión filosófica teórica y conceptual. Su acontecimiento busca una belleza, implica una *teckne* que, de algún modo, desde los tiempos de Pitágoras y Platón hasta nuestros días —somos conscientes de la rotundidad con la que acabamos de afirmar esto— se las ha ido apañando para esquivar su teorización. A lo largo de diferentes momentos históricos, algunos autores han prescrito toda suerte de tratamientos, pero ni los planteamientos más formalistas (Descartes, Kant, Hanslick, entre otros muchos) ni los *pasionalistas* (platonismo, agustinismo, el dúo Schopenhauer-Nietzsche y otro largo etcétera) terminan de convencernos sin una apología previa de la metafísica como una vía que se presta mejor a encajar estas *sombras* que ejerce la razón.

Ahora bien, existe una diferencia fundamental entre la cultura filosófico-musical de nuestro siglo XXI y la época sociocultural en la que vivieron los rapsodas. Por un lado, nuestra manera actual de pensar el mundo se asienta sobre una predilección cultural hacia el sentido de la visión. Aunque los motivos son rastreables, es importante la libertad textual que tanto en literatura como en música se escribe para cada ocasión. Esto favoreció la

aparición de novedades estilísticas en el Barroco, mientras que en música se empezaban a acompañar las melodías con instrumentos. El contraste de sonoridad entre *voz* y acompañamiento era todavía tímido, sobre todo cuando los textos eran cantados en latín y la disposición de las armonías había sido predeterminada por la liturgia católica. Es posible que la ruptura (o lo milagroso) de la música del año 1600 en adelante respecto a la música puramente instrumental y profana resida precisamente aquí, en la ambición de envolver al creyente en una atmósfera grandiosa, con efectos de eco o de pregunta y respuesta entre el coro y su acompañamiento. Pero estos pasajes sonoros son excepcionales y de escaso tratamiento filosófico, al menos desde el punto de vista de la tradición lógico-lingüística. En el justo momento en que veo una concordancia entre mi llamada a trascender este mundo físico y una respuesta armónica o musical que responde subliminalmente a esa llamada, aumenta mi sosiego, aumenta mi fe y aseguro el «viaje» hacia el más allá que haré un futuro. Otra opción es no creer en nada de esto y pensar que esta especie de «solemnidad» se reduce al mero contrato de músicos por parte de las órdenes religiosas que podían permitírselo, cuyo propósito, en España, apenas era llegar a formar parte de la Capilla Real. Incluso la música es interpretable en este discurso de visión dual, ya sea en clave inmanente o en clave trascendente, pero, en cualquier caso, se menciona apenas una «visión» como un modo particular de *ver* las cosas o bien como sinónimo de «interpretación filosófica». Más estimulante sería hallar *algo* anterior a esta visión, que pudiera explicarse como causa o como condición de lo racional, o mejor todavía, que pudiera expresarse con el lenguaje que emplea la crítica contemporánea.

Esta investigación provoca que los fenómenos de aparición auditiva resulten más problemáticos que los pictóricos, por ejemplo. San Agustín —siguiendo las tesis de la filosofía griega, especialmente las de Platón— explicaba que el sentido humano más importante es el de la vista porque su alcance es mucho mayor que el de cualquier otro. Sin embargo, las fuentes originarias de esta tesis visual nos remiten a la cultura hebrea —las obras de San Agustín se publicarían más tarde— que presta una atención especial al sentido del oído. Todavía hoy en la tradición judía existe una predilección hacia el plano sonoro y la metafísica que encierran las *llamadas*. De momento diremos que, si bien la vista y el oído son sentidos vinculados a la transmisión de conocimiento, nuestra dificultad para *pensar* la música viene dada por una razón cultural, pero también por la «arrogancia» que manifiesta el europeo cada vez que se refiere a ella como un hecho palmario y objetivo. Quizá esta sí

sea la cuestión a retener: que la *hechura* de la música, la imaginación que esta requiere supone a un fenómeno maravilloso y asombroso, sin duda hostil a los convencionalismos del lenguaje. Consideraremos este aspecto como algo que ha pasado desapercibido en la tradición moderna, sobre todo desde las tesis de Descartes hasta el siglo XIX. El conocimiento atribuido a Occidente nunca debió ignorar que el *ser* y el arte siempre han mantenido una relación dialógica (rapsoda) y que el asombro que este vínculo produce, precisamente, reside en habitar la delgada línea que separa (y al mismo tiempo une) el decir mundano (*logos*) y el decir extramundano (mito).

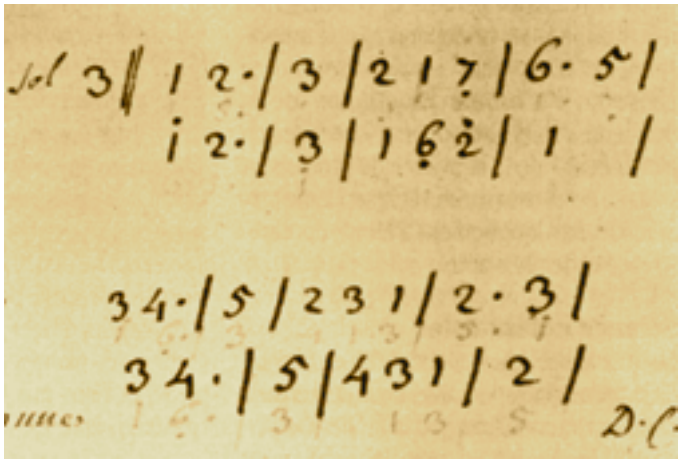
Si nos aventurásemos a una apología metafísica de la música, diríamos que Rousseau encarna fielmente el deseo de Pascal por *hacer significar* las razones del corazón, esas que desde el punto de vista de la razón resultan imposibles o ejercen una resistencia a la elucidación. En cambio, la música es una de las primeras manifestaciones simbólicas del hombre. Por tanto, el fenómeno en sí se deduce previo al trabajo categorial. Y las categorizaciones todavía en la Ilustración son más propias de enciclopedistas que de nostálgicos metafísicos. Fue así como entendió la Academia de Dijon el *Discurso* de Rousseau, como una enseñanza a medio camino entre *pensar* y *decir*, como si existiese una frontera tangible entre lo que puede pensarse y lo que puede conocerse. Por eso interpretamos la obra del ginebrino como una búsqueda de una unidad perdida que invita a trascender esa frontera. Porque es *allí* donde se escuda el lenguaje humano, tan imaginativo como artificioso, desde donde podemos lanzarnos a nuevas aventuras. Ahora bien, pretender esa frontera ya no es propio de ilustrados, más bien es un acto heroico. Querer encontrar una *forma* que «diga» más, como pretendía Nietzsche, un saber que conecte con las entrañas del decir mismo es [hoy] tarea de superhombres. Pero a Rousseau parecía faltarle algo, a saber, algún «dato» que no se deja ver:

> «Una lengua que sólo tiene articulaciones y voces no tiene, por consiguiente, más que la mitad de su riqueza. Expresa ideas, es verdad, pero para expresar sentimientos, imágenes, le hace falta además un ritmo y unos sonidos, es decir, una melodía; eso es lo que tenía la lengua griega y lo que le falta a la nuestra».[64]

64 ROUSSEAU, J.-J., *Escritos sobre música,* op. cit., p. 291.

En un sentido tradicional, para Rousseau el *logos* parece ocultar un misterio que reclama una suerte de traducción que tanto para él como para nosotros hunde sus raíces en la música. Ese misterio, ya sea a través del propio lenguaje o de cualquier otra *forma*, resulta de la traducción de una *voz* susurrante que (me) intimida y (me) guía, que «obliga» a *ser* y a *pensar.* Obligado queda el fronterizo, por tanto, a *decir* o a *hacer*. Quizá sea este punto donde se concentra la riqueza sonora de la ética occidental: en la *llamada* insonora que guía e imanta a todo sujeto de compromiso y de ambiciones filosóficas. También puede ser verdad que, tomando a Rousseau como ejemplo, éste se haya obsesionado con el desvelamiento de esta *forma*, a juzgar por la invención de un sistema de notación musical alternativo, presentado en 1742 en París[65], el cual nutre positivamente la hipótesis del *homo symbolicus* y sus posibilidades allende el decir tradicional-convencional.

[65] Las exigencias de la música polifónica y la multiplicidad de ritmos emergentes en las composiciones corales e instrumentales, llevaron al rechazo de este sistema cifrado por parte de la Academia de Ciencias de París, el 22 de agosto de 1742. La acusación decidió anclarse al fracaso de la *Disertation sur la musique moderne*, en favor de una melodía que no tiene por qué ser omnipresente en la partitura. Como cabía esperar, la declaración impulsó el estilo contrapuntístico de la composición promovido por Rameau en su *Traité d'harmonie* (1722). Rousseau preconizó insistentemente que las afirmaciones de este impedían el goce de una verdadera escucha musical. El arte de la música es el único capaz de imitar y de expresar los buenos sentimientos del hombre, más allá de las leyes formales que, con el respaldo y la simpatía de Luis XV, terminaron concibiéndose originarias de su construcción. Damos por hecho que el lector/a sabe que existieron diferentes sistemas de notación musical anteriores al rousseauniano. Hasta la aparición de la música impresa en el siglo XVI por parte de Ottaviano Petrucci, ya se había manifestado el sistema cuneiforme (II milenio a.C.) y el de los papiros de Oxyrrinchos (s. II d.C.). La llamada notación neumática, propia del siglo IX, expresaba los aspectos («neumas») que cada intérprete debía ejecutar en los cantos. Dos siglos más tarde, fue sustituida por el sistema guidoniano, más centrada en la duración de los *tempos*. Le seguirían los sistemas de notación medieval (s. XI), la notación cuadrada atribuida a los cancioneros y trovadores (s. XIII) y, finalmente, la notación polifónica, que evolucionaría a través de la imprenta a través de dos de los estilos más conocidos: el Barroco y el Clasicismo.



Sistema de notación musical empleado por Rousseau
Biblioteca Pública de Ginebra, Suíza

El carácter estético-romántico de Rousseau surge precisamente al poner a prueba la hipótesis. Surge del intento por demostrar que los sentimientos del individuo emergen antes que la palabra, o que el *logos*, que tiende a justificar una determinada escena (moral, ética, estética o simplemente un determinado juicio), no tiene por qué atenerse a la descripción de un escenario, sino que puede *decir* y *sugerir* que la imaginación, aun tratándose de un tránsito de lo natural a lo cultural, es capaz de fundar un nuevo orden. Nuestra obsesión con la música es fruto de una resonancia primigenia, tal como afirmaban los pitagóricos, y que consideramos que forma parte de esa anterioridad.

En un ensayo sobre Blanchot, Foucault afirma que la literatura —a diferencia del lenguaje reflexivo— acepta su desenlace «en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente». En esta línea justificamos los hallazgos del ginebrino cuando insiste en que los sentimientos son universales, todo el mundo los posee, pero no siempre somos capaces de *pre*-ver un canal o una *forma* adecuada a su expresión. La expresión de los sentimientos siempre ha sido algo personalísimo y si bien la fenomenología y la psicología, por citar solo dos, han sabido elaborar sus teorías propias no parece haber a una técnica infalible para captar todas sus magnitudes.

Nosotros volvemos sobre la pista de las pasiones y los sentimientos que, según nos recuerda Rousseau, residen en el canto. La razón se debe a que el canto no es algo cuantificable desde el punto de vista racional y por lo tanto no puede abordarse desde la razón. Se trata de un problema filosófico sobre los límites del lenguaje y lo inexpresable

planteado de un modo totalmente diferente y que nos hace dudar si su tratamiento debe ser rigurosamente lógico y si en su lugar deberíamos estudiar un origen de la pasión. Pero algunas observaciones nos parecen claras, y es que «cuando uno no se esfuerza en expresar lo inexpresable, entonces *nada* se pierde. Lo inexpresable está *contenido* inexpresablemente en lo que es expresado»[66]. Nos quedaremos con la hipótesis de que el canto es el primer síntoma de socialización que se haya dado en el mundo natural, posiblemente en el balbuceo o la imitación de otros seres vivos, hipótesis que nos acercaría a *El Sofista* de Platón. Si esto ha ocurrido así, entonces Platón estaba en lo cierto: la música, tal como la percibimos, imita a una *idea* o inteligibilidad que no sabemos dónde está. Pero su creador (*philékoos*) está a la misma altura que el oyente, ya que existe un aspecto trascendental que de algún modo implica a ambos en el fenómeno artístico: el emisor y el receptor. Si el fenómeno fuese estrictamente objetivable y no existe una unión dialógica posible, entonces no tendría sentido decir que Beethoven o Mozart fueron genios, ni tendría sentido acercarnos al proceso creador desde la filosofía contemporánea. Pero si optásemos por este camino estaríamos cayendo en alguno de los vicios más antiguos de la filosofía, como el subjetivismo, el escepticismo o el materialismo congénito recientemente activado.

Necesitamos *testigos* de que esta dimensión simbólica todavía existe. ¿Quiénes han sido estos testigos? Son especialmente interesantes aquí los músicos, porque si bien en Grecia tenían el don de la *poietiké*, es decir, de ser capaces de llevar lo bello más allá de cualquier acontecimiento de la realidad cotidiana, hoy son llamados simplemente «compositores» que gozan de una titulación impresa en papel timbrado. El arte permanece en el mundo una vez que lo hemos abandonado, registrando nuestro paso por él. Por esta razón, y algunas otras que diremos, seguimos pensando que *alzarse* contra la palabra que lo justifica resulta osado, al mismo tiempo heroico, a la vez que poco estudiado. Los pueblos han preferido amoldarse a sus convicciones, al atractivo de las ciencias, anulándoles la posibilidad de invención y espiritualidad, y a nosotros, el esfuerzo por despertar este olvidado camino. Intentaremos arrebatarle algo a ese misterio que mora allende el *logos* para comprender el motivo de esa resistencia, ya que el acomodamiento social no nos sugiere otra cosa que la soberbia o una ambición simple por el orden y lo material. Por tanto, habiendo admitido que lo que necesitamos son pruebas. A continuación, expondremos una discusión

66 ENGELMANN, P., *Letters from L. Wittgenstein*, Blackwell, Oxford, p. 6.

que surgió desapercibida en la época de Rousseau y que sirve como ejemplo de esa discordia o de un diálogo imposible entre ambos discursos. El ejemplo servirá para mostrar qué es lo que ha llevado a privar de la música toda su fuerza *poiética* frente a la *trágica* idea de que en este mundo de ambiciones ya no es posible crear nada y que solo la razón puede expresar la verdad de las cosas. Por lo demás, no sabemos si el germen de la música es puramente lógico o puramente pasional; por consiguiente, carecemos de una explicación filosófica fiel a la profundidad y al asombro que a veces nos produce. Pero tal vez Rilke estuviera en lo cierto: «la música es al mismo tiempo melodía y universo» (*Tönen und All*) y en ella estén dos vertientes indisociables. Como fenómeno visible es, por una parte, producto de la invención y acción humanas. Por otra parte, como fenómeno invisible, aúna diferentes cosas en el tiempo, el espacio y la forma en que se ordena lo visible.

LA MEMORIA DE UNA PÉRDIDA

Cuando nos referimos a la Modernidad como *tragedia*, suponemos una cierta negatividad. Nietzsche percibió los signos de esta decadencia en lo que llamaba el «espíritu de la música», especialmente en la de Wagner, cuya música a menudo le provocaba frialdad y enajenación. Nosotros encontramos «pruebas» de esta *décadence* europea —sin salirnos del ámbito musical— más de un siglo antes de Wagner y Nietzsche.

En primer lugar, nos remontamos al artículo «Musique» —encargo de Diderot para la *Enciclopedia*— para revisar los términos con que Rousseau reprocha la visión negativa de intelectuales tan afamados como Burette, cuando se refieren a la música de los antiguos. La respuesta sorprende por su escepticismo, cuando se limita a comparar aquella, de raíces místicas y anticuadas, con la música moderna:

> ¿Qué quiero concluir de todo esto?, ¿que la música antigua era más perfecta que la nuestra? De ningún modo. Creo, por el contrario, que la nuestra es sin comparación más erudita y más agradable; pero creo que la de los griegos era más expresiva y más enérgica. La nuestra es más conforme a la naturaleza del canto: la suya se aproximaba más a la

> declamación; ellos sólo pretendían conmover el alma, y nosotros no queremos más que complacer el oído. En una palabra, el abuso que hacemos de nuestra música no procede de su riqueza; y es posible que sin los límites en los que la imperfección de la de los griegos la tenía encerrada, no hubiera producido todos los efectos maravillosos que tenemos nosotros en compensación.[67]

Rousseau estaba convencido de los excesos del racionalismo a la hora de hablar sobre música, pero tampoco es ajeno al cartesianismo que piensa clara y distintamente: si la música moderna es «más conforme a la naturaleza del canto» —insiste— es porque está dominada por las leyes de la armonía, y si la música antigua «se aproxima más a la declamación» es porque se nutre de los recursos afectivos de la palabra. Recogemos sus expresiones con la intención de subrayar la concepción platónico-erótica que ya encontrábamos en el *Hipias* de Platón: «la música puede conmover el alma». Pero con la música francesa moderna no sucede lo mismo. Sobre la dimensión moral que los griegos solían atribuir a la expresión artística, Rousseau reprocha a los ilustrados haber degenerado la moralidad hasta hacerla caer en el olvido. De ahí la exhortación que el *Discurso sobre las artes y las ciencias* hacía a los romanos a prender fuego a los anfiteatros y a romper los mármoles de su ciudad: las artes de hoy —denuncia— representan un peligro moral y político[68]. Pocas cosas parece haber aportado la Época de las Luces al arte en medio de tan ambicioso progreso. No es que esta carencia suponga algún peligro para los avances del siglo XVIII, ni tampoco es la música algo inmoral que distorsione nuestras rectitudes. Simplemente, la justificación de que una música o un determinado arte sea más verdadera que otra o es absurda o bien está fuera de nuestro alcance cognitivo, fuera incluso de toda normatividad lógico-lingüística. Sabemos que la música ha formado parte de los sistemas estéticos de no pocos filósofos además de Rousseau, como por ejemplo en Kant, en Hegel, en Schopenhauer o en Nietzsche. Y aunque estos testigos son escasos en número, su labor consistió en categorizar una idealidad

---

67 Cf. ROUSSEAU, *Enciclopedie*, T. X, p. 902. Citado por: Michel O'Dea, en: ROUSSEAU: música y lenguaje (Anacleto Ferrer, ed.), Universitat de València, Valencia, 2010, pp. 51-52.

68 ROUSSEAU, J-J., *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Pléiade III, p. 14. Existe un eco nietzscheano en esta afirmación cuando el alemán califica de «corrupta» y «enferma» la música de Wagner. Las expresiones de ambos autores sirven para mostrar la contradicción de un pensamiento que se debatirá entre la justificación del tiempo compartido en torno a unos mismos ideales (*Aufklärung*) y la ruptura más o menos anunciada de quien se considera traicionado. La música representa en el pensamiento de Nietzsche este punto de encuentro y desencuentro e irá evolucionando paulatinamente hacia modelos más separados de la decadencia, cuyo refugio encontrará, finalmente, en la ópera de Bizet (1838-1875).

típicamente romántica con los elementos escasos que disponía la tradición, si bien casi todos ellos luchasen fervorosamente contra esta.

En segundo lugar, hay que decir que el siglo XVIII pensaba en términos de proporciones entre casi cualquier cosa. Incluso entre los versos de los poemarios, con el objeto de determinar su musicalidad rítmica. Por supuesto, también en la arquitectura o para recrear las obras maestras de la escultura clásica. En el caso de la música, estas proporciones recibían el nombre de armonía, que serviría para elevar la disciplina que lleva su mismo nombre a un nivel pedagógico. Así es como todavía hoy las matemáticas y las convicciones métodicas de la ciencia moderna —antaño pensadas por pitagóricos y religiosos— nos permiten calcular ciertas proporciones entre los sonidos. El resultado son las denominadas *leyes de la armonía*, cuyo objeto ha cuajado en creer que la belleza debe ser buscada exclusivamente a través de la *apofansis*. Estas son las reglas que permitieron elaborar los primeros tratados de música, generando la falsa idea —todavía extendida— de que toda expresión musical pasa por un estudio previo y estrictamente necesario de tales leyes.

En su *Ensayo* en torno a la música, Rousseau matizaba que el fenómeno musical requiere una mayor profundidad reflexiva. No es posible reducir los sentimientos ni las emociones a proporciones ni a leyes, esto es completamente antinatural. Sería como reducir la arquitectura o la danza a sus causas físicas. Las bellas artes representan ya no una copia de la naturaleza física, sino de ciertas «operaciones del alma» que son imposibles de materializar. Así lo había predicho Pascal, el origen de lo bello es el sentimiento del ser humano que, residiendo en la antesala de la conciencia, proviene de nuestros sentidos, pero no se deriva inmediatamente de ellos. Rousseau, en consonancia con el religioso, se preguntaba acerca de la piedad:

> ¿Cómo podría imaginar males de los cuales no tengo ninguna idea? ¿Cómo podría sufrir viendo sufrir a otro, si yo no sé ni siquiera que sufre, y si ignoro lo que hay en común entre él y yo? Quien no reflexionó nunca no puede ser ni clemente, ni piadoso, tampoco puede ser malo ni vindicativo. El que no imagina nada no siente más que sí mismo; está solo en medio del género humano.[69]

[69] ROUSSEAU, J.-J., *Essai su lòrigine des langues*, Gf. Flammarion, París, 1993, p. 84.

Es evidente que en esta época todavía no hay una conciencia de lo que en antropología denominamos *el otro*. No se piensa al otro como alguien semejante a mí y esto sugiere unos «límites del pensamiento», tal como había dispuesto Kant. Por esta razón, el origen de la desigualdad se concentraba precisamente en ese «no sentir más que a sí mismo», sin comparaciones ni semejanzas posibles. Hume había predicho que la semejanza también es obra de la imaginación. El hecho de «no sentir» parece ser la vía de conocimiento elegida por la Ilustración, cuya reflexión resulta más propensa a los legalismos que al *afecto* o al *mimo*. Esta visión restringida de la música se convertirá en una guía para la comprensión que durante los siglos siguientes se verá exacerbada por movimientos como el serialismo o el atonalismo, que atribuyen a lo que venimos llamando *pasión* una naturaleza analítica e incluso desechable. Precisamente, así aflora la paradójico: aquello que la Grecia de Homero y Eurípides conseguía expresar ayudándose de instrumentos artesanales y rudimentarios, el temperamento moderno le aplica el impuesto desproporcionado de la lógica, la técnica y la exageración. Este impuesto, que también podríamos atribuir a la soberbia, escarmienta la idea de que lo antiguo carece de fuerza y que para ser músico hay que aprender una serie de «reglas», es decir, un *método* para saber crear. Si esto fuese así, las discusiones sobre qué es arte y qué no lo es no deberían tener cabida en nuestros días y no obstante este no es un debate cerrado. Además, en este tipo de discusiones —aventurará Schopenhauer años más tarde—, el vencedor es el que tiene el «arte de tener razón», aunque no domine demasiado el tema. Ya con el ginebrino las carencias del *logos* se volvían tan evidentes como las de Schopenhauer, e incluso que las de Kant, precisamente porque el hecho de anteponer el sentimiento a su racionalización, lo que nos permite hacer es «desnudar» lo tradicional. Cada vez que los racionalistas se obstinan en utilizar el mismo científico para estudiar cualquier otra cosa, cada vez que sus intuiciones rozan lo metafísico, deciden anclarse a la seguridad que les proporciona lo inmanente. Desde ese momento, el fenómeno del arte y su misterio ganan una mayor presencia y en vez de investigarlo (¡*Sapere aude*!), se decide «legalizarlo» a través de tratados que no hacen más que oscurecer y olvidar su fundamento.

LAS DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA

El dualismo cognitivo representado por la oposición entre Kant y Rousseau genera una tensión dialógica aparentemente heterogénea. Algo similar nos ocurre a la hora de comprender el fenómeno artístico. Sin embargo, estos dos pensadores tienen al menos un punto en común[70]. Se sabe que Kant leyó apasionadamente las obras de Rousseau, si bien es probable que las interpretase a la luz de sus *críticas,* tomando sus principios estéticos con una cierta independencia de criterio. También su concepto de *moralidad* es autónomo por definición, aunque este haya sido claramente influenciado por otros pensadores en el caso del alemán. Nuestra idea de *pasión* a tenor de la música se aproxima fielmente a la investigación kantiana sobre el *noúmeno* y se acerca también al estilo de las *Confesiones* de Rousseau*,* al Rousseau íntimo y solitario que llegará a contagiar al idealismo que va de Fichte a Hegel y de Lessing a Schiller. Lo que calificamos de «contagio» se debe a que el diálogo fraternal entre *razón* y *pasión* se nos presenta todavía lejos a la luz de la historia. Lo que parece común a los individuos de cualquier época es que cuando sus opiniones chocan fuertemente, la definición oficial queda apuntada o bien hacia la ignorancia («*ignotum*») o bien hacia el silencio. Por suerte, ni los misterios ni la ocultación han impedido a los pueblos rememorar sus discordias. En lo relativo a la música, es interesante la polémica que el suizo mantiene con Rameau porque más allá de su misterio sirve para *mostrar* la enorme estrechez que existió entre «lo mismo» y «lo otro», oposición que acabaría legitimando dos maneras opuestas para abordar el mismo problema. A continuación, veremos cómo se ha reflejado esta dualidad discursivo-musical en la historia de la música.

Jean-Philippe Rameau, conocido como el «*coin du Roi*» (1683-1764), era un convencido defensor de la *racionalidad* de la música francesa. Tenía muy claro cómo se construyen las armonías, así como la función social que debía cumplir la música y su estilo solía exhibir una gran ornamentación tanto en sus partituras para clavicémbalo como para ópera, cuyo modelo fue usado durante medio siglo como una personificación más fiel al estilo *rococó*. De hecho, Voltaire solía referirse a él como «nuestro héroe de las semicorcheas». Pero su fundamento inmaterial (el de la música) no le importaba demasiado,

[70] María de los Ángeles Giralt: «La influencia de Rousseau en el pensamiento de Kant», en: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXVIII (67/68), Costa Rica, 1990, pp. 119-127.

no había nada que investigar para él y sabía perfectamente cómo debía sonar la música en tiempos de Luis XV. Hasta este momento, el *bajo continuo* de Bach había sido el sustento de la armonía tradicional, que tenía sus raíces en Pitágoras y en Platón y gracias a su esfuerzo compositivo su fama había llegado a conquistar a todo el público europeo.

De esta parte, debemos decir que Bach apenas era dos años más joven que Rameau, y como él, tampoco fue amigo del sufrimiento ni contemplaba misterio alguno a la hora de componer. Lo suyo era pura *invención* imitativa, al principio como organista y hacia fines del siglo XVIII como compositor de obras vocales, corales e instrumentales, tanto sacras como seculares. Descartes, fallecido hacía apenas unas décadas, impulsó sin quererlo una música *sola ratione* juzgable, cómo no, cuyo requisito era ser analizable a través de las «leyes matemáticas» de la percepción. Es decir, aplicó el rigor de su método incluso sobre la música, que debía ser juzgada como quien juzga el resultado de un experimento de laboratorio, en definitiva, sin una sensibilidad suficientemente afinada para las artes. Este rigor tampoco determinaba el juicio musical de todos los individuos, ni afirmaba nada sobre los gustos o acerca de si la música debía de cumplir o no alguna función. De lo más provechoso que los contemporáneos de Descartes nos han dejado escrito sobre este arte, quizá lo más relevante sea el *Compendium musicae* (1683), obra en la que apenas se habla de un «misterio musical» que se concentra en el ritmo. Algunos musicólogos prestados a la reflexión sostienen todavía hoy esta tesis, como si el ritmo fuese el único elemento, físico y metafísico capaz de explicar toda la riqueza del fenómeno musical. Sin embargo, resulta curioso leer que para Descartes el timbre y la intensidad resultan ajenos a nuestra experiencia emocional porque no consiguen restaurar el sentido originariamente proporcional y geométrico del ser. Más adelante abordaremos el contenido de esta expresión en relación al fenómeno auditivo de la música. El caso fue que la música del Renacimiento comenzó a salir de su caverna, oscura como todas las cavernas, pero profusamente aliada con el racionalismo que veía en el *ordo* de la música una perfección que, de algún modo, dudó en orientarse hacia el unísono, bien hacia un discurso único (Marcuse) o bien hacia el nihilismo más expresivo y embriagador (Nietzsche). En su opinión, intervalos consonantes y ritmos simples debían contribuir juntos a perfeccionar el arte de la composición, pero ante todo esa perfección debía ser objetiva y explicitable. Aquí el error. Se ha manifestado extrañeza de que obras maestras como las Pasiones de Bach hayan pasado desapercibidas para el público contemporáneo. La respuesta se simple: el público no existía para tales obras. Los feligreses

de Santo Tomás solían asistir a los oficios religiosos, nada más; que el maestro de capilla fuese un hombre de talento no pasaba más que del calificativo. Con el músico primitivo ocurría lo mismo. No hay razón para extrañarse de que sus obras no hayan suscitado ninguna crítica, ya que la música sacra había sido concebida para el acompañamiento de la liturgia.

Ahora bien, la música casi siempre ha constituido un asunto romántico, más allá del trabajo analítico tan fuertemente arraigado en nuestra cultura actual. A menudo parece adentrarse en las intimidades de nuestro «yo» y extraer de nosotros aquello que consideramos o soñamos como «ideal». El desafío actual consiste en una prueba más difícil todavía: ver más allá del rigorismo calculador de los desarrollos del Barroco y llevar al límite la escritura del contrapunto para *ver* —acaso escuchar— *quién* o qué resiste a la duda más allá de la razón. ¿Cómo podría Bach haber «traducido» ese misterio para haber pasado a la historia como uno de los mejores compositores de todos los tiempos? Una vez más, el reto nos posiciona ante dos modos principales de acercarnos al fenómeno musical: uno, racional y objetivo; otro, enigmático y pasional. De momento, la posibilidad de conciliar ambos discursos sigue en entredicho porque su separación no ha hecho más que empezar. Es demasiado pronto para ser consecuentes con esto, si bien parece que los músicos como Bach parecen saber algo que los filósofos de su tiempo desconocen.

De otra parte, la concepción musical de Rousseau supuso la antítesis del tratamiento armónico de Rameau. Las definiciones del término «música» que introduce Rousseau en el *Diccionario* (1768) incluyen el tema de la estética en relación a la imitación, el origen de este arte, si bien la música todavía no comporta una posición firme en favor de la estética como una disciplina autónoma. Tampoco encontraremos en este autor una apología explícita de la metafísica, como hemos dicho, al menos en el sentido de compromiso, si bien sus observaciones musicales demuestran ser avanzadas para su época. Pero sí; al contrario que como creía Lévi-Strauss, la música es para él imitación, *mímesis* de posibles lamentaciones procedentes de los animales, pero es una imitación que nos sirve de guía para rescatar esa unidad perdida entre «el decir lógico» y «el decir poético», aquí diseñados entre música y lenguaje.[71] Sin embargo, aunque Rousseau no resuelve sus diferencias con Rameau, es

[71] El carácter de este decir poético equivale al efecto «patológico» que Rousseau procuraba al escribir sus obras musicales, aun tratándose, la mayoría de ellas, de cantos dramáticos e imitativos. v. *Rousseau: música y lenguaje*, op. cit., pp. 59-62.

evidente que estamos ante uno de los caracteres más sensibles y profundos del ensayismo proto-romántico. La ambición de que investigar el origen de un arte que nació en el pasado pueda permitirnos conocer cómo ha de comportarse este arte del futuro —refiriéndose, en su caso, a la música francesa— es un reto que persuade a cualquiera. Esa sería, en tal caso, la verdadera música, aquella que camina hacia la redención de «la lengua gramatical de la que extrae su primer ser».

Sin embargo, la persuasión no es propia del que todavía no vive en un Romanticismo pleno. En su *Ensayo*, Rousseau niega que la música sea «el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído».[72] Lo niega, pero no afirma nada en su lugar, de modo que el papel que juegan las emociones en la música queda en entredicho. Tampoco dispone de otro punto de vista sobre el que apoyar sus convicciones, a excepción del analítico-lingüístico que ya contiene el *Diccionario*. Una investigación rica sobre cualquier arte debería centrarse en explicar su relación con las pasiones, en su efecto sobre el ser humano y en su poder de *con*-moverle. Y entonces sí, podría ponerse algún resultado sobre el papel, más allá de los cantares y los himnos que suelen recoger los manuales de etnomusicología. El significado de *música* —acaso exista el concepto— debería ser, según Rousseau, su propio signo. Pero esto ya es un hecho. La música se representa mediante signos en un pentagrama. Pero también puede decirse que la música ha sido siempre signo o síntoma de nuestros afectos y sentimientos, aunque su encarnadura en el habla humana se acerque más a representarla como la identidad de cada pueblo, cada uno con su himno, pero de pueblos que han perdido esta memoria y que por ello permanecen prisioneros de sus propias definiciones. Intentamos instalarnos en el punto medio, precisamente, entre la forma musical o la creación de la música en modo explícito y su reflexión teórica, porque ambos nos conminan a un espacio inexplorado «de misterio» que proyecta imágenes, símbolos en nuestra imaginación.

Pero, Jean-Philipe Rameau, que además de organista y teórico era un apologista de la «arquitectura» normativa de la música, sí ataca frontalmente la metafísica cuando afirma que la música es un fenómeno empírico que surge de aplicar los principios metodológicos

[72] No obstante, esa es precisamente la definición que había dado de «música» en el *Diccionario*, lo que sugiere un cambio de opinión o un desarrollo de su pensamiento que nos desconcierta por su ausencia de justificación. v. Rousseau: "Diccionario de música. Voz *Música*", en: VVAA., *Escritos sobre la música*, Universitat de València, Valencia, 2007, p. 309.

de la armonía. Es decir, surge de una aplicación de reglas y en absoluto son estas —la teoría— las que se derivan del fenómeno. Con la retórica típica del *theoreîn* del siglo XVIII, defiende que cualquier música es susceptible de una descomposición analítica y que su creación *poiética* surge de una aplicación adecuada de las *leyes de la armonía*, que han de darse por sentadas. Estas reglas, como hemos dicho en varias ocasiones, no habían sido invención suya, sino que habían sido previstas por Pitágoras en el siglo VI a.C. La diferencia fundamental respecto a los griegos es que para estos el término «ley» no exigía una obediencia tan servil como profesa Rameau, al menos cuando intentamos compartir algo con el *poietés* y no con un órgano ejecutivo cuya música suele ir dirigida a los monarcas o a ser interpretada en catedrales. Es muy probable que Rousseau conociese la teoría pitagórica de la música, pero su concepción es mucho más lírica y espiritual que la de Rameau. Algunas publicaciones suyas llegaban al francés como filos cortantes[73]: «¿La armonía es el signo de qué? ¿Qué hay de común entre los acordes de una música polifónica y nuestras pasiones?».

En la aventura por encontrar la unidad perdida entre conocimiento, decir y ser, Rousseau nos propone prescindir de los tecnicismos. Por lo menos, esto es lo que hizo él para explicarnos cómo surgen las lenguas y las artes. Pero creemos que hay una trampa en su discusión con Rameau. Para muchos de sus lectores ésta es la razón definitiva que condena sus confesiones como algo vago o impreciso; entre ellos, el propio Rameau. Pero en nuestro descargo diremos que lo que Rousseau intenta escribir es una historia más que una confesión. El pensamiento del siglo XVIII es hijo de una tradición a la que no parece estar dispuesta a renunciar. De ahí que la mayoría de los historiadores de la música de Francia, e incluso de Europa, se viesen en la necesidad incontestable de razonar, de analizar y justificar al estilo cartesiano los manierismos de los que Rousseau escapaba. Nada que ver tenían estos con la autenticidad y la espiritualidad que, por antiguos que suenen estos términos, exigen un tratamiento filosófico del arte. Posiblemente, lo que Rousseau esperaba es que su propio estilo contuviese un sentido nuevo por parte del receptor, sentido que exige abandonar el método para buscar la verdad que este no contempla en algún otro lugar.

Las precisiones nos han llevado hasta este punto. Y la discusión nos sitúa ahora entre dos extremos, entre el teatro francés y el italiano, o entre la razón y el sentimiento. Para

73 ROUSSEAU, J-J., *Escritos sobre música,* op.cit., p. 296.

algunos, el cometido era saber por qué Francia habría de llevarse la palma de las artes escénicas, aunque habían sido Albinoni, Pergolesi y sobre todo Vivaldi quienes habían ocupado en el Seiscientos los primeros teatros construidos para las artes escénicas. El *Stimmung* y el culto al racionalismo europeo son perezosos para investigar alguna clase de «plenitud» musical y ya no existe ningún misterio cuando lo que se privilegia es la forma sobre el contenido, cuando el mito es sinónimo de mentira y no hay conocimiento más verdadero que el que resulta de aplicar reglas. El fenómeno artístico, sea teatral, orquestal o de cualquier otra escenografía pierde sentido en un discurso intelectual tan consagrado. Esto no significa que no requieran una justificación teórica o una opinión por parte de sus auditorios, pero si esto es así, entonces las palabras son las que se encargan de mostrar el mundo ante quienes las nombran. Poco podía decir ante semejante revés un simple aficionado a la música como Rousseau en los salones de París, el *ágora* de la discusión y la rivalidad intelectual, frente al candidato a convertirse en el modelo de músico francés del siglo XVIII. ¿Por qué Rameau se limitaría a justificar el arte de la música en términos lógico-lingüísticos? Solo se nos ocurre una razón: porque contaba con el beneplácito de las *leyes* y las cortes, las mismas de dirigen las voluntades individuales. A partir de esta *analítica* de la verdad que hay en las artes, como en cualquier otra cuestión, el asunto suele terminar en saber cuántos piensan de una manera y cuántos de otra, acaso quede algún rapsoda entre los filósofos dispuesto a la aventura.

Rameau atacaba las «imprecisiones» del arte de la música con suma ligereza. Apostaba por la forma y la finalidad en las que se había interesado Descartes —su guía espiritual— en el *Compendium*: «La música es una ciencia físico-matemática, el sonido es su objeto físico y las diferentes relaciones que se dan entre diferentes sonidos constituyen su objeto matemático; su finalidad es el placer y producir en nosotros diversas pasiones».[74] Queda claro que esta perspectiva nos separa del camino trascendente que pretendemos reconstruir. Además, refuerza la idea de la música como un lenguaje con gramática propia, con un orden y una estructura que «le son propios» y que son deducibles de la naturaleza (física) del sonido. Todo lo melódico y lo armónico es calculable y por tanto tematizable desde una perspectiva formal. Así —piensa Rameau— cada compositor compone lo que compone por una determinada razón. Así suena la carta de presentación del discurso musical

[74] Cit. en RAMEAU, J-P., *Tratado de armonía reducido a sus principios naturales*. *Génération harmonique*, CTW, III, p. 29.

del siglo XVIII que servirá de guía para la educación del futuro, en la que todavía vivimos. Al final, Descartes estaba en lo cierto. Todo aquel que intente colmar una experiencia estética genuina o que se decida a explorar vías nuevas para el conocimiento a través de la música escapa a la instrucción del método. Y es por ello que en las instituciones de enseñanza *reglada* hoy ya no se habla más que de causas, de relaciones armónicas entre sonidos, dentro de un campo acotado que no resulta interesante para un investigador serio. Lejos de las circunstancias y de los accidentes del lenguaje o de la música, como pensaría quizá un Rousseau menos introvertido, existe un abanico de normas aparentemente empíricas enfocadas a producir efectos agradables al oído, cosa que Occidente ha terminado legislando.

A pesar de semejante reduccionismo, la propuesta de Rameau resulta vencedora. Pero sus razones son tan exiguas como discutibles, sobre todo si todavía pensamos que lo bello en este arte puede ser un criterio de verdad que no necesita de razones justificativas. En su *Tratado* (1722) puede comprobarse el calado de racionalismo del que se jacta, que ya no refleja mácula alguna de la naturaleza erótico-poiética del arte musical. Apoya su error en que los griegos habían considerado técnica y oficio como dos de los pilares básicos de su cultura, lo cual es cierto, pero añade que la música no merece mayor atención que cualquier otra forma de comunicación, ya que los tiempos son modernos y nuestra necesidad consiste más en el cálculo que en una posesión devota de lo bello.

Tal vez la discusión debió centrarse en aquello que al ser humano le es dado ver, aun siendo oculto para nuestros ojos. El caso es que la discusión se vuelve más rica cuanto más nos remontamos al pasado. Desde la Grecia de Platón y Aristóteles hasta la Edad Media de Boecio o San Agustín, el fenómeno musical invitaba al ser humano a mucho más allá de la artesanía o la arquitectura, porque hacer música significaba algo más que simple *tekné*. Incluso hacia finales de la Edad Media, la música ocupaba una posición de prestigio entre las enseñanzas del *quadrivium* junto a la aritmética, la astronomía y la geometría, manteniéndose ambos planos, teoría y práctica. La salvedad es que la historia en este sentido estaba más avanzada en el pasado que en el presente, pues hasta Descartes no se obcecaban tanto en si eran el sujeto o el objeto los que debían disolverse. ¿Qué ocurriría hoy si el mundo siguiese siendo desde entonces un campo de posibilidades que se volviesen reales cada vez que uno decidiera mirarlas? Cuanto más nos obstinamos en una formalidad genérica, más

parece que esta se relativiza, huyendo así a su concepción filosófica y conceptual. Es entonces —consideramos— que las posibilidades se dividen en lógicas, por un lado, y en reales por otro. Las primeras parecen propias del investigador insatisfecho, de la pura verificación, mientras que la música y el arte en general tienen que ver con las segundas, ya que lo posible real es en el límite, y solo en el límite, aquello cuyas condiciones son finalmente satisfechas.

El filósofo contemporáneo Enrico Fubini (1935) sugiere que los avances de la revolución científica han contribuido a que la *physis* devenga una simple física y surja con ella un *Harmonices Mundi* repleto de especulaciones. En música, encontramos estas especulaciones en Raguenet y Freneuse, que comparaban la música italiana con la francesa para describir su *genio y* el carácter que este ha de mostrar para crear una música verdadera[75]. Se trata de otra prueba de que el parentesco entre ambos discursos ya no es inocuo. Esto provocaría una trivialidad inevitable entre la práctica artística y su propio marco teórico justificativo. Nosotros, que entendemos la tesis de Fubini como una advertencia, comprobamos que el discurso ilustrado tiene serias intenciones de cortar con el pasado que todavía admite una posibilidad metafísica —la filosofía primera. Pero justamente cuando lo hace, se inclina hacia especulaciones abstractas que no responden a la capacidad emotiva ni volitiva de un ser humano que, según ella misma, debía considerarse emancipado: «La música, por sí sola no es capaz de hacernos descubrir el principio de estas propiedades con toda la precisión que conviene a la razón».[76] Lo que pretendemos es descubrir entre estos autores una verdad primera —aunque el cartesianismo nos salga constantemente al paso— evitando las exequias y la supuesta irrefutabilidad de las reglas. Parece como si discutir estas leyes fuese propio de músicos irresponsables, siendo así que las concepciones filosóficas mostradas hasta ahora han sido casi todos escasas o inadecuadas. La música —y seguramente el arte en general— todavía necesita supera esta frontera, ya que el misterio que hoy la encierra sigue siendo el mismo que le vio nacer. Además —señala Dino Formaggio, siguiendo a Merleau-Ponty—, «la potencialidad originaria de los signos no está en el sistema

---

75 *Introducción general al estudio de las ciencias y de las bellas-letras, en obsequio de los que no saben otra lengua que la vulgar*. Trad. del francés por Antonio Robles, Madrid, 1790 (Cf.).

76 Tratado, CTW, I, p. 1.

discursivo, sino en la potencialidad proyectiva misma del cuerpo, de la sensibilidad, de la carne del mundo en la que se originan antes de ser pensados, verbalizados, in-formados».[77]

Volviendo a la discusión. Hemos dicho que la base de cualquier música en las tesis de Rameau es la matemática —su *fundamentum*— con cuyo fruto consigue agradar y complacer al público. Rousseau no confiaba en que este fuese el fin de la música porque constituía una suerte de apariencias de las que solía huir. Pero de algún modo esta música complaciente y armoniosa ha servido a los pueblos como un rasgo de identidad victoriosa. Fuera de este marco epistemológico reducido a sus principios naturales, Rousseau sabe que la emotividad y la capacidad para crear e inventar desde la imaginación cicatrizará rápidamente si su puesta en escena no consigue *de*-mostrarse, es decir, si no se da una aplicación de reglas capaces de tumbar a lo que ya es tradición[78]. Pero afirmar esto no significa que a Rousseau o a Rameau le falten conocimientos. Lo importante es que más allá de la discusión no parece haber nada seguro en términos filosóficos o accesibles al lenguaje humano. Si pudiese el arte decirse con palabras, posiblemente no sería más que poesía. Pero ni la poesía ni ningún otro arte persiguen un fin accesible al *logos* de la tradición. Tanto a la razón como a la *pasión* (por mostrar que la personificación es un recurso allende la significación habitual de «pasión») se le presenta la misma *frontera*: el decir mismo.

El pensamiento de Rousseau opera con el corazón del mundo, pero tiene una proyección muy breve. Insistamos una vez más. Su ánimo no es refutar las teorías formales del francés. Simplemente se limita a vincular su idea de música al sentimiento y no a la matemática, porque a las matemáticas se le exige un discurso racional, mientras que el sentimiento antecede a toda razón. Gracias a Rousseau entendemos que el artificio teórico-armónico no forma parte de la naturaleza del canto ni tampoco del lenguaje mismo y, por esta razón —nos atrevemos a pensar— los manuales de composición musical deberían ser revisados seriamente por cuanto van en contra de la naturaleza humana. Ahora bien, antes de llegar a este radicalismo, las tesis de Rousseau nos ayudan a volver a pensar la escisión que por circunstancias históricas se ha perdido, una separación entre *logos* y *pasión* que

---

77 FORMAGGIO, D., *op. cit.,* p. 119.

78 Como decimos, las filosofías de la música de Rousseau y Rameau difieren en cuanto a disquisiciones técnicas, pero también difieren en la relación que existe entre música y moralidad. Aunque el tratamiento de Rameau es superficial, lo importante es que el debate nace de esta rivalidad popular y actualmente sigue prácticamente intacto.

según hemos visto también se ha dado en música y que habría que reconstruir poniendo en valor otras dimensiones (o *vías* del conocimiento) del ser humano. Por eso mismo —concluye el suizo— lo ideal sería dar con un «espectáculo dramático y lírico donde el compositor se esfuerce por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada».[79] Esta sería, posiblemente, la máxima aspiración lingüística de una Modernidad madura: la ópera. La ópera, tal y como la imaginaba Wagner, es capaz de aunar en un solo arte… «el poema, la música y la decoración. [Porque] Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón y llevarle a la vez una misma impresión mediante diversos órganos».[80] Así, pues, aunque esta forma recogiese en su seno todas las formas posibles de comunicación humana, cosa que no sabemos, estamos todavía en un período de Ilustración, el símbolo de emancipación del ser humano. La ruptura, por ende, ha quedado en una época a la que no es posible volver. Pero con Rousseau se consigue mantener viva la aventura de esa ruptura, aventura que sí nos es connatural, más allá de las explicitaciones discursivas del *Diccionario*. Finalmente, habría que esperar a que el siglo XVIII llegase a su término, para comprobar cómo los poetas, los músicos, los pintores y acaso algunos pensadores son los únicos que han sabido mantenerse fieles a ese pasionalismo, posiblemente sin ser conscientes de ello, como herederos de aquel origen misterioso y emocionante, desde el cual son capaces de atrapar y de proyectar lo que se creía inamovible, convirtiéndolo en algo posible.

MÁS ALLÁ DE LA RAZÓN: EL POLÉMICO «SENTIDO COMÚN»

La línea de reflexión que abre Rameau consiste en algo que, aparentemente, es incompatible con el misterio de la creación, o como algunos prefieren decir, con la *naturaleza erótica* del arte. ¿Por qué razón —debió de preguntarse el compositor— iba a ser necesario buscar un origen? ¿Acaso podría decirnos algo nuevo el deleite que provocan la ejecución y la escucha de una determinada pieza musical? En principio, las respuestas a estas cuestiones no van a cambiar nuestra intuición sobre el misterio de la música, pero son preguntas que parten de un supuesto logocéntrico que ya no se quiere discutir. Para

79 ROUSSEAU, J-J., *Diccionario de música*, Akal, Madrid, 2007, p. 61.
80 *Ibid*. p. 308.

abordarlas —he aquí la dificultad— ya no podemos anclarnos en un racionalismo estricto ni tampoco en un pasionalismo seductor. Ya que la filosofía occidental sigue operando dentro de los límites de la comprensión racional, lo que deberemos hacer es «excedernos», imantarnos a los que *nos excede* para ver si es posible superar la frontera de la dicción conceptual. El problema, por tanto, se nos presenta por partida doble, ya que toda argumentación implica un ejercicio filosófico que, para poder exponerse, ha de servirse de conceptos. La nuestra, que por decir no quede, es ante todo investigación filosófica. La dificultad reside más en la *exposición* filosófica que podamos rendir de un pensamiento (musical) que se sitúa más allá del concepto filosófico.

A pesar de las definiciones que hemos dado hasta este momento, preguntarse por los límites de la razón era algo que no se cuestionaba, al menos hasta la irrupción del pensamiento de Kant. En el ámbito de la música sucedió algo similar. Hasta la primera mitad del siglo XVIII solo existía una música capaz de suscitar interés y era la música del Barroco. Como el progreso científico aparentaba fornido de saber, la música solía representar la misma ambición. El clasicismo había formulado reglas universales que se aplicaron tanto a las ciencias matemáticas y físicas como a las artes. Pero poco a poco esta concepción racional empezó a ser rechazada por la acción de determinados pensadores y creadores que proclamaban una visión personal como el único medio válido para analizar la realidad.

Johann S. Bach (1685-1750) solía decir que la música era un «fruto de estación» destinado a un consumo más o menos inmediato y del que no merecía la pena ocuparse en ser exactos a definirla. Los músicos del Barroco, de hecho, dedicaban sus armonías al servicio de la gloria de Dios, que habían sido las herederas de un *bajo cifrado* tan bello —el Renacimiento es precisamente el fruto de esta belleza— que solo pudo haber descendido del Altísimo, pero el nominalismo no era algo que les preocupase. Por eso, imitando las técnicas de los antiguos —vástagos incuestionables de un *logos* que aspiraba a absorber también a las artes— los compositores se dedicaron a mantener viva aquella servidumbre divina en lugar de trascenderla. Justo cuando la emancipación debió sublevarse contra los intentos de dominación, la emoción pasó a ocupar un papel secundario; mientras, la reflexión del fenómeno artístico dejó de ser algo útil. De ahí que el músico corriente —el músico de iglesia, posteriormente de salón— tuviese que adaptar su repertorio a las exigencias de unas

cuantas familias adineradas, como una rúbrica de la gratificación y el prestigio que suponía tener un auditorio burgués.

Todo aquel entramado de apariencias, de aplicación de las leyes de la armonía y de complacencias interesadas, dio lugar a teorías que hoy casi nadie cuestiona. Son teorías que parecen haber tergiversado incluso la propia historia, como si todo genio hubiese de tener siempre un maestro. A partir de ahora, asistiremos a un momento germinal de las naciones germánicas, a acontecimientos clave como el fin de la Guerra de los Treinta Años (1648), a la disgregación del Sacro Imperio y a un florecimiento de pequeñas tendencias del *espíritu*, que crearán una atmósfera de restauración que une a la tragedia con la inquietud, con el misterio y la imaginación. Y la música, por lo visto entre Rousseau y Rameau, deja su huella en los dos terrenos cognitivos, el que reduce lo existente a cifras y cantidades —el *Diccionario*— y el que nos permite reflexionar al margen del concepto, guiándonos por las impresiones que tenemos de ello. Desde un punto de vista, podríamos decir que la tradición ha conquistado el terreno del arte por causa de una presión insoportable del mundo. De lo que se trata en música es de lo mismo que se se habían ocupado los sofistas en Atenas, de sonar «bien». El bien en música queda relativizado a la mera costumbre y a seguir pautas dirigiendo las acciones prácticas de sus intérpretes.

En lo *relatado* hasta aquí, este trabajo se solidariza con la expresión «sentido común» para referirse a la necesidad de un progreso cultural que, no siendo ajeno a la intuición, ha sido incapaz de llegar al fondo del asunto musical. Esto que llamamos sentido común nos remite a una época anterior a la del universo que tuvo que ser desarticulado para poder pensar la naturaleza como un territorio de conquista. Sin embargo, gracias a compositores como Beethoven o Chopin, la música ha conseguido evitar la muerte definitiva de este universo armónico, si rechazamos que Bach hubiera mostrado ya algunos *motivos* de un romanticismo nato en sus *Suites* o en algún *Preludio*. Creemos que la filosofía racionalista y crítico-racionalista tiene una cierta deuda con ellos porque no han sabido incluir justamente la música en sus sistemas como un modo genuino de conocer los entresijos de este universo. La mayoría de los filósofos que piensan el fenómeno del arte suelen olvidar que la composición implica un *misterio* que desafía incluso a su desvelamiento filosófico. De ahí la acepción que nos parece más significativa del término «compositor», la de *com*-poner esa unidad de significación y sentido que la mayoría dan por perdida. Seguimos indagando, pues,

el rastro de una pérdida, un fundamento que es a la vez origen, una síntesis plena entre *ser*, *verdad* y *conocimiento* desde una dimensión al mismo tiempo cohibida: la metafísica. Consigamos mostrarla o no, será evidente, al menos en lo referido a música, que el pensamiento filosófico también ha ido postergando esta ambición como si nada cambiara nunca y debiéramos observar la quietud desde el punto exacto que vieron nacer a la biología o a las matemáticas. Precisamente es la superstición del texto, de la metro-*nomia* y de no atender a nada más que lo que figura escrito, lo que llevó a Beethoven a la extraña convicción de que ejecutar una obra musical resulta más propio de autómatas devotos de la legislación manuscrita.

Algo ha cambiado y al mismo tiempo ha permanecido. Por esta razón, no somos la misma persona después de escuchar algo que nos conmueve, aunque las armonías de la música sean técnicamente diferentes en unos temas que en otros. Esto sucede porque el criterio que utilizamos al escuchar música no es el de la racionalidad ni el de la verdad, sino simplemente el de *ver* más allá de lo aparente —de los límites de la razón productiva— una posibilidad nueva de imaginar y mejorar el mundo. Existir un sinfín de elementos musicales que la filosofía parece ignorar. Quizá por ello los ensayos, los versos y pentagramas suelen ir acompañados de dedicatorias, como si sus creadores hubiesen de rendirse a los límites de lo explícito, de lo *mostrable*, mientras los filósofos permanecieron deambulando por el mundo de las ideas pensando en palabras, tampoco exentas de los mecenazgos. Curiosa manera de ver la filosofía, sobre todo si nuestra intención es hacer crítica. Pero detectamos un elemento misterio que tiene que ver con un *excedente* de razón que la filosofía no es capaz de absorber. Una disolución del misterio permitiría mostrar que la música persigue *algo* que no es estrictamente teoría, o quizá el lenguaje cotidiano lo haya disuelto englobando *todo lo demás* en esto que llamamos «sentido común». ¿Acaso en el siglo XXI no seguimos teniendo emociones para las que no tenemos palabras? ¿Y si existiese todavía un paradigma por descubrir, alejado de los parámetros del *método*, que pudiera redundar en una forma de vida moral y civilizada?

Habría que esperar a finales del siglo XVIII, tras el fallecimiento de Bach, para que estas cuestiones en torno a la razón empezasen a ser tomadas en serio. Las ideas de la Ilustración preparan la llegada de la Revolución francesa inspirando unos principios liberales que separan el origen divino de las monarquías y poniendo fin a las revoluciones, esto es sabido. Pero muy pronto el arte y la literatura se sublevarán con un discurso propio. Así se

expresaba Boyé en 1779: «Un verdadero actor a quien toca realizar un papel musical, no deja de darse cuenta de que, si no canta positivamente más que lo que figura en el papel, los oyentes no se darán por satisfechos con un modo tan pueril y apartado del sentido de las palabras».[81] Pero, ¿qué mejor que preguntarse por el origen y fundamento de las cosas en mitad de este proyecto matemático de Europa? Sabemos que los simpatizantes de Rameau, alejados del desahogo y la ternura, nunca aceptaron este modo de hacer música. A punto de convertirse en «el músico» del siglo XVIII, su vinculación al racionalismo era tan fuerte que llegaba incluso a menospreciar cualquier intención expresiva que no figurase escrita en la partitura: «A menudo se cree obtener de la música algo que sólo se debe a las palabras, o a la expresión que se les quiere dar […]. Pero no se debe juzgar por este medio».[82] Afirmaciones como esta son las que terminaron convirtiendo al músico en un científico de época y a hacer de su música un «fruto de estación», tal como expresaba Bach. Curiosamente, algunos entusiastas como D'Alembert no tardaron en sumarse a la tendencia a pesar de que sus aportaciones al mundo de la música reflejasen un esfuerzo considerable. Así lo reflejan su *Tratado de armonía* (1722) y la *Génération harmonique* (1737), que aseguran la idea de que solo una armonía calculada puede trabajar categóricamente la «estética», término que muy pronto caerá bajo el «dominio» del concepto. Con todo, no pretendemos decir que Rameau o D'Alembert hayan renunciado al carácter sentimental de la música, pero sí el haber atribuido a esta una naturaleza física y cuantificable dejando atrás toda una manera de *sentir* el mundo con espíritu. Por lo visto, solo algunos como Rousseau, más anclados en el pasionalismo y la emotividad de raíces platónicas, sugieren la idea de que más allá de la musicalidad del lenguaje y de la melodía (entiéndase por *discurso*), razón y pasión son, por así decirlo, lo equivalente a la emoción y matemáticas, más aliadas de lo que parece a simple vista. Si esta relación puede darse, entonces es claro que existen objetos del universo que no admiten ser desmembrados para su estudio y análisis.

Es posible que más de uno hubiera pensado en elucidar ese *orden*, con el fin de explicar racionalmente la *condición humana* de aquellos primeros balbuceos, pero quienes más se acercan suelen fracasar en el intento. Lo que nos parece claro es que, más allá de la razón justificativa, un balbuceo, una simple oración enunciativa, un imperativo o una

---

81 Citado por BORREL, E., en: *L'Interprétation de la musique française de Lully á la Révolution*, Alcan, 1934, p. 14.

82 RAMEAU, J-P., *Observations, CTW*, III, p. 297.

composición coral o bien proceden de un cierto orden, o bien lo demandan, aunque en muchos casos no lleguen a exteriorizarlo. Necesitamos probar esta hipótesis y lo que tenemos hasta ahora son aproximaciones por parte de algunos filósofos que trataron la música con una sensibilidad poco corriente. De momento, la presunción de que existe una esencia metafísica en las primeras producciones musicales de la humanidad se nos presenta como un lujo y afirmar algo semejante en un mundo tan acelerado y «racionalizado» suena poco menos que a locura y retorcimiento. Pero aproximaciones como las de los griegos, Descartes, Kant o la polémica entre Rousseau y Rameau, apenas quedaba *negar* que tal *fundamentum* existiese, que no hay más paradigmas que el establecido por la física y que los fenómenos de la naturaleza han de ser determinados como magnitudes y no basarse en intuiciones. Apenas cabe concluir —afirmaba Rousseau— que las pasiones y los objetos son intercambiables sin que esto afecte a la naturaleza de la imitación[83]. Esto significa que la mímesis ejerce un correlato entre la pasión y el objeto creado sin que se modifique su proceder. Al final y al cabo, lo que requiere la música es que el sujeto relacione un sonido con otro, que compare y que perciba sus vivencias cuando la escucha; se trata de un mero juego de relaciones diferente de la pintura, por ejemplo, donde los colores no cambian:

> La música se convierte en una mera estructura porque tiene el centro vacío, porque significa la negación de toda presencia. Por consiguiente, la estructura musical obedece a un principio completamente diferente al de estructuras que descansan sobre el signo pleno, poco importa si el signo remite a la sensación o la conciencia. Al no tener fundamento en la sustancia, el signo musical nunca puede tener certeza de su propia existencia. Nunca puede coincidir consigo mismo ni con eventuales repeticiones de sí mismo.[84]

Más allá de la explicación lógico-lingüística y de las costumbres monásticas, la filosofía actual parece haber abandonado estas cuestiones entre música y lenguaje. Pero existen todavía vestigios que pueden permitirnos captar un sentido primigenio de las cosas. Esta es la fatiga que debieron de sufrir los primeros románticos que, con la misma la soledad

---

83 *Escritos sobre música*, op. cit., p., 293.

84 *Escritos sobre música*, op. cit., p. 300. Citado por Manuel E. Vázquez, en: *Rousseau: música y lenguaje*, op. cit., p. 89.

que la de Rousseau, vivieron *exiliados* de su tiempo. Mientras tanto, Rameau continuó su cruzada particular contra los enciclopedistas hasta la fecha de su muerte en 1764. Nunca olvidó su rivalidad con Rousseau. La hipótesis de que es posible conciliar pasión y creación carece de una explicación convincente. Rameau no entendió el significado de una «unidad arquitectónica» del suizo porque no veía más que imprecisiones en sus escritos. De ahí que una visión metafísica de la música supusiese un desarrollo más racional que metafísico, difícil cuestión en un ambiente social que, ante la instauración de la propiedad, empieza a inclinarse más por el amor propio que por estudiar los *signos* de su cultura. Nosotros no estábamos allí para colmar sus inquietudes, pero sus *Confesiones* nos posicionan una vez más ante un camino que se bifurca en dos: uno, el que nos lleva a penetrar en ese misterio que se resiste a ser resuelto, sin una garantía aparente de conocimiento explícito pero que promete ser la clave hermenéutica que desde Platón encierra a todo ser, y otro, el que nos permita seguir cerrando o negando tal misterio, sumándonos a la mera *tradición* y justificando que el progreso ya nos ha hecho libres. Apostando por la primera opción, nos dejaremos llevar por la sabiduría del Rousseau más maduro que, a jugar por sus desencuentros y su edad, decide rendirse ante un camino de tan alto riesgo: «En cuanto a mí, espantado por las dificultades que se multiplican y convencido de la imposibilidad, casi demostrada, de que las lenguas hayan podido nacer y establecerse por medios puramente humanos, dejo la discusión de este difícil problema a quien quiera. (…)».[85]

CADENCIA

El léxico musical contempla el concepto de *cadencia* como un conjunto de sonidos que *busca* una determinada proporción entre sonidos o intervalos, con el fin de evocar en el oyente la llegada a un final o bien un detenimiento temporal. Un término equivalente en filosofía podría ser «síntesis», que nosotros empleamos para referirnos a los cruces entre el formalismo y el expresionismo que afectan a ambas disciplinas. Hasta aquí se ha tratado, principalmente, de forma y de contenido que según los manuales disponibles a día de hoy pueden distinguirse en toda obra de arte: en literatura, pintura, escultura, arquitectura y

[85] ROSSEAU, J-J., *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres,* Libresa, Ecuador, 2000, p. 58. Citado también en: DERRIDA, J., *De la gramatología*, Siglo XXI, 1971, p. 291.

también en música. Pero en música existe una relación muy especial llegando incluso a decirse que son la misma cosa. Si por ahora nos proponemos distinguir para después unir diremos lo siguiente.

A la luz de la historia, existen dos maneras principales de acercarnos a este arte y por tanto de comprenderlo filosóficamente. Los planteamientos formales que van de Aristóteles a Descartes y de este a Kant representarían una de ellas: la defensa de una combinación «ordenada» de sonidos que responde a unas leyes determinadas, inherentes en todo caso al objeto creado (*Dura lex, sed lex*). La segunda manera es la de una música que sojuzga, aparentemente imponiéndose a la *physis* y evadiéndose de su propio objeto, que en filosofía no es otra cosa que su concepto. Junto al profesor Gómez Pin[86], creemos que la diversidad de la música se traduce no solo espacialmente sino también temporalmente: además de una geografía, la música —como todo hecho cultural— tiene una historia. También el concepto general de naturaleza y el particular de naturaleza humana tienen una historia. Esto nos obliga a buscar qué consecuencias ha de tener este hecho para la concepción del fenómeno musical, concepción que se resiste incluso a la elucidación filosófica. Podemos preguntarnos, pues: ¿debe limitarse el concepto de *música* a determinaciones extraídas únicamente del ámbito de las magnitudes físicas? ¿Debe estudiarse solo como una «fonología» o sería posible obtener un concepto de *música* más allá del misterio que transfigura constantemente el sentido sin ninguna sumisión al contenido físico de los sonidos?

Si permanecemos estimulados por los pensadores anti-metódicos nos veremos abocados a creer que las experiencias humanas —incluso el lenguaje cotidiano— pueden ser totalmente representados fenoménicamente. Pero si insistimos es porque en ese caso quedaremos expuestos a una peligrosa involución que se alejaría todavía más del concepto de música —acaso exista— que pretendemos defender. A juzgar por la historia del hombre de Occidente —de acuerdo con Colli—, permanecemos inmersos en una cultura ensimismada, no creemos que sean los pensamientos más profundos los que modifican la historia[87]. Estos (hechos/sonidos) «deben intervenir en una concatenación representativa

86 GÓMEZ PIN, V., «Physis kai Mousiké», XVI Encuentro de Música y Filosofía. Real Maestranza de Caballería de Ronda (Málaga), 2-5 julio 2019. *(Vbtm.)*.

87 COLLI, G., *El libro de nuestra crisis*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 59.

(…) y la razón técnica debería precisamente reproducir y dirigir hacia el provecho humano». Debería, dice el italiano, pero no lo ha hecho. Por esta razón, dentro del tejido ordinario de la vida, y a pesar de los esfuerzos, creemos firmemente que un terreno de Occidente[88] ha quedado sin conquistar. ¿Cómo fabricar el tejido cuando de lo que se trata es *expresar algo* que (aún) no tiene una forma determinada y cuya lanzadera es el mismo *logos* que lo niega o califica como inexistente? Si revisamos las circunstancias históricas del Siglo de las Luces y las comparamos con las de los tiempos de Platón y Aristóteles, se verá que el hombre ha preferido entregarse al juego de las verdades razonables, a enmascarar su propia inteligencia creyendo inhibir la del hombre de coraje, en lugar de atreverse con lo desconocido, lo que mereció el reproche de más de uno, entre ellos, el rousseauniano: «no saben estar consigo mismos». Habiendo ganado tanto en ese juego, todo lo que aquí buscamos parece perdido. El mundo tiene sus medidas, todas ellas exactas, y no existe trascendencia alguna ni en los símbolos del pentagrama, ni en la rima de los versos. Para nosotros, Rameau se comporta como un gran representante de este enmascaramiento, un hombre de manual, de los que subrayan la importancia de la prueba, más preocupado de las proporciones que de ser *afectado* por ellas, pero que en el fondo ha malvendido su música con enfoques de tratado. De los dos líderes, el discurso del hombre de ciencia ha resultado vencedor y la música, un arte más, termina siendo parte de esa estructura matemática de lo que llamamos *real*.

La música conjura los afectos, y su efecto es la conmoción que nos produce, pero acorralar la música en el ámbito de la razón nos ha traído a esta una cadencia que no resuelve nada, o dicho en términos musicales, que no se resuelve. En su lugar debió permanecer el rapsoda y el *poietés*, ambos creadores, cuya capacidad para el *asombro* era suficiente para hacer trascender cualquier acontecimiento de la naturaleza haciendo música, sin pretensión alguna de significar nada explícito. La música «persuade sin convencer y describe sin razonar», decía Rousseau.[89] ¿Cuál de las dos posturas podríamos decir que es más fiel al ser humano del siglo XXI? ¿Qué elemento ha sido más distintivo de nuestra especie: razón o pasión? No tomaremos partido de esto por ahora, pero, si hablamos de una consecución de

[88] Recomendamos la definición del término «Occidente» que recoge la siguiente obra: TRÍAS, C., *Viaje a Delfos*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 65. Subrayamos solamente su etimología, del latín *occidere*: el que muere (y el que mata). Más adelante lo caracterizaremos en detalle.

[89] Citado por Antonio Notario Ruiz: «Escritos sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical», en: *Escritos sobre música*, op.cit., p. 263.

libertad al margen del pensamiento estrictamente racional, entonces parece que en algún momento debió de existir una conexión entre *ser*, *decir* y la *música.* Lo que ocurre es que esa conexión está rota o se ha caído. Y como el misterio que puede unificarlas parece algo poco menos que inútil, no nos queda más remedio que pensar que los pueblos han confundido el verdadero progreso con una reivindicación ingenua de razón y cientifismo. El discurso que genera esta confusión, en efecto, es el que vence. Pero Unamuno no estaría de acuerdo con nosotros. Nuestra necesidad aquí no es otra que conceder justicia al rapsoda y al poeta, a lo que antaño servía al *logos* y a la palabra por encima de las ciencias. Frente a esta frialdad, hoy todavía presente como cadencia, podríamos decir que la *pasión* es anterior al *logos* —al menos lo ha sido en el pasado de Grecia— pero lo que todavía nos sorprende es que todavía siga siéndolo, a pesar del positivismo reinante de nuestro siglo recientemente estrenado. Si consiguiésemos probar que esto es cierto, no sería necesario compartir con los filósofos analíticos definiciones de ningún tipo. Tampoco habríamos de creer en un modo único de representar la música, porque eso sería como decir que la música solo tiene una *forma*. La música posee por sí misma, como la pasión de cualquier sujeto, un camino propio, una vía metafísica inhabitada que implica un viaje filosófico y desde la cual —añadimos con atrevimiento— todavía es posible re-transmitir. Se trata de restituir una *com-unión* previa a toda palabra; el problema es que al mismo tiempo la rehúye. Si este problema todavía puede resolverse, la filosofía occidental debería empezar por hacerse cargo de sus carencias y reconocer que la condición a la que nos somete es *trágica*, pues de algún modo lo trascendente siempre ha sido consustancial al pensamiento. Por lo tanto, nos queda al menos un misterio por resolver, el que envuelve la música, y si todavía puede imaginarse algo más allá del muro lingüístico, quizá pueda realizarse filosóficamente.

Movimiento II

La Revolución Romántica

O cómo volver al principio en un mundo metafísicamente perdido

Introducción

El ascenso de la burguesía durante los siglos XVII y XVIII en Inglaterra llega a manos de una Europa severa y monárquica cuyos pensadores se convierten en «escoltas de la *episteme*». Nos referimos a quienes todavía custodian ese diamante en bruto llamado *logos*, la piedra filosofal empujada por el laicismo que prometía una libertad sin límites. En lo sucesivo, el discurso racional se vuelve «eurocéntrico», un logro que corrompe a la reflexión y nada parece temer a lo desconocido, impugnado y desdicho desde este momento. Con la filosofía de Kant, los pueblos tienen el poder definitivo sobre todas las cosas del mundo. Y la ciencia y el conocimiento alcanzan su mayoría de edad, por la autoridad que se le concede al pueblo alemán —al menos en filosofía, todo hay que decirlo— contagiando a las creaciones humanas, que habrán de ser explicadas a través de principios sólidos. El pensamiento positivo ha triunfado —insistimos— y se clausuran por tanto los «espectros» de la metafísica clásica, que quedarán reducidos a la nulidad y la contemplación.

Sin embargo, mientras el prototipo del *hombre unidimensional* define[90] sus propias terapias en nombre del progreso, hemos preludiado otra clase de discurso, más reservado y silente, que de algún modo se ha mantenido como respuesta. En una de las esferas tendríamos el que en la tradición occidental tiene su origen en Heráclito y Parménides y que aquí hemos representado con Kant— la presencia de un *logos* tradicional cuya herencia insiste en la descomposición de elementos, al estilo cartesiano, para dotar al entendimiento de más ideas simples. Y en la otra, inspirada aquí por Rousseau, pero representada por Goethe, Schiller

[90] v. la tesis central de Marcuse en *El hombre unidimensional*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1968, nos parece recomendable para comprender cómo los «avances» de la sociedad industrial han ido en detrimento de la memoria y del pasado, sobre todo en lo referido a las artes. v. pp. 119 y ss., cuando se refiere a la anulación del «residuo irracional».

en Alemania o MacPherson en Gran Bretaña—, en la que se muestran intenciones contrarias. Teñidos de desilusión y desánimo, los autores del Romanticismo se van a encontrar con penurias constantes en los procedimientos de excesivo racionalismo, porque para ellos existe un espacio íntimo desde el cual es posible reaccionar contra el «problema» al que ha sucumbido el pensamiento europeo. Nadie dice que la aventura esté exenta de peligros, al menos no lo está para nosotros, pero de algún modo sabían que el uso del *logos* tradicional para explicar formalmente todos los fenómenos del mundo se había convertido en algo irreversible cuando se halla fuertemente introyectado en la mente del individuo.

El objetivo de los románticos es intentar responder por qué este universo de exorbitante «razón» asfixia tanto a los poetas como a las mentes libres. Pero sobre todo crear, crear *incondicionalmente* sobre todo lo que la sociedad ha establecido. Hacia ahí es —al decir del imaginario romántico— adonde deberán dirigirse tanto los espíritus libres como los lógicos, hacia Éros, hacia la creación. No se trata de un objetivo fijo como el que perseguían Hume o Kant, el fin moral; su objetivo conmina más a la intuición y al deseo, que no es otro que reventar las bardas que cercan (ponen *límites*) a la imaginación. Por eso, no vacilan en embarcarse a la aventura, en revivir el tiempo del mito y de los modelos clásicos, que les servirán precisamente de inspiración. Y es que, en el fondo, los poetas siempre han sido conscientes de este doble discurso, de que una posición que pretenda ser intelectual suena a contradicción, toda vez que decide enfrentarse al progreso y a una maldición histórica. Los ilustrados solían mostrar una confianza ciega en la razón justificativa, pero ellos, concibiendo a esta como intemperante, exhiben la otra cara del discurso, llegando a cuestionar que todo lo que exista sea, por así decirlo, de índole «real». Aquí es precisamente donde Kant se detenía, declarando como *fin* la postura paradigmática a la que nos referimos:

> Precisamente en que aquel talento [el de los enfoques positivistas] está hecho para una perfección siempre creciente y mayor del conocimiento y de la utilidad que de él se deriva, y para la enseñanza de esos conocimientos a los demás, en eso consiste su gran superioridad sobre los que merecen el honor de ser llamados genios, porque para éstos hay un momento en que el arte se detiene al recibir un límite por encima del cual no se puede pasar, límite quizás desde hace tiempo ya alcanzado y que no

> puede ser ensanchado; además, una habilidad semejante no puede comunicarse, sino que ha de ser concedida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual, muriendo, pues, con él, hasta que la naturaleza, otra vez, dote de nuevo, de igual modo, a otro.[91]

Como veremos a continuación, los autores del Romanticismo también tienen una unidad de propósito, aunque bien alejada de los diccionarios y los estándares kantianos de aprendizaje. Su posición, aunque serena, no es menos ambiciosa que la cartesiana, y su tensión, siempre interior, no tiene más intención que conocer el mundo en el que se hallan. Este es un signo que difícilmente encontramos en los pensadores formalistas, si bien a través del *cogito* y el *noúmeno* lo rozan. El problema es que los cauces de misterio han sido entregados a la impugnación, se han disuelto completamente, y esto constituye un problema explicativo.

Tampoco queremos decir que su afán no sea de aspiraciones ontológicas y sistemáticas, o que sea propio de una época diferente a la ilustrada. El lenguaje de la locura, por así llamarle, es lo que a la vez atrae a Schumann y lo que espanta a quienes hoy rechazan su música. Al frente de una angustia invasora, más de una ciencia ha atribuido autismos o repliegues de silencio a algunos artistas del pasado, como por ejemplo Beethoven o el propio Schumann, si pensamos solo en música. Para nosotros no se trata de una provocación ni de patología alguna, sino de la certeza de haber alcanzado ese *límite* entre el «decir» y el «no decir», entre «ser» y «no ser». Se trata, pues, de prevenirse del lenguaje cotidiano, porque sabemos que lo que este va a hacer es hurtarle la «palabra» al artista. ¿Qué podría implicar entonces preguntarse por un misterio cuando la respuesta ya escapa a la propia pregunta? ¿Adónde se ha ido lo pasado? Las reglas del juego han cambiado y con ellas la forma de validar los discursos. Lo que improvisaban los rapsodas servía para convencerse de que podían entender algo del mundo que les rodeaba, que de algún modo rechazaba los formalismos. Lo cierto es que nosotros no hacemos algo diferente, ya que intentamos dar existencia a un entorno que, en principio, no parece tenerla. Los autores románticos, aspiran todavía a trascender la idiosincrasia, cognitivamente limitada, para instalarse en lo «incondicionado». Y es que a fin de cuentas el Romanticismo es, tantas veces mal definido, el liberalismo en literatura, en arte, en el pensamiento y el decir poético de la *cosa*. En mitad

[91] KANT, op. cit., §47, pp. 215, 216.

de una Europa que padece egocentrismo y claustrofobia, el Romanticismo equivale a la espiritualidad, el color…, la auténtica libertad. Son elementos que describen una vuelta a ese pasado íntimo e inmemorial, pero capaz de reavivar la justicia entre los vivos. Así es como nace en Alemania el famoso *Sturm und Drang* como un frente contra la Ilustración, un arrebato sin cuartel contra el entusiasmo vacío. Así, mientras Kant analiza la realidad (simbólica) de nuestras percepciones, Goethe y Schiller preparan sus primeras obras para una historia diferente. No sabemos qué clase de rigor podría validar reglas basándose en la fuerza de la expresión o de la belleza, pero sí sabemos que su relato es mucho más intenso que el científico y que no necesita reconocer en este ningún rango de superioridad. Quizá por su deseo constante de liberarse de los límites, del saber categórico que frustra a la imaginación y de la presión indómita de un *logos* que contagia a toda Europa con pasos de gigante.

Ahora, más allá de las circunstancias históricas, el axioma racionalista es algo que afecta más a filósofos que a artistas. Y es aquí donde se produce la fractura social. Mientras los filósofos de la revolución científica estudiaban dentro de los límites del universo, los artistas del Romántico iniciaron su propia revolución. Desde un primer momento, todos ellos se identificaron con el poeta francés Andrea Chénier[92], ejecutado durante la revolución francesa en 1794, cuyo crimen había sido tener el corazón encharcado de odio y ávido de esa justicia. Algo similar le ocurrió a Germaine Necker, más conocida como Madame de Stäel, cuya publicación *Sobre Alemania* en 1810 sería consecuente al Romanticismo francés. Hubo muchos más casos. También los genios de Lessing, de Schiller, de Novalis, de Fichte y de Schelling, expresados en una literatura de rapidísima recepción, brillarían con la luz suficiente como para ser silenciados por las autoridades insensibles de Alemania, Italia y Dinamarca. Y es que el ímpetu de los románticos —de cualquier romántico, en cualquier época—, no es otro que el de dedicarse sin medida ni reservas a su pasión, abrazando lo que creen —y de algún modo están convencidos— que la razón en su sentido categórico es incapaz de abarcar. Pero por desgracia, como suele ocurrirle al que no sabe despachar al prójimo con un discurso rápido, las circunstancias sociopolíticas no les fueron favorables. Y las fuerzas que esta razón salvaje había logrado reunir entendieron mal su mensaje. Así fue

[92] Nombre del protagonista que da título a la ópera histórico-dramática de Umberto Giordano, estrenada en Milán en marzo de 1896.

como Napoleón, que se había presentado como el gran libertador del pueblo europeo, acabaría condenando a los románticos al exilio. Nada que sorprenda si recordamos que en otro tiempo los poetas ya habían sido expulsados de *La República*. Hoy sabemos mejor que nunca que los autócratas nunca tuvieron una especial simpatía por los intelectuales, salvo que estos sean sus cortesanos. Quizá por esta razón los gobernantes de Francia terminaron odiando a los pensadores románticos —sus cortesanos siempre han sido la excepción—, porque la conciencia romántica está completamente basada en la imaginación, en el harto dominio de la vida efímera, y por tanto en la idea de libertad. Con todo, el discurso romántico puede mostrarse como trágico, y a esto nos referimos cuando decimos que entendieron mal su mensaje: el héroe romántico buscaba lo absoluto, pero lo que recibió a cambio recibió fue el absolutismo. La única manera de librarse de este *logos* engañoso y seductor no puede ser otra que una muerte tranquila, al estilo de Werther[93]. Así, pues, comienza una era de desilusión y nace de nuevo *lo trágico*.

LA NOCHE. UNA PUERTA DE ACCESO

A finales del siglo XVIII, los gustos literarios en Alemania y Francia se separan progresivamente de las tendencias clásicas y neoclásicas. El proyecto romántico se libera de los dogmas al reflejar en sus obras aquello que es capaz de imaginar, sin fingimientos ni límites, ya que, al hacer prevalecer los sentimientos sobre la razón, su carácter a menudo adopta ese estilo melancólico y desesperado. Esto es «lo enfermo», diría Goethe. El trazado de límites que con tanto empeño se había logrado es desvanecido por esta desesperación que aglutina las características típicas de un punto de vista diferente.

Uno de los temas más concurridos del sujeto romántico es la naturaleza, especialmente el paisaje, con el cual conecta íntimamente el poeta. Pero la conexión no deja de ser provocadora y cada vez que unos versos inocuos conseguían ver la luz, su vigilancia solía extremarse, como si la única interpretación que pudiesen sufrir fuese en contra de los

[93] GOETHE, *Las penas del joven Werther* (1774). Los primeros lectores de esta obra comenzaron a suicidarse al identificarse con su protagonista principal, acto que comenzó a identificarse con la expresión «efecto Werther», cuya figura encarnaría uno de los principales «arquetipos» del romanticismo alemán.

ministerios civiles de la Revolución francesa. Imposible ganar la libertad cuando las condiciones son el laicismo napoleónico y el origen todavía divino de la monarquía.

Entonces, los románticos empiezan a apropiarse de un territorio que produce temor, un estado de sepulcros y de tempestad, pero que nadie les cuestiona: la *noche*. Poco a poco, este *topos inhóspito* se convierte en una patria sagrada de todo aquel cuyo odio y rencor se resisten al enmudecimiento. Aparece así el espacio lúgubre y nocturno, los géneros narrativos y la novela romántica. Y mientras los monarcas duermen y se recrean, surgen silenciosos versos de pasión, de fiebre e incluso de muerte. He aquí su «exilio», que alimenta ahora una nueva necesidad: evadirse en la lejanía. Un claro ejemplo es el de Novalis, cuya noche se convierte en una de las formas consumadas de comprensión, el lugar ideal para un verdadero desarrollo del sentimiento humano, el *decir* auténtico allende los diccionarios. Prueba de esa comprensión son sus *Himnos a la noche* (1800), cuyo lirismo libera el éxtasis del ser humano hacia las entrañas de la intimidad. Porque solo hay «vida verdadera» —como él lo expresaba— donde uno puede reencontrarse con su amada y al mismo tiempo con el universo entero. También nos sirven las *Noches lúgubres* de Cadalso (1790), en España, que reflejan la fuerza y conciencia que son capaces de subvertir el mundo que nos rodea. Ahuyentando la luz aviesa, en la noche es donde arden los fuegos de la pasión. Y todo *lo que no puede ser dicho* durante el día parece encontrar en ella sus mejores y más trascendentes versos. Esto es justamente lo que buscamos, exponer un *decir* con la fuerza de esta nocturnidad sin caer en la neurosis a la que los intentos a veces parecen acercarse. De momento, nos situamos entre la palabra y la sonoridad, entre el drama que con la tragedia se atrevió a jugar, en las condiciones que dieron lugar a la racionalidad en la que han de jugarse las verdades. La poesía parece situarse en este justo medio entre sonoridad y palabra y puede servir para explicar el *pathos* trágico de un mundo que ha perdido toda su fuerza y dramatismo. La esperanza, el brillo y los colores, profusamente aliados en las sinestesias de los versos, aparecen atravesadas por la palabra. Pero, siendo ya «mayores de edad», el hecho de ejercer un uso de razón sobre ellos con el fin de alcanzar toda su significación nos coloca por debajo de este punto medio, nos sitúa por debajo de este *límite* cerrándonos a la evocación y a los sentimientos para escudarnos «artificiosamente» en las justificaciones simples del juicio.

En la línea de Rousseau, los románticos reaccionan contra los hábitos y buscan lo que ha quedado *más allá* de los convencionalismos. La gran diferencia, por así decirlo, es que, en lugar de perseguir fines preestablecidos, como se propondría un investigador cuyo método sigue unos pasos, algunos vuelcan su mirada sobre un tiempo originario que ha de volver; otros, en cambio, huyen de la palabra y traducen sus ideales sobre un lienzo, sobre mármol, en versos o sobre pentagramas. El suyo es el destino trágico y frustrante que les toca vivir, siempre por debajo de ese límite que divide la vida en plena libertad o tener que anclarse a la vida que «otros» nos ordenan vivir. Y solo ese retorno al origen (*matriz*) puede enseñarnos un sujeto nuevo en una sociedad en la que, actualmente, las aventuras no están permitidas. Las circunstancias son un mero accesorio. Nos referimos a un sujeto afable y compasivo, pero altamente sugerente y expresivo, un sujeto que no deja de preguntarse y que, al responderse, encuentra en la metáfora su refugio, la madriguera de sus profundos anhelos, un canal adecuado tanto a su abundancia de vitalidad como para mediar en los arrecifes del polémico y excesivo racionalismo. No queremos hacer una apología explícita del pensamiento romántico, al menos por ahora, pero debe decirse que cuando uno se arriesga a evocar ejemplos del pasado, a menudo se ve obligado a atravesar multitud de hechos e interpretaciones que ya han sido juzgadas, incluso por especialistas de quienes no cabe dudar. La posición precisa que buscamos (punto intermedio) debe situarnos también entre la creación y la interpretación, es decir, a medio camino entre «quien propone algo» y el espectador que lo critica, acaso la intuición y la imaginación tuvieran más que ver en el nacimiento y la composición de la música que el *logos* que, según se presume, debería ser capaz de captar totalmente su fenómeno. Pero cuando un romántico del siglo XIX se pregunta por el pasado, no tiene más remedio que retroceder desde su presente y juzgar los árboles por sus frutos. Atrás quedan las formas geométricas del clasicismo y la rectitud del abolengo cartesiano, símbolos de una austeridad perniciosa. El romántico es reflejo de una vida silenciosa, sin duda más aventurera que la burguesa, pero su silencio no les exime de grandes peligros. La intención del romántico es romper los límites de una realidad que le aboca a interpretar, que se afana en que el individuo sea «diurno», impidiéndole tomar su propio rumbo en ese océano sin orillas que es la imaginación. Y por eso también el silencio, que forma parte de esa nobleza, empieza a ser desglosado en primera persona, como le sucedió a Rousseau, a Pascal y más tarde a Hölderlin, quienes prácticamente pasaron inadvertidos en su época.

Pero no deben confundirse los términos. La de ahora no es una subjetividad cartesiana que se afirma en el presente (*yo pienso*, ahora), sino que apoyándose en el pasado apunta hacia el futuro con ilusión, como una promesa. Este «yo pienso, yo puedo» es igual de escéptico que indomable y está en condiciones de quebrar el avasallamiento de la racionalidad en nombre de los antepasados, pero sin perder de vista el futuro del universo y a pesar de que sus tesituras no aporten precisamente argumentos. En lugar de hacer deducciones —ocupación del físico-matemático— sorprende su manera particular de sentir porque interpretan esa egoidad de un modo mucho más íntimo, como un ámbito desde el cual *se puede ser*, que (me) insta a ver y a decir, e incluso, si nos dejásemos guiar por «lo evocado», a *hacer*. He aquí la maldición que caracteriza a todo romántico, la de su decir privativo. Por todo ello, el problema ya no es tanto *qué* decir en un tiempo de gran convulsión histórica —cualquier mente libre podrá intuir a estas alturas que el *logos* categórico tiene unos límites vulnerables— sino más bien cómo decirlo, cómo exponer *eso* que más allá de lo aparente se muestra igualmente real, pero que al mismo tiempo se oculta constantemente. En efecto, la muerte pudiera ser aquí un ámbito sugerente de esa esperanza, una salida a las presiones y así lo refleja la literatura como ninguna. En cambio, la muerte no forma parte de este proyecto ni tampoco expresa tácitamente nada. En su lugar, la mayoría de los románticos prefirieron la expresión a callar y para aliviar la contradicción de la noche y el día buscaban constantemente nuevos cauces y formas, símbolos que sobrepasan los límites del cientifismo austero, decires cuya excelencia pudiera dejar vivo el testimonio del hastío que supone vivir esposado a las cadenas de la dominación. Su situación implicaba vivir en permanente contradicción, contradicción de la que no pudieron escapar, la lucha del hombre que exige objetividad y el hombre que quiere expresar lo inefable. Sin duda, la opresión no dejó indiferente a nadie y así la expresaba Schiller[94]:

> El hombre puede estar en contradicción con él mismo de dos maneras: como salvaje, cuando sus sentimientos dominan sobre sus principios, o como bárbaro, cuando sus principios destruyen sus

[94] SCHILLER, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 37. Según este autor, es en la experiencia de lo bello donde se produce la síntesis entre la pasividad de la sensación y la actividad de la reflexión, pero tampoco en él —como tampoco en Kant— la «belleza» deja de ser un término confuso del que pueda rendirse conocimiento filosófico, al menos desde un punto de vista «limitado» como el que acabamos de describir.

> sentimientos. (…) El hombre culto convierte a la naturaleza en amiga suya y honra la libertad de ello refrenando simplemente sus caprichos.

Siguiendo la estela romántica y teniendo en cuenta que de una contradicción se sigue cualquier cosa, nos dejaremos seducir por las vibraciones que nos produce esta atmósfera nocturna. El compositor, muy pronto querrá dotar a su obra de una mayor expresividad. De hecho, la música de iglesia y de ópera buscarán paralelamente conquistar una traducción más expresiva que las palabras que «hay que transcribir». Pero poco a poco el público empezó a fijarse más en la música del *Dies irae* que en las palabras que el propio texto expresaba. La música empezó a mezclarse con un misticismo que venía de otra dirección. Se había convertido en un silencio, en ese «sentimiento interior» que buscaba Rousseau y que solo la música, tiempo después de ser vista un tiempo como intrusa, consiguió despertar la curiosidad del profano. El *Ave verum* de Mozart, por ejemplo, no debería ser considerado solamente como música religiosa; también podría verse como el cumplimiento de un ideal. Del mismo modo una misma música puede suscitar euforia o tristeza. El efecto no solo depende de la disposición de los acordes sino también de la del oyente. A partir de aquí, uno se encuentra con quienes buscan una aprobación a base de defender lo tradicional (*logos*) y quienes buscan una expresión libre de cualquier atadura, ya sea religiosa, teatral, coral o en términos de precisión formal. Algo extraordinario habían aprendido éstos de las *Pasiones de Bach*, ocultos tras los decorados de aquel Barroco, que empezaron a comportarse como espectadores de *lo trágico*, sin que les importase demasiado no llegar a maestros de capilla. Sin embargo, superar estas contingencias era algo que Bach no había confirmado nunca. El arte del siglo XIX busca un espacio nuevo, prepara una verdadera revolución más allá del *Arte de la fuga*, no pretende tanto ser agradable al oído, ni tampoco un virtuosismo espectacular, sino transmitir que las palabras han perdido fuerza y ya no pueden expresarse con claridad. Lo inexpresable adquiere un timbre otoñal que debe buscarse en un lugar nuevo, en ese ningún lado en el que el pensador encuentra, junto al músico, su tierra natal.

Así es como Goethe y Novalis encuentran en la *noche* un lugar insustituible para la consolación; Byron, más escandaloso con sus *affaires* que con la renuncia al abolengo, encarna el ideal del escritor romántico convencido de que existe un umbral entre lo nuevo y lo antiguo. Lo que hemos de retener es que la susceptibilidad de volver a colonizar ese lugar y que el hecho de lograrlo podría avivar la pobrísima llama de la verdadera Ilustración. Byron

estaba convencido de que a través de ese umbral podía entrarse a la eternidad, que la muerte no es el fin y que todo cuanto el ser humano gana en la vida terrena es efímero y precario. Así es como la muerte termina siendo, en sus palabras reveladas a las *laddies*, una «noche tranquila». Y fijo es el testimonio que lo acompaña —el amor— que consigue hacer de *la muerte* un tema típicamente romántico y radicalmente insigne[95]:

> Ardiendo en pausada llama, eterna pero oculta,
> Hay en su centro como una candela fúnebre,
> Pero su luz parece no hacer brillado jamás:
> Ni alumbra ni combate mi oscura situación.

Los versos no obedecen a una apariencia sustantiva, pero buscan producir algún efecto sobre la realidad. Este mundo efímero es precisamente su límite. Su tormento consiste en un cúmulo de ideas sub-*limes* de «algo» que o bien no forma parte de este mundo o solo pueden llevarse a cabo durante la noche, el momento perfecto tanto para la rima como para una muerte salvífica, muerte por buscar apasionadamente ese lugar profusamente aliado con la pasión, intención que durante el día podría llevar a los autores al exilio o al manicomio. Esta es la razón que explicaría por qué inmediatamente después del Barroco, el Romanticismo descubre una significación metafísica de la muerte sobre la caducidad de la vida, porque la vida puede ser vivida en un sentido superficial y rutinario, o puede vivirse con entusiasmo y *asombro* ante cada uno de sus fenómenos. La misma dualidad parece fecundar el intelecto ilustrado, el de pensar la belleza y obtener de ella su objeto —¡el reto de cualquier estética!— reconociéndonos a nosotros mismos en ella. Estamos sujetos a un *límite* a través del cual parecen existir varios modos de expresarnos. ¿Cómo expresar filosóficamente ese *límite*?

El hombre de romanticismo se siente capaz de consumar principio y fin en una sola cosa: lo Absoluto. Tal vez un equívoco, pues sea cual sea su hechura, otros hombres reclamarán a su vez una parte *formal* del festín. Al menos, una parte explicativa más extraemos de esta hechura, y es que la exigencia de tener que aprender una serie de técnicas —o *formas*— para poder crear algo realmente novedoso es falsa. Se trata de una creencia muy extendida e impulsada precisamente por el excesivo racionalismo. La verdadera

95 BYRON, L. (1788-1824), *El corsario* (1814), §2.

creación —o también la *creatio ex nihilo*— es capaz de sublevarse a cualquier intento de dominación y de cuestionar cualquier sistema que busca instrumentalizar los hechos (fenómenos). ¿Qué *es* o qué *existe* en un lienzo cuando todavía no hay nada pintado en él? ¿Qué música suena si el ejecutante aun no ha comenzado su interpretación? La idea de cambiar por moneda el placer del arte había convertido a este en un espectáculo, al que hoy no hace falta acudir con entusiasmo. Pero el movimiento romántico nos permite asistir a una importantísima época capaz de poner en entredicho cualquier ontología de lo inmanente. Así, reaccionando contra el Racionalismo del Siglo de las Luces, y contra la fe marrullera de la autoritaria racionalidad, es de esperar que los románticos concedan a sus escasos dominios como la noche, el invierno, las ruinas, el amor o la muerte, poderes sobrenaturales capaces de conquistar lo impenetrable.

EL GIRO LINGÜÍSTICO

O cómo «decir» sin conceptos

Nadie ha sabido hacer suya la voz del pueblo; quiere decirse porque
no ha habido nadie capaz de captar la vida auténtica, cálida, tal como es.
Tenemos que aprehender el momento y tratar de construir formas nuevas y sólidas.

RICHARD WAGNER: *La Ópera alemana* (1834)

LA PINTURA O EL DOMINIO DEL ESPACIO

Según la expresión de Baudelaire, definir el Romanticismo implica pensar en un «arte moderno» y es muy difícil de explicar. Consiste en intimidad, color, compromiso y en una fortísima aspiración de infinito. Es este un modo genuino y *originario* de expresar que el acceso a lo *real* no es un camino exclusivo de la filosofía, menos aún lo es de la razón si ambas no abandonan antes las in-genuinidades. Y el arte, aun careciendo de la estructura inteligible que proporcionan la lógica o las matemáticas, forma parte de un pensamiento simbólico, activa la imaginación de quien escribe un verso capaz de objetivar sensaciones y sentimientos en el lector, el cual, cuando «vuelve» de su lectura ya no es indiferente. No hay más que leer las palabras que escribió Miguel Ángel al terminar una de sus primeras obras maestras, la *Piedad del Vaticano* (1498-1499), un testamento en mármol que parece consumar un neoplatonismo desatendido: «*liberado de importuna y pesada carga, oh, Dios querido, desligado del mundo y cansado, me vuelvo hacia ti, como huye un frágil barco de la tempestad para hallar calma y dulzura*».

El legado clásico que en el Renacimiento se había obstinado en recuperar un nivel de conocimiento perdido y mitificado, no consiste tanto en un ejercicio de repetición sino de interpretación, o mejor dicho, de re-interpretación de lo pasado. A medida que uno se acercaba a lo antiguo y se aplicaban los análisis filológicos, los textos bizantinos ganaban en comprensión y riqueza. Suele ocurrir, sin embargo, que los análisis dan lugar a teorías que se acercan cada vez más a lo científico, a lo racional y objetivo, más que a lo intuitivo y visionario que profesaban el *poietés,* el *rapsoda* o el *augur*. Contra todo ese rigor se subleva

el romántico, que empieza abriendo un *espacio* para la verdad. Su propósito: hallar el «punto de fuga» alrededor del cual convergen todas las proyecciones posibles del universo.

Los artistas de la nueva sociedad empiezan defendiendo lo geométrico y lo estrictamente medible, con el fin de mantener o simular su posición acomodada. En el siglo XV, el poder político de Italia consistió precisamente en eso, en impregnar de paganismo cualquier suerte de idealismo negado. Pero poco a poco comienza a interesarse por los espacios que la razón había sido incapaz de alumbrar. La evocación narrativa de la pintura y los fundamentos matemáticos de la arquitectura, por ejemplo, se convierten en tópicos de una investigación extraña, pero emergente. En medio de este espacio recién fundado, resulta interesante cómo se comporta la pintura y cuál ha de ser la disposición del artista. El realismo de este espacio de misterio, localizable en el Quattrocento o en el Cinquecento florentino y que solo a partir de finales del siglo XVIII será evidente, afectó al resto de artes visuales. Sentir la necesidad de desprenderse de los convencionalismos parece ser una cuestión repetitiva históricamente. El *quid* de este arte parece comenzar donde la palabra ha quedado en desventaja; la pintura «copula» con la verdad creando la estirpe de lo que suele llamarse *bello,* como el resultado de la lucha constante entre Eros y Tánatos que Nietzsche expresaba en clave de tragedia. Lo bello —desde Kant, al menos— ha sido siempre representado con una multiplicidad de formas, en símbolos que no consisten sino en expresar libre y desinteresadamente aquello para lo cual la palabra se reconoce deficitaria. Pero esta expresión íntima solo surge cuando el *decir* habitual ha dejado de conmover, cuando su función se vuelve utilitaria y los individuos se rebajan a buscar la verdad en los legalismos, o en lo que viene a ser lo mismo, en lo condicionado. Así es como, contra toda norma, los pintores Constable, Turner o Friedrich comienzan a registrar un cierto contradiscurso en sus lienzos, insolente y quizá igual de incuestionable que la ley, solo que al margen de los códigos convencionales. Su expresión ha dejado de obedecer a los monarcas; en su lugar, asumen como suyo lo que perciben eternamente joven, el motor inmóvil que subyace a toda dicción o acción racional, ahora vacuas.

Mientras los pintores de finales del siglo XVIII y principios del XIX se limitan a retratar la monotonía del día a día, su estado de *admiración* es siempre joven y renovado. Hemos mencionado dos términos que son clave en todo proceso artístico: la reinterpretación y la admiración. Más importante nos parece el segundo si creemos que lo realmente revolucionario consiste en reelaborar —reescribir— la historia del *logos* en la justa clave

que Platón nos había enseñado: llevar a término *aquello* que más admiración nos provoca (*thaumas*). Para ser un gran admirador, no hay que sentirse necesariamente admirado, aunque sí estar enamorado. En el plano pictórico, uno de los grandes representantes de esta atmósfera fue Géricault, que conseguía representar el *amor fati* por lo excepcional, con sus expresiones siempre dramáticas y espectaculares, tal como muestra *La balsa de la medusa* (1818)[96]. ¿Por qué razón iba a ser necesaria la violencia para acceder a lo incondicionado? La melancolía, la apatía, pero sobre todo una voluntad antidogmática habían colonizado el lugar de lo indecible. Esta colonia también se refleja en los famosos paisajes Friedrich, que denotan la soledad extrema a la que se expone el sujeto trágico, consciente de su falta de sosiego y de su *condición humana*. El propio Blake (1757-1827), de igual manera, consideraba sus propias obras como la encarnación de visiones celestes, cuyo reflejo experimentó a los cuatro años al aparecérsele el rostro de Dios en la ventana. Lo trágico reside ciertamente en esa aspiración sin límites que empuja tranquilamente al ser humano hacia un horizonte que sabe que es incapaz de alcanzar, pero hacia el cual se siente empujado y valeroso (*Drung*). Para nosotros, como fenómeno histórico, es una prueba de que el Romanticismo no es únicamente un movimiento más o menos epocal, sino un cierto estado de ánimo, un *pathos* histórico que comienza a manifestarse mucho antes del comienzo del siglo. Más que un estilo, es una forma de sentir. Por eso la dificultad para sistematizarlo es una consecuencia de una recepción dilatada en la sociedad, con una cronología diferente a la que engendra el *logos*, incluso en cada una de las artes. En Gran Bretaña, por ejemplo, se dan actitudes inequívocamente románticas ya en el siglo XVIII, mientras que en España no se han superado después de 1848. De algún modo Pascal, que de pintura no se había ocupado, se había adelantado al afirmar que el sentimiento humano tiene más poder que todas las razones a las que puede recurrir su juicio. Esto resulta hoy, para nosotros, una evidencia «clara y distinta» difícil de superar.

Tampoco debió de ser fácil la época de los artistas finiseculares, dentro del panorama hispano, sobre todo si la comparamos con la de sus homólogos europeos que, sin lugar a dudas, fueron mejor valorados. Sin embargo, Francisco de Goya (1746-1828), por ejemplo,

[96] LEYTE, A., *El arte, el terror y la muerte*, Abada, Madrid, 2006. El autor atribuye a Géricault, en esta obra, el descubrimiento de un sujeto desfigurado, sujeto que «habrá que representar» de algún modo. La desfiguración subjetiva se muestra cercana al horror, es decir, a la aparición de figuras profundamente enraizadas en una cultura secular, imposibles de encajar en la figuración lógico-geométrica (pp. 46-51).

al igual que Turner o Delacroix (a quienes precede en varios decenios) domina con soberbia los colores con el fin de hacer visible esta máxima del sentimiento por encima de las clarividencias cartesianas. Su lugar de nacimiento en Fuendetodos, un pueblo humilde de Aragón encerrado en costumbres simples, vería enseguida su gran talento pictórico. Uno de sus biógrafos, Eugenio D'Ors (1881-1954), llegó a afirmar que el genio de Goya fue altamente singular, pero su aprendizaje fue realmente largo y tedioso[97]. Lo cierto es que Goya nunca buscó la admiración, ni pretendía ser un genio ni profesaba un realismo perfeccionista en sus retratos. Lo que solía buscar era más bien el apoyo de una minoría ilustrada para denunciar la sociedad en la que vivía, una sociedad corrompida y desmañada que había encallado en la pura desgracia. Por encima de todo amaneramiento, Goya buscaba el espacio mismo de la libertad, una instancia especial y espacial para la creación y para vivir en paz sin tener que someterse a las rutinas de quienes parecían imponer un inmovilismo absurdo. Paradójicamente, decidió servirse de la tenacidad y la infinita paciencia de los campesinos aragoneses. Así lucían las *Pinturas negras* de la Quinta del Sordo, el asilo perfecto para evadirse de la Guerra de la Independencia y de la ineptitud de Fernando VII. En aquellas obras de nocturnidad, como también en los *Caprichos* o en los *Desastres*, Goya refleja una noche personalísima, la intimidad visionaria de un gran artista y «el lado oscuro del radical trágico»[98]. Este sería, precisamente, el impulso de toda su carrera, siempre bajo el signo de una sumisión a la mediocridad reinante, pero consecuente a la convicción de un enamorado contra cuyo discurso nada cabe justificar con palabras. Fue gracias a ese empeño, a pesar de sus continuos fracasos, que su decisivo *Cristo en la cruz* (1780) le permitiría ingresar en la academia por votación unánime. A partir de entonces, su golpe maestro sería casarse con la hermana mayor del pintor Francisco Bayeu (1734-1795), de quien había sido discípulo, uno de los más grandes exponentes de la pintura tardobarroca española. Y es que a lo largo de la obra de Goya aparece todo el encanto de lo que implica vivir, siempre al compás de la alegría típicamente madrileña. Favorecen este optimismo sus primeros triunfos, una vez el artista es nombrado pintor oficial del rey. Al mismo tiempo se convierte —como suele acompañar al prestigio— en el pintor favorito de las más destacadas familias.

---

97 Cf. D'ORS, E., *El arte de Goya*, Madrid, 1928.

98 LANCEROS, P., *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997 (Cf.). En la expresión de Eugenio D'Ors, es «la humildad de una vida relatada en obra».

Sin embargo, muy pronto ese favoritismo fue consiguiendo que las estancias obligadas en El Escorial abrumasen a los Borbones españoles con sus luces y sombras, entre una lucidez aparente y una verdad que empieza a ser ensombrecida. ¿Acaso podría haber algo más humillante para los vástagos de Luis XIV que ese monasterio que en su desnudez evoca tan inmensa tumba? Aquellas obras de bustos y gestos reales parecen indicarnos que no. Goya se había convertido en primer pintor de cámara en 1799. Pero los retratos de Carlos IV y de María Luisa son testimonios elocuentes de que sus ambiciones no iban a limitarse a meros torsos patrocinados. Napoleón lo expresaba como ningún otro: «aquellos personajes llevaban su historia sobre su figura». Y así se presentaba Fernando VII, con su inseparable manto real, como un hombre cuyos suntuosos ropajes escondían mal su mediocridad. Pero ni la vulgaridad borbónica ni la inmanencia del reino de España le bastaban a Goya. Este no es un país en el que queremos vivir. Un país así retratado, a pesar los «motivos *reales*», sigue condenado a la vulgaridad y la miseria. Son motivos que al artista le suponen una constante fatiga, que limita su compromiso al decir aparente. Fue entonces cuando debió de planteársele una cuestión milagrosa, justo a medio camino entre lo rutinario y lo a-conceptual: ¿de qué sirve seguir plasmando «lo real» si esta realidad no puede trascenderse? Conviene retener la importancia de este milagro, porque en Goya va a engendrar un proyecto totalmente nuevo e inesperado.

A lo largo del siglo XVIII el arte español es avasallado por la irrupción de los franceses y los italianos. Pero la impresionante reacción de Goya, de quien puede decirse que inventó su propio estilo, invierte la idiosincrasia del español mediocre cuando irrumpe en mitad de la pintura francesa. Es un claro ejemplo de esa reacción romántica que se revela y que ahora se rebela desde mundos poblados por genios malignos, por el anticristo en sus más diversas formas. Tal es el caso de *El Aquelarre*, más conocido como *El gran Cabrón* (1823), figuras de ficción que terminan apoderándose de la mente del artista haciéndole partícipe de una realidad mucho más compleja, hoy calificada de «irracional». Nosotros comprobamos un aliento rousseauniano que todavía puede exhalarse en ella: «el mundo es una máscara; el rostro, el atuendo y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son. Todos se engañan entre sí y nadie se conoce a sí mismo»[99]. Goya pinta esta máxima

[99] Leyenda a partir del Manuscrito de Ayala ante la obra *Nadie se conoce* (1797), aguafuerte Nº 6 de la serie *Los Caprichos*. Museo del Prado, Madrid, 2017.

en obras de brujería y de creencias postizas mientras piensa en una sociedad que no quiere ver más que *lo que hay,* una sociedad que, además de no querer ver, se empeña en su mediocridad e inmovilismo. Fruto de ese reproche nace *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), grabado de la misma serie limitada, que resultará una de las críticas más incisivas a la cultura española hechas hasta entonces.

No pasa desapercibida su famosa interpretación de *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814), cuyo foco de luz permite al observador asistir con cierta aflicción a la muerte de un rostro sufrido y sin voz. Precisamente es en escenas de muerte como esta donde el arte desnuda a la razón. El asesino es el sujeto poderoso, es quien sujeta el candil, mientras el individuo aterrado suspira ninguneado, sin poder ni voz alguna, poco antes de ser ejecutado. ¿Sería para Goya este intercambio de papeles una explicación oportuna al referido «sueño de la razón»? No lo sabemos. Pero cuando los rostros de los burgueses ya no encierran ningún secreto, son la crueldad y el sarcasmo los que figuran enmarcados. Quizá por eso hacia 1800 Goya pintó *La maja desnuda*, obra que, presentándose como el retrato de un cuerpo de mujer joven, lo que resalta es lo mezquino de no fijarse ya en su rostro.

Goya no fue el único héroe del lienzo contra lo tradicional y lo clásico. Apenas medio siglo después de su muerte, a las puertas ya del siglo XIX, nace Delacroix comprometido con el camino abierto por Géricault. Por desgracia, la opulencia de este gran pintor pronto sería liquidada por la tuberculosis. Es Delacroix, el creador de *La libertad guiando al pueblo* (1830), un autor incomprendido desde sus primeras obras e incluso a día de hoy es ampliamente discutido, pero llegó a ser considerado como el gran artífice de la escuela moderna. Con motivo de tal prestigio se ganó la protección incondicional de la alcurnia francesa. Baudelaire, que veía en él al artista más fascinante de su tiempo, solía referirse a las obras de Delacroix como fruto de un tiempo en el que los escépticos burgueses tendían todavía más a Voltaire que a Rousseau. La suya era una prueba de la mayor proclividad hacia la elocuencia que desata la ambición de los diccionarios, el afán de la misma dicción, que a la pasión que es capaz de erotizar y conmover al sujeto, a los pueblos…, al universo.

Delacroix, obsesionado por encontrar los medios con los que expresar su enamoramiento, el artista vuelve a apartarse del mundo napoleónico inclinándose por el color y sus tonalidades, sobre todo a partir de su visita a Marruecos, tonalidades que terminarán convirtiéndose en una obsesión para Leonardo da Vinci. ¿Y qué otra cosa podría

ser el *sfumato* —pensemos— sino el resultado de una búsqueda constante e instintiva de todos estos medios? La imaginación de los artistas románticos parece apoderarse de los hechos históricos como de ese último aliento donde el *fin* y los *medios* se funden en una misma cosa. Por esta razón, el arte romántico ya no parece hundir sus raíces en las teorías de Aristóteles, ni mucho menos en las presunciones que van desde Descartes hasta Kant, cuando todas ellas pretenden reducir cualquier ámbito de conocimiento a la restricción cognitiva racional. En el arte, según vamos mostrando, todas las presunciones teóricas son un lujo. Por eso, si todavía nos sentimos atraídos por la estela romántica, no encontraremos motivos para no *trascender* ese límite. Lo que resiste a toda época son los conjuros, el asombro y el enamoramiento, y eso nos deja una posibilidad de una época nueva. Por lo tanto, esto significa que por muy largos que sean los aprendizajes, como fue el caso de Goya, cualquier seducción tecnicista nos resulta fatigosa. Si el exceso de racionalismo que caracteriza todavía a nuestra época supone un empecinamiento, la necesidad de una técnica para crear es fruto de él. Para un artista no hay más fin que el de *ser* en la medida en la cual ese *ser* puede *decirse*, y el medio —o el *remedio*, más bien— el de una conjugación sabia entre ser y decir. Se trata, siguiendo esta «resonancia» de Protágoras, de aspirar a más allá de las fronteras que la técnica impone al decir de los poetas y de hacer caso omiso a un impuesto revolucionario, el tributo que desde el siglo XIX los artistas deben a la revolución científica.

¿Qué ha quedado de aquella *dualidad* en el discurso? ¿Podría tratarse de una consecuencia de nuestro transcurso por el mundo o consistirá, más bien, en la representación de dos mentalidades? No podemos dar una respuesta clara, de momento. Si tomamos la figura de algunos artistas no es solo para comprobar si cabe reconocer un cierto conocimiento una vez «instalados» en el misterio —postura que habremos de defender— sino también para sugerir que enfrentarse a los regímenes de un despotismo infame (de los mecenazgos, la burguesía, las monarquías…) tiene sus peligros. En ocasiones, cuando ya no parece haber contra quien vengarse, el odio a uno mismo puede parecer la única salida, pero esto nos llevaría de nuevo al efecto Werther, en el que no nos conviene caer. El ilustrado, eso sí, siempre va a estar presente. Él es quien porta el candil sintiéndose dueño de cuanto dice que *debe ser* o hacerse, pero su estrecha visión hacia el mundo del arte no consigue mejorar sus vicios. Quizá proceda de ahí el nomadismo de algunos artistas, en ocasiones estrafalarios y

arrogantes, melancólicos y taciturnos, que en un acto noble de cordura optan por preguntarse y contestarse desde sí respondiendo en formas pintadas, en versos nocturnos o en poemas sinfónicos. Nuestra condena aquí tampoco puede esperar más. Y lejos de la consigna que exige estudiar manuales para alcanzar éxito, podemos decir que es el deseo de lo amplio, de los espacios grandes y elocuentes los que logran la recepción y la atemporalidad entre los ingleses, capaces de ver en Turner o en Claudio de Lorena cualidades similares. Son autores que buscan arrancar del público la misma sensación irrenunciable que la que suscita el poema. Es una sensación que nada tiene que ver con los nacionalismos y que a lo largo de la vida de un artista aflora más de una vez, si no palpita permanentemente. Esta sensación comienza a ser sinónimo de moralidad y de autenticidad, sobre la base del pasado, un tiempo que todavía se puede recuperar. El misterioso atractivo de todo lo irracional, ante la incapacidad de la razón por explicar los grandes enigmas, se centra ahora en buscar paisajes nuevos con los que calmar su inquietud, un *topos* en el que ese *pathos* más íntimo y particular[100] encaje. El pintor sabe que no pinta solo lo que *ve* porque es consciente de que siempre *hay más*. ¡Siempre hay más! Por eso, como si se tratase de una *confesión*, el artista reproduce desde su interior toda una verdad cavernaria de reflejos y sombras, jugando con la luz que se ha obsesionado con callarle. Ejemplo de ello es el *Entierro en el mar* (1841), una elegía por la muerte de David Wilkie (1785-1841), poeta y amigo de Turner, y cuyo cadáver, ante la negativa de las autoridades a atracar por temor a la peste, termina siendo arrojado al mar. Mientras una luz vaporosa domina la mayor parte de la escena, solo una calidez tímida de antorchas se deja percibir en el centro, haciéndonos partícipes mudos de lo que conlleva asistir a la trágica sepultura de un amigo. Una experiencia así suele provocar que nos preguntemos si lo ocurrido es justo, por qué ha tenido que suceder tal cosa cuando nuestra respuesta a menudo se cierra entre lamentos. En términos filosóficos, podría decirse que no hay justificación alguna para una muerte inesperada, que nuestra experiencia lo es de dolor y el dolor traspasa al *logos* simple: no hay explicación. Por esta razón, si respondemos que el hecho «no es justo», estaremos justificando nuestra deuda con un ámbito inexplorado.

[100] Para un conocimiento sobre las claves estéticas y hermenéuticas del paisajismo romántico, especialmente sobre las obras de los autores citados, recomendamos la obra de ARGULLOL, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona, 1983. Argullol subraya la importancia de la obra de Friedrich, Turner o Piranesi y propone un arco reflexivo desde estas al pasado (Da Vinci, Rafael, etc.) y también hacia el futuro (Van Gogh, Magritte, etc.). La suya es una puerta de acceso a la historia de la cultura occidental desde el ánimo del pintor trágico-romántico, papel que Trías desarrolla en tesitura musical.

Esto no significa que no exista una experiencia de la muerte que podamos describir con palabras, pero muy al fondo, cuando el sufrimiento asoma, las razones parecen desvanecerse. Y aun cuando el término «experiencia» se relaciona históricamente con las pruebas, algunas de estas carecen de una explicación más profunda.

Los artistas del período romántico conocen bien este terreno, porque tiene sus raíces en el pasado. Y ellos las conocen. El «giro lingüístico» de Goya lo demuestra, como también Turner o Delacroix, porque al mantener la convicción de que la libertad ha quedado atrás, traspasan el marco ontológico de un *logos* que pretende ser *causa sui*. Así, cuando alguien expresa esa extralimitación suele referirse el lenguaje lógico-lingüístico; cuando alguien expresa «fue mucho más que un pintor», que un músico o que un escultor, lo que hace es reconocer que su propio juicio es inmaduro y que su descripción siempre resultará incompleta. Probablemente Kant estaría de acuerdo en esto que decimos acerca del juicio. Y es que a menudo seguimos echando mano de ciertas proposiciones sin conocer a priori su alcance semántico. Al artista esto le produce un agotamiento extraordinario, aunque no sepa explicarlo en términos filosóficos. A menudo le provoca la sensación de que su obra es fugaz, que no hay mayor adoctrinamiento absurdo que el que exhibe sus técnicas al espectáculo y que la *pasión*, si no suena demasiado antiguo, no sirve como concepto filosófico.

Si tenemos en cuenta que los conceptos admiten al menos dos explicaciones, una superficial y otra más profunda, diríamos que la pasión es el «excedente» del discurso racional que buscamos, aunque el discurso racional con el que ha de ofrecerse esta búsqueda no nos lo acepte como concepto. No sabemos qué es lo que pensaban Goya, Turner o Delacroix cuando pintaban, pero sí sabemos que se entregaron a sus pasiones en un momento en que los vicios de la racionalización les excedían. También es cierto que nada sabemos acerca de esta pasión, al menos en el nivel de grados de conocimiento que surgen con Descartes. Pero lo cierto es que, a día de hoy, algunas de estas obras consiguen traspasar el umbral del tiempo con tanta soltura como pasión se haya puesto en ellas. Parece esta una regla desconocida que, a pesar de ello, podría servir a quienes vivan con este deseo, el de expresarse por medio de algún (cualquier) arte: cuanta mayor pasión se ponga en una determinada actividad, más grande serán su hechura y su vigencia a lo largo del tiempo. Si esto es realmente así, quizá se deba a que el conocimiento y la verdad que puede transmitir una obra de arte —explica Baudelaire— no se limite a un simple juego de colores, sino a

perseguir un horizonte que ha sido *negado*: a poder *ser allí*, más allá de donde la razón nos ha hecho creer que nada puede verse, ni por tanto saberse. Nos aventuraríamos a decir que la pasión es el primer principio que ha mantenido la realidad «a flote» durante todos estos siglos, por así decirlo, desde la aparición del discurso metafísico hasta las filosofías contemporáneas que sigue rechazando la posibilidad de un conocimiento desprovisto de concepto. Suele creerse, sin embargo, que el éxito de un artista depende del puro azar, más que de la constancia o de sus convicciones, sobre todo cuando el que juzga carece de preparación. En nuestra opinión, estamos ante un problema filosófico que hunde sus raíces en la descripción del *Eros* escrito por Platón. De hecho, recurriremos a una capacidad erótica y de *asombro* en más de un apartado. Pero nos interesa subrayar el papel en que se juega la «crítica contemporánea» que, lejos de ser noble, insiste con exigir resultados y pruebas de algo que, en casos como los de Goya o Géricault, como Sócrates o Beethoven, no pueden verse a simple vista, sino que requieren la sensibilidad de una sintonía fina para la *escucha*. Lo que aquí llamamos «pasión», «misterio» o «más allá», no dejan de ser palabras o expresiones, esto lo sabemos. Por esta razón la filosofía necesita urgentemente una revisión de lo que artistas como los mencionados pudieron ver u oír, no tanto para imitar su arte, sino para superar la ambigüedad hermenéutica a la que se somete la razón moderna.

Si seguimos las enseñanzas de Platón, la capacidad de asombro parece ser lo único que antiguos y modernos han podido heredar, más allá de las exigencias del *logos*. Esto nos ofrece una visión diferente del problema discursivo: o bien nos invita a un abandono de la «simplicidad» de los conceptos (de todos lo que en filosofía denominamos conceptos) o bien nos sugiere que el *logos* que la tradición ha venido manejando debe extenderse al ámbito del arte, por ejemplo, por su capacidad atemporal de asombrarnos y de hacer que nos sigamos preguntando por el misterio de su fenómeno. La primera postura no solo nos obligaría a rechazar que los conceptos tengan una interpretación unívoca, sino a aceptar que esta depende más del sentido (o de la pasión) que el sujeto ponga en ella, más todavía que del significado que se pretenda obtener. La segunda, explorada por autores como Schopenhauer y Heidegger ante el avasallamiento de la técnica, nos plantea en qué medida los conceptos han dejado de ser simples palabras para desvelar de una vez que el misterio forma y debe seguir formando parte del conocimiento humano. Desde luego, ningún término es simple a ojos de la filosofía. Si decimos que la razón no consigue explicar (todo) el dolor humano o

el malestar de las ambiciones productivas, a menudo suelen tenerse dificultades para poner en texto esos grandes problemas sin caer en la actitud analítica. Con esto no pretendemos decir que el movimiento romántico suponga una negación de plano de la razón; el suyo es el triunfo de una visión sobre las cosas que ya existían y la comunicación de estas cosas por parte de sus adeptos nunca se ha cerrado, al menos en el plano lógico-lingüístico, que venimos llamando «lenguaje habitual». Ahora bien, el individuo del Romanticismo o bien no percibe lo mismo o no tiene las mismas necesidades que el sujeto analítico. Su capacidad parece ser la de ver, por así llamarle, las *sombras* o «excedentes» de la razón que se resisten a su análisis y que, por ello, para nosotros esperan todavía un cauce de exposición adecuada. ¿Qué puede seguir quedando a medio camino entre la ciencia y el arte, capaz de exponer lo que entre ellas ha quedado de universal? Sufrimiento y dolor, por ejemplo, se diferencian por cómo las palabras pueden interpretarlos. El sufrimiento tiene un sentido; no así el dolor, que desde un punto de vista analítico no significa nada. El primero puede ser moral, o puede referirse a un daño psíquico. El segundo, puede ser físico, pero también metafísico, en caso de que decidamos tomar parte en una apertura del *logos*. En este caso, nos referimos al «sufrimiento» o al «dolor» (por la pérdida de un ser querido, por un enamoramiento imposible, etc.) como dolores metafísicos, porque el concepto que previamente nos habíamos figurado sobre el dolor, no encaja con lo que en realidad *experimentamos*. Por esta razón sentimos en determinadas ocasiones que *algo* nos aparta del decir habitual, precisamente porque no encontramos las palabras exactas para expresar un dolor o un sufrimiento tan grande. Quizá no sea más que esto, un «dolor» que no significa nada porque no puede mostrarse, ya que el hecho de sufrirlo implicará que hayamos perdido su sentido, o más radicalmente, el sentido.

La filosofía debería prestar más atención a *lo que excede* las «razones» de este dolor, por poner un ejemplo, porque nos resistimos a creer que deba quedar al margen de la exposición filosófica. Y es que las interpretaciones, aunque solo sea para transmitirse, han de incorporar una estructura expresiva lógica y no tienen por qué renunciar a un sentido. Sobre todo, si a la hora de intentar captar ese dolor, este elemento (el sentido) resulta más importante como sentido (magnetizante, de misterio, o como anhelo) que como una razón instrumental. Si acercásemos el caso al asunto de la *pasión*, podríamos interpretar que en todos estos años en que el sujeto ha vivido aferrado al método y sus exigencias, *Eros* encuentra un enemigo que aparentemente resulta invencible, dejando que el amor, el tiempo

y el talento pasen de largo ante un pentagrama, ante los lienzos del tragicismo y los libros de páginas en blanco. Todas las obras de arte que han sido creadas con pasión —el *decir* mismo emanado de su fusión con el *ser*— esconden (en la personalidad del autor, en sus circunstancias, en sus convicciones, etc.) un halo de misterio. Y detrás de ese misterio se esconde el poema que condensa todo ese dolor, el deseo y los designios que el «lenguaje del *hábito*» no logra captar. Encontrar ahí la belleza exige levantarse por encima de lo vulgar, de lo habitual. Y la dificultad es extrema, porque sus objetos constituyen reminiscencias de ese combate interminable entre Eros y Tánatos. La puesta en el mundo de una creación original y atemporal pasa por imaginar un final de esa lucha, y además, por ponerlo en marcha. El arte ha permanecido expectante —como concepto— de todo este proceso en el que figuran dos orquestas, pero en el que solo suena una. ¿Cuántas ideas se cruzarían entre los románticos para evitar que algunos siguiesen buscando la verdad en las ciencias? Por suerte, en toda historia siempre hay un gran vehemente dispuesto a sembrar la duda y el entusiasmo. Esta es la virtud de románticos como Goethe, uno de los más grandes combatientes de la época cuya palabra pone en conexión a este mundo con el más allá —su germen y realización—, mientras las víctimas de lo injusto y los niños temerosos de los puñales de sus madres dementes se comportan, ya no tanto con palabras sino sobre lienzos, versos y pentagramas, como un himno atroz compuesto en aras de la fatalidad y el abandono.

Contra la razón dominante de finales del siglo XVIII, la imaginación del pintor romántico nos sirve de hilo conductor para explicar la firmeza de una realidad que resulta caprichosa. Nos compromete a una *forma* e-vidente de reaccionar contra los esquemas del neoclasicismo, cuya verdadera libertad se veía frustrada por la inestabilidad política y las crisis generadas. Todo parece indicar que en ese grandísimo poder de la imaginación reside una visión que puede traducirse —simbólicamente— como una especie de *deber ser* que la razón no explica. Kant llegó a una conclusión similar, pero configuró este ámbito como una «metafísica de las costumbres», con el temor de que las costumbres arrastrasen consigo a la moral, tal como predijo Sócrates. El pensamiento romántico refleja la misma estela, con la novedad de ser alternativas a una realidad que no sobrepasa lo inmanente. Pero el coste fue alto y las dificultades puestas a los artistas para desvelar un mundo custodiado por Las Luces fueron graves, quizá por un exceso de ambición, o quizá de envidia (en cualquier caso, dos grandes males internacionales). De ahí que la inspiración poética se viese obligada a retornar a figuras mitológicas, cuando los que explicaban historias eran dioses, para arrancar del

pasado inmemorial un modo de corresponder a tan serios ataques. ¿Qué fue de aquel dramatismo que retiraba a los hombres a los monasterios y que todavía hoy sigue frustrando la posibilidad de un *decir* universal?

Las obras que hemos mencionado pertenecen al período romántico. Son obras que han sido creadas de materias más o menos coloridas en el sentido puramente físico. Pero también pueden suponer, más allá de lo físico, un intento por conquistar un espacio históricamente maldito, un *topos* inexplorado para el hombre de conocimiento, en el cual fijaremos nuestra atención. En el fondo, el interés en el arte sirve para resistirnos a creer que los movimientos culturales han consistido en meras invenciones de los hombres. Preferimos creer que son necesidades históricas, demandadas por el poder de los sentimientos que en cualquier época del pasado han formado parte de sus logros y desventuras, incluso las que tienen que ver con el conocimiento y el modo de adquirirlo. Los sentimientos y las pasiones forman parte de la vida del hombre más racional de todos, aunque este no quiera (o no sepa) entrar a valorar en qué medida guardan relación con la ética o si constituyen o no conocimiento. En el fondo, el sentimiento tiene un poder subversivo mucho mayor que el racional porque es capaz de responder afirmativamente a la mayor de las tragedias, de vencer con lucidez al silencio preceptivo y a las fuerzas negativas que la crítica —feligresía del *logos*— expone y clasifica. Esta había sido la ocupación de los precursores del método, que los filósofos cartesianos terminaron arrancando a los poetas. Por ello, si para un romántico la Tierra resulta demasiado material e inmóvil, susceptible de ser salvada en el elíseo, para el racionalista no existe ninguna solución que no pueda ser hallada en el orden terrestre de Copérnico. No existen los espacios inmensos ni existe más mundo que el que percibimos por los sentidos, aunque estos tiendan a engañarnos. El reflejo de este orden es el mismo al que hoy asistimos: para todo ha de haber una palabra exacta que describa algo acerca del mundo, debe existir una ley en la que encajen nuestras descripciones o no serán acertadas. Es la orden religiosa de la divina razón la que antes de cualquier forma de trascendencia aguarda, tácticamente, y exige y dicta, solo después, en cuanto ve la oportunidad. En esto consisten precisamente las tácticas o las estrategias.

Hubo un tiempo en el que el *espíritu* ganaba estas batallas. Así lo representan las pinturas de unos soldados escogidos, Turner y Delacroix, inalterables a pesar de su trágica y

brevísima condición, o las obras de poetas y compositores como Schumann o Sibelius, cuyas convicciones descartan *necesariamente* la oposición entre la libertad y la imposición. De algún modo, la revalorización del romance y la rebeldía contra la patria y contra Dios, sirvieron de respuesta al advenimiento contagioso de aquel método, cada vez más cercano al *pouvoir* del científico. Pensémoslo así: hay enunciaciones o descripciones del mundo que son verdaderas en el interior de un sistema, son de verdad y lo sabemos, pero no son demostrables en el marco de ese sistema. Por esta razón, para hacerse inteligibles necesitan precisamente salirse de él. Así es como frente a la desesperación y el engaño se activa el ingenio, se impone la inteligencia a la materia codiciada, el *ser* pleno y libre frente al orden físico y cuantificable que doblega al hombre hacia sus propias limitaciones. En este nuevo siglo, surge un sistema que planta cara a ese *logos* inagotable y tenaz que —deslenguado— impide su expresión verbal.

LA MÚSICA O EL DOMINIO DEL TIEMPO

Una de las cosas que comparten la organización del espacio —hasta aquí ha sido retratada como la ocupación del pintor romántico— y un retorno apasionado hacia el «origen» de lo que venimos llamando *trágico*, es el silencio. Un lienzo y un pentagrama figuran en blanco, mientras en la mente del artista «resuenan» formas, ideas y mundos posibles de vida, antes de ser reflejados (formados) en sus respectivos soportes. Técnicamente, podríamos decir que tanto en el arte de la pintura como en el de la música el silencio es el punto de partida de cualquier exposición sonora. Esto significa que antes de que una melodía pueda ser escrita o interpretada, primero ha de colonizar ese silencio, que viene a ser su propia condición de posibilidad. Este es el problema simple que quizá afecte a cualquier forma de arte, pero la música plantea de un modo muy sugerente este problema de los límites del lenguaje y lo inexpresable[101], porque…:

> Las palabras no pertenecen a este mundo, forman un mundo aparte y por sí mismo, un mundo tan completo como el mundo de los sonidos. Todo lo que existe puede ser dicho; y todo lo que existe puede ser puesto

[101] H. von Hofmannstahl (1874-1929), Carta a Edar Freiherr von Bebenburg, 18 de junio de 1895. Citada por Michael Pollak en: *Vienne 1900*. Gallimard – Colección «Archives», París, 1984, p. 133.

> en música. Pero nunca se puede decir una cosa completamente tal como es. Por eso, los poemas suscitan una nostalgia tan infructuosa como los sonidos. Mucha gente no lo comprende y se destruye en el intento de querer decir la vida.

Encontrar en la música una compensación a los rigores de la lógica ha sido más bien una tarea artística que filosófica. El silencio no es materia determinada, sino todo lo contrario; técnicamente, es nada. Lo paradójico es que todo artista trabaja con un material concreto al que le confiere una forma y de ese modo produce algo que no existía anteriormente. La filosofía de la música ofrece excursos ciertamente placenteros sobre esto, pero al estar tan arraigada a la investigación analítica, las teorías «oficiales» sobre el quehacer del compositor son las que finalmente aparecen en los manuales de teoría de la música. Entre ellos, no son pocos los que sostienen la idea de que el ritmo es el elemento más importante de la obra musical, dentro del orden y género que se trate. No existe música alguna sin ritmo, ya que este es el que confiere «color» a la melodía. Y la conjugación de ambos es la que mantiene a la obra «viva» durante más o menos tiempo. También se ha reflexionado mucho sobre el uso de distintas tonalidades entre Oriente y Occidente, por ejemplo, teorizando sobre el gusto estético de los individuos de cada cultura, a lo que se dedica actualmente la etnomusicología. El filósofo de la música se consagra a distinguir lo que en el lenguaje «se le escapa», no se contenta con una recreación de lo que entiende más allá del lenguaje habitual, sino que se le presenta una necesidad «lógica» de expresarse mediante otro código. Así, el verdadero músico creador —la música del siglo XIX representaría los mayores acervos— se instala en un espacio anterior al *logos* para expresar lo que todavía no es un lenguaje verbal, o bien, lo que este no es capaz de expresar. No nos ocuparemos aquí en clasificar los elementos formales de la música en el sentido armónico y sonoro, al menos de momento, sobre todo porque ya hemos dicho que no todo el conocimiento humano procede del análisis. Más estimulante que la medición resultaría conocer de dónde proceden las ideas musicales, por qué la música nos sugiere (o nos provoca) diferentes estados de ánimo, o incluso, si tenemos en cuenta que tarde o temprano el hombre experimenta un anhelo por trascender el mundo físico, si la música sería capaz de justificar de algún modo esta experiencia. En lo que respecta a la irrupción del sonido, esto es, la presencia de uno o más sonidos que percibimos como una sucesión similar a la lectura de una línea de texto narrativo, necesitan traspasar el umbral del *silencio* y solo

inmediatamente después las armonías aparecen —se despliega— un mar de posibilidades. Tal es la hondura que buscamos para vincular razón y pasión para variar nuestra idea de *música* y rescatar de su conjugación aquella ambición genuinamente griega del ser que antaño figuraba adscrita a la verdad.

Uno de los aspectos de la percepción musical es el que gira en torno a la *escucha*. Escuchar música exige modificar nuestra visión «lógica» y habitual del tiempo. Si la pintura organizaba un espacio nuevo a través del lienzo para fundar una época nueva, la música hace exactamente lo mismo con el tiempo. Sin embargo, en el sentido metafísico, el problema de irrepresentabilidad total al que nos enfrenta es el mismo que en el caso de la pintura. En el caso musical, sus elementos visibles consisten en una serie de signos o símbolos que pueden leerse en las partituras, cuyo poder es el de evocar lo que de forma significativa o lógica no puede ser expresado ni por tanto comprendido. Este sería el código lingüístico de un apasionado. Los símbolos pueden leerse, refieren en efecto a una idea —musical— pero expresar verbalmente esta idea es tarea filosófica. Se nos adhiere además la idea de *interpretación*, que en adelante expresaremos como «ejecución» de una obra musical. De entrada, ambas ideas —incapacidad de expresión y hermenéutica— aun pareciendo contradictorias sugieren de entrada varias cuestiones que nos devuelven a la rotura del silencio o a la música en su unidad mínima, que es el sonido: ¿qué orden de *cosas* puede evocar un sonido determinado, una melodía o una obra concreta? ¿Podría la percepción de una obra musical, en el sentido de esa hondura, extenderse a ámbitos no estrictamente artísticos para imaginar, describir o *crear* a partir de ella un mundo mejor? *More platonico*, ¿cómo interpretar esa finísima *voz* que resuena allende la normatividad del tecnicismo y que, ocultándose en forma de misterio, (me) hacen ver que existe una conexión entre la filosofía, la ética y la música?[102]

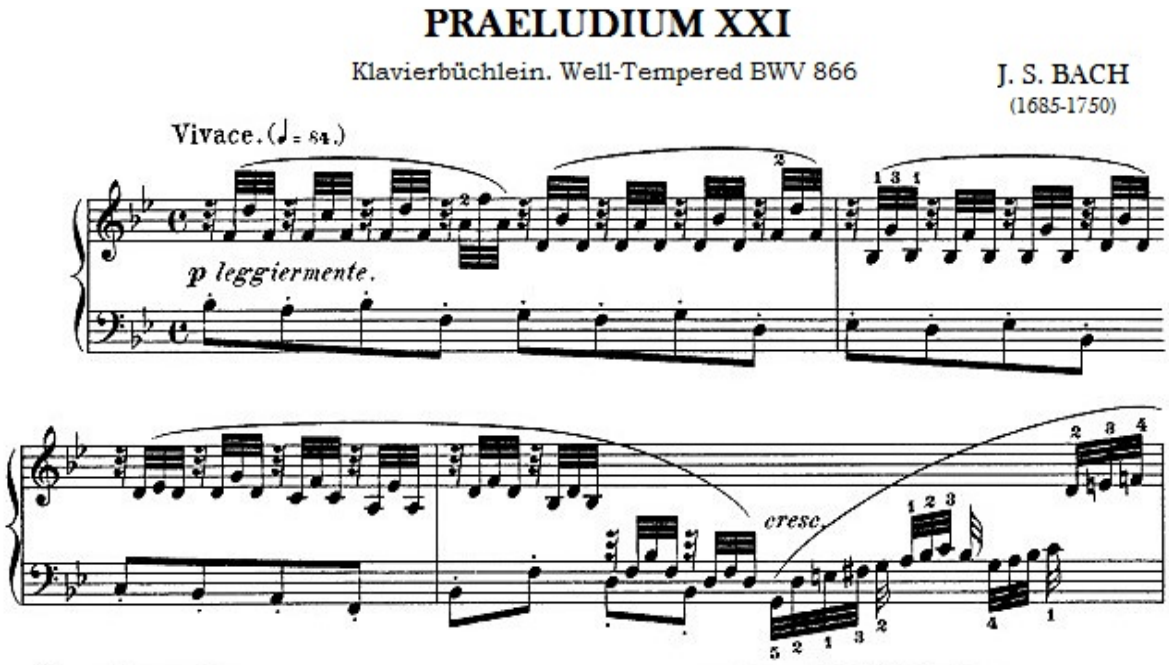
De acuerdo con Rousseau, las sociedades europeas del siglo XVIII se habían vuelto frías y monótonas. Y la energía cultural que dejaban a su paso se inclinaba más hacia una «retórica petulante». Los pueblos europeos se han desvanecido por este hecho histórico y aunque solo exista un orden de conocimiento, una unicidad del discurso, el arte es de las pocas cosas que siguen mostrando otro camino. El *logos* ha sido maltratado por los

[102] Quizá aquí cobre sentido el famoso aforismo de Wittgenstein acerca del habla, ligeramente modificado para ser tomado como exigencia: «para escuchar ese silencio, mejor empezar por callar».

intelectuales de Europa. A su paso ha sido dominado por el cálculo y la estrategia aceptando unos límites demasiado escuetos y esto ha desplazado al corazón y a la pasión hasta un punto cada vez más difícil de recordar. Así lo creía Nietzsche cuando afirmaba que el mundo actual ya no consiste en más que el análisis y en una serie de categorías, como había dicho Kant. En efecto, técnicamente, el hombre no tiene ninguna necesidad de hacer nada más. Pero, Nietzsche solía utilizar el sarcasmo para reprochar que esa actitud de inmovilismo es la que hace que lo antiguo pierda fuerza. Lo que falta es *voluntad*, más allá incluso de la moral, para representar lo que realmente supone la vida, so pena de resultar una sinfonía «Inacabada». ¿Habría nacido la música de una necesidad moral como había predicho Rousseau?[103]. De haber sido así, el núcleo del problema filosófico sobre la indecibilidad vuelve a instalarse en las primeras pasiones que, bajo un punto de vista fenoménico, habrían sido «expresadas» antes que el mismo *logos*. Si estamos en lo cierto, entonces no es un problema de conceptos sino de una interpretación de los mismos, porque los elementos de esas pasiones remiten una y otra vez a un pasado que ya no recordamos y que constantemente interpretamos bajo un punto de vista personal. Se trata de *cosas* que subyacen a las acciones, cosas in-condicionadas y por tanto inclasificables dentro de las posibilidades que nos brinda el lenguaje denotativo. Son, en resumen, elementos cuya elucidación conceptual todavía no ha sido establecida, precisamente porque no existe una interpretación «fija» para ellos. Tal es el caso de la música, como expresaba Hölderlin en su poema *Mnemosine*, que dice con palabras lo mismo que Schubert o Schumann dicen con notas: «somos un signo, sin significación». Y tal es la consigna del misterio que ha permanecido oculto a ojos de quienes buscan pruebas. Buscamos ahora una clase de rigor para las pruebas —ideas— que en música podemos mostrar a través de obras de algunos compositores. Casi en el mismo siglo que Rousseau, J. S. Bach (1685-1750) componía sus misas en nombre de un progreso que iniciaba *presto* su andadura. Tomamos como ejemplo las *misas* porque van dirigidas a un público fiel al dogma y porque representan, como suele decirse, que Bach no interpreta, sino que «reza» su música. Los *preludios* y las *fugas*, como también las *invenciones,* suponían para las sociedades europeas toda la música del mundo occidental —terrestre y celestial—

[103] El llanto, por ejemplo, constituye un concepto que tiene una explicación científica comúnmente aceptada, ya que el lenguaje que lo define a menudo contiene términos denotativos y descriptivos bien demarcados para un acto común a todo ser humano. Sin embargo, hemos dicho que existen *dolores* que no son físicos, como el dolor de Tristán, y muchas derivaciones de ese dolor, como por ejemplo el sentimiento trágico de la vida, por expresar solo uno.

y aunque esta música no alcanzaría la gloria entre las músicas hasta el siglo XVIII, habría sido el telón sonoro de fondo que vería nacer el proyecto ilustrado. La música anunciaba el preludio de un *tempo* recto que demandaba la sociedad civil, un carácter *marcatto* por las leyes de la armonía de los primeros manuales pitagóricos y cuyas cadencias y progresiones preconizaban, una vez más, el funcionamiento de una sociedad de matriz claramente cartesiana.



Fragmento inicial del Preludio Nº 21, de la serie Das wohltemperierte Klavier («El clave bien temperado»), conjunto de obras terminadas por Bach en 1722 que perpetúan el uso de la escala musical («temperada») de doce frecuencias o semitonos: Do, Do#, Re, Re#, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La# y Si. Su publicación no vería la luz hasta 1801 una vez fallecido el compositor. Tanto en las progresiones como en los acordes simultáneos del fragmento destaca la rigidez de los tiempos en su ejecución, por supuesto, más fiel al mecanicismo y al ornamento que a la innovación, por ejemplo, de J. Haydn. Los denominados «conciertos espirituales» iniciados en París en torno a 1730 como sustitutos de los cantantes de ópera iniciarían esta nueva tendencia de la música que —no nos cabe duda de que este sistema es igualmente innovador— contará con un mayor número de asistentes que de intérpretes.

Ahora bien, si recurrimos a la fenomenología para abordar esta experiencia estética, comprobaremos que todos los hombres pueden posee la suya, todos tienen algo que decir o que juzgar, tal como sugiere la *Crítica del juicio*. ¿Qué es lo que nos ocurre cuando escuchamos un *Preludio* de Bach y nos seguimos sintiendo absortos y encantados? ¿No se trataba apenas de una música del pasado que nada tiene que ver con nuestra época? Tan ligada a lo sensible está la experiencia de la música, que algunos han intentado reducir el

goce estético a una reacción puramente orgánica. Pero el artista *pone ahí* lo que es de él, lo escribe en un pentagrama y lo ejecuta con la ayuda de un instrumento, mientras la contemplación y el juicio son secundarios, son «cosas de otro orden». La música no habla de ninguna historia, no describe ni significa nada. La imaginación del espectador es la que añade a la creación, solo después de su escucha, algo que el artista nunca puede prever[104]. Esta es una distinción que hemos hecho coincidir con las dos clases de discurso que han cuajado en la historia de Occidente y que antes hemos calificado de heterogéneos, porque ponen de manifiesto que tanto en el creador como en el espectador está presente la posibilidad de la interpretación. Nada tienen que ver las ideas de los románticos con ese sistema dinámico en el que las imágenes del mundo se ofrecían como algo hecho. Así, las *Reglas para la dirección del espíritu* se nos habían entregado para una vida mecánica y rutinaria, progresiva pero frustrante en cierto *modo* musical. Cien años después ese color vería la luz en la escala temperada (BWV 846-869), apenas medio siglo después del fallecimiento de Bach. Ambos son grandísimos acontecimientos, pero es el musical el que nos somete a figuraciones que ponen en entredicho la necesidad de leyes para el arte y el el sistema lógico de nuestras percepciones. La obra musical se convierte así en una especie de drama que la filosofía no puede producir, sino que solo interpreta, y a pesar del estrecho parentesco que siempre ha existido entre música y filosofía, todavía en el siglo XXI supura algo de fabulación.

A pesar de que las primeras obras de Bach habían conseguido disolver las desafinaciones de obras más famosas —deshaciendo los armónicos «desagradables» de las reglas pitagóricas— la música del Barroco supuso una importantísima mejora a la afinación griega antigua, de gran vigencia, adaptando el oído moderno a un «temperamento igual». Unos años antes de la aparición de la música barroca, Rousseau, que también había sido compositor, escribía sobre este asunto en la clave *trágica* de Chopin o Wagner, como aquellos que habrían vencido con mesura las formas clásicas de Haydn y Mozart. Los intentos de Rousseau por dar a conocer sus obras musicales habían comenzado con la publicación de *Narciso o el amante de sí mismo*, poco antes de convertirse en maestro de música en Chambéry. Pero ya en 1741 el ginebrino detectaba que la música barroca estaba perdiendo su fuerza «progresiva», de lo que dejaría constancia en el *Proyecto de nuevos*

[104] MINGUET, P., *Temps et éternité*, Revue Philosophique, 1961, pp. 247-261.

signos musicales (1742), poco antes de las famosas *Disertaciones* sobre música. Y desde luego ya no quedaba nada de ellas en *La Nueva Heloísa* (1761), ni tampoco en la heroicidad de *Fidelio* o de *Tristán* (1805 y 1865, respectivamente).

Esta ausencia no significa que los compositores del XVIII-XIX no se viesen influenciados por las discusiones de la Ilustración temprana[105]. A pesar de no haberse dado una relación clara de amistad entre algunos compositores y pensadores —piénsese por ejemplo en la difícil relación entre Nietzsche y Wagner— es fácil percibir que existen vínculos entre la música de Wagner y la filosofía de Feuerbach, por ejemplo, o de aquel y el pensamiento de Novalis, siendo este último, por cierto, el único pensador cristiano que Wagner admiró. En general, todos los compositores del Barroco y de buena parte del período romántico aparecen como herederos consagrados del confesionalismo de Rousseau, exorcizados como los pintores por la misma ambición por trascender las contradicciones de una época que se resiste a ser superada. De este apunte, aunque breve, nos cabe retener la relación que siempre ha existido entre música y filosofía desde sus orígenes pre-platónicos, sobre todo porque ambas disciplinas —consideramos— surgen de una *radicalización* del pensamiento que si algo tienen en común es que ponen a prueba nuestra capacidad de *asombro* ante los fenómenos del mundo.

En lo relativo a la exposición filosófica del fenómeno musical, nuestro problema continúa prácticamente intacto. Podríamos invitar a quien necesite pruebas concretas para una estética filosófica universal, a que se dedique a experimentar y a discutir con quienes no vean la música solo con ojos empíricos. En tal caso, la estética filosófica se presentaría más como una metaestética que hipostasía la música y la espiritualiza de nuevo hasta desvincularla de los objetos de la experiencia. No podemos, de momento, hacer de este *relato* una estética sin antes intentar resolver el problema que envuelve su propia elucidación. Sabemos que la música y la filosofía constituyen un estilo de vida que lleva su *ser* incorporado en un discurso más o menos codificado, pero son discursos que no pueden existir sin un sujeto creador o, lo que viene a cada caso, un hermeneuta o un ejecutante. ¿De dónde viene la idea a interpretar/ejecutar? Quizá el asombro sea lo suficientemente intenso como para provocar en mí un cambio de actitud, hacia una interpretación simple o profunda, o bien en un hombre para el juicio o en una especie de «enemigo» de la palabra.

---

[105] Enrique Gavilán: «De St. Gervais al callejón de Sachs: Teatro, música y fiesta en Wagner y Rousseau», en: *Rousseau: música y lenguaje*, op.cit., p. 234.

Si nos centramos en los elementos categóricos y estilísticos de una obra musical, posiblemente no encontraremos dificultades en describirla desde un punto de vista formal, pero no contentaremos a quienes creen que su fenómeno esconde todo un modelo de conocimiento. Si, por el contrario, acentuamos el carácter intelectivo y *poiético* de la obra, correremos el riesgo de menospreciar la forma sensible y hacer de ella un lenguaje meramente transitivo sin una diferencia específica con otros lenguajes. La actividad de los románticos poco tiene que ver con este discurso apofántico y en cualquier caso permaneceremos acechados por quienes simpatizan con el grupo contrario. Pero más allá de la apofansis seguimos sin saber qué siente un compositor cuando crea o qué *ve* un pintor cuando pinta. De haber sabido qué pensaban Schumann o Chopin cuando componían, sin duda los enigmas dejarían de ser tales. Pero el camino por el que se ha hecho transitar este arte toma cada vez mayor distancia con lo que Platón había imaginado, nada menos que como uno de los fundamentos de la *República*. La mejor que podemos decir al respecto es que se trata de una formulación muy rica en sus implicaciones.

La música no está (del todo) en este mundo. Cualquier música implica una idea y si disfrutamos de ella es por su capacidad de remitirnos a su fuerza primera, allí donde las palabras y todas las demás percepciones sensoriales son todavía inexistentes. De momento, recordamos la definición que daba Rameau: «la música es el arte de gustar y excitar en nosotros diversas pasiones». El último término («pasiones») es ya un eco debilísimo de aquel origen y entre los amantes de la música como vía de expresión y sabiduría no subsiste más que como un lejano recuerdo. Ahora, si consideramos esta expresión, y contra todo cuanto esta modernidad incipiente se ha obstinado en perder, se nos plantea una pregunta más junto al misterio de las primeras emociones: ¿por qué razón el filósofo habrá de seguir renunciando —hoy— a este retorno? ¿Cómo conjugar y exponer el pasionalismo que requiere la creación artística con la verdad y posición crítica de la filosofía contemporánea? Para responde a un discurso doble, existen al menos dos respuestas.

Algunos adeptos al cientifismo pensarán que a día de hoy no existe ningún misterio en esto. Otros, considerarán el placer causado por la música como un hedonismo arrogante[106]. Sea la que sea nuestra posición, el Posmodernismo podrá caracterizarse por muchas cosas, pero una de ellas es la que todavía nos impide obtener de la música esa capacidad de asombro a la que antaño estábamos dispuestos. En el fondo, el dilema no parece

[106] Cf. LEIBOWITZ, R., *Historia de la ópera*, Taurus, Madrid, 1990.

tener solución, o al menos no la tiene dentro de la lógica del paradigma aristotélico. En un futuro próximo no se recordarán genios de nuestra época actual, entre otras razones, porque no permitírseles salirse del juego de las reglas para crear, impide que los haya. La música, aunque ya no vaya dirigida a ambientar los salones de la aristocracia, no debería ser fruto de una actividad meramente reglada porque le faltaría humildad, textura, color y sobre todo *pasión*. A día de hoy responde más a una lógica caprichosa y buscada, que a un sensacionalismo inocuo. Pero en momentos de soledad o de tristeza —en esos dos, al menos— la música palpita en nosotros evadiéndonos del bullicio diurno, permitiéndonos ir más allá de las exigencias de los formalismos, actividad que pudiera ser terapéutica. Así lo expresaba Nietzsche pensando en Beethoven: «la música es [todavía] como el claro de luna que ilumina nuestra noche»[107]. Con esta necesidad, las series de preludios y de fugas traspasan el período clásico reclamando los mismos territorios de serenidad que la pintura, *momentos* de silencio todavía proclives a su conquista. Aparecen así las segundas partes —*segundos movimientos*— y todo empieza a cambiar.

El sentimiento romántico de la música busca ser cauce de *lo ideal* y en su búsqueda encuentra la noche más apacible de todas. Por eso escribió Beethoven su sonata *Claro de luna,* para ser interpretada precisamente durante la noche. La genialidad de este artista, a quien suele atribuírsele la inauguración del período romántico en música, afloraba cuando la vida misma se le mostró inclemente, arrebatándole justo aquello que más *alegría* le daba: hacer música. Su soledad, incrementada por su sordera, a menudo le hacía sentirse apartado, tal como refirió en unos manuscritos suyos encontrados en 1793: «Yo no soy malo (…). Mi corazón es bueno. ¡Haced el bien cuando se pueda! ¡Amad la libertad sobre todas las cosas! ¡La verdad, jamás! ¡Ni siquiera ante el trono, renegarla!». Surgen de este período de violencia emocional, la Sinfonía Nº 1 en Do Mayor y su famosa Sonata «Patética». Los segundos movimientos («Revolución romántica») pueden ya compararse con los primeros movimientos («Revolución científica»). El movimiento que introduce esta sonata refleja la llegada de un tiempo nuevo (*tempo*) que, aunque no nos permita demostrar que uno sea mejor que otro, nos hace pensar que el conocimiento científico tiene unos límites de diferente naturaleza que los demarcativos.
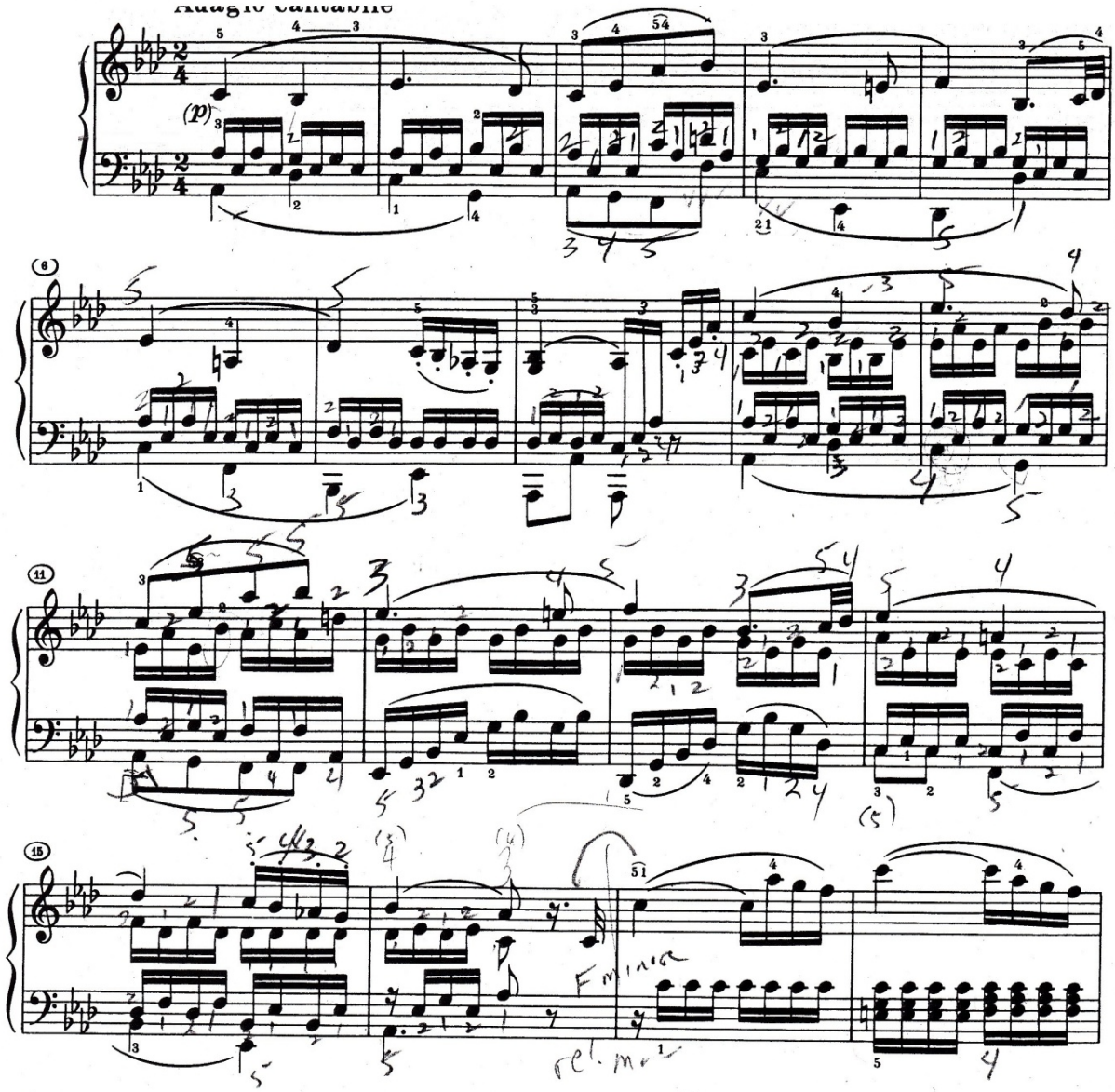
---

107 Cf. NIETZSCHE, *Humano, demasiado humano,* Edaf, Madrid, 1985 (Cf.).

SONATE

Grand Sonate Patétique

Klaviersonate Nr. 8 C-moll Op. 13
dem Fürstem Carl von Lichnowsky
gewidmet

L.v. BEETHOVEN
(1770-1827)



Introducción del Mov. II de la Sonata Nº 8, Op.13 en Do menor («Patética»). Algunos musicólogos contemporáneos describen la tonalidad de Do menor como la más «trágica» de todas. Archivo personal. La digitación señalada obedece a una instrucción tradicional mediante la cual se pretende alcanzar una interpretación de la obra lo más fiel posible a la expresividad de su compositor.

Beethoven no fue el único capaz de expresar la «tragedia lírica» de la vida vienesa. La idealización de Austria venía de la mano de los conceptos del sexo y del matrimonio, mientras los seguidores de Joseph Haydn se resistían a abandonar el papel de las monarquías consagradas a la racionalidad. Europa vería en Beethoven al creador de una nueva «historia» con la que se atrevió a superar las contradicciones de la vieja vida. Atrás quedaba, por ejemplo, el anhelo del perfeccionismo sublimado por el precocísimo Mozart, con quien nunca se propuso competir. Fue con el cambio de siglo, que Beethoven decidía poner a prueba su capacidad en formas más amplias que las conocidas, para llegar a públicos más inteligentes que los que frecuentaban los salones. Nace así la forma de *obertura* popular, de estilo todavía clásico, como la Sinfonía *Pastoral*. Y no mucho más tarde el *Cristo en el Monte de los Olivos* (1803), su obra de temática religiosa más importante. La primera y gran forma de este autor ponen de manifiesto la profunda crisis ideológica y personal que estaba sufriendo durante aquellos años, que harían aflorar de nuevo sus sentimientos profundamente religiosos. Pero el estilo secular del oratorio implica que también pueda concebirse como la exploración que nada tiene que ver con la fe, sino más bien con una experiencia profunda de un *heroísmo* que abordaremos más adelante.
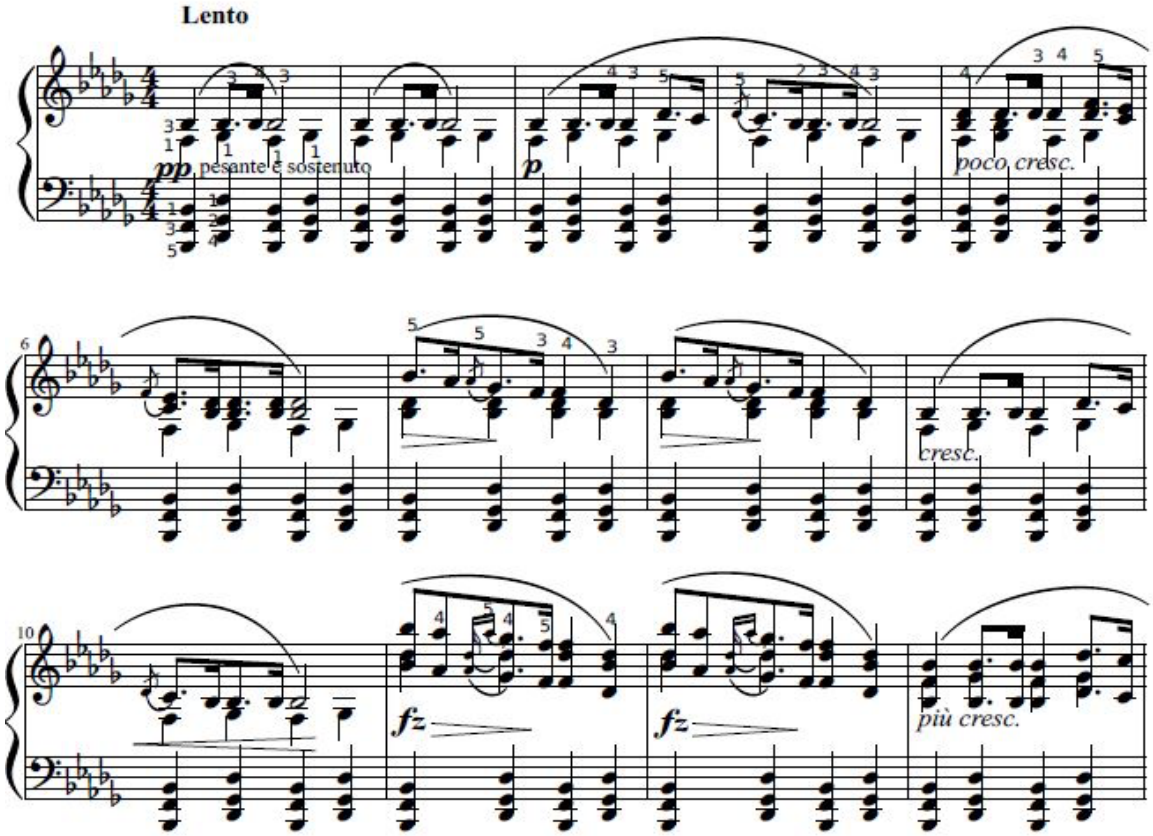
Tal como Beethoven halla formas que *trascienden* la condición «aparente» del hombre, Chopin recurre a los *Nocturnos* para reprochar con el *rubatto* el tiempo[108] que las élites del poder solían malgastar durante el día. Este «reproche» tiene, evidentemente, un carácter metafórico, pero sirve para enfatizar el momento preciso en el que un pianista ejecuta o imprime este *carácter* de unión y ruptura. Se trata de un momento brevísimo —en el fondo no existe tal «precisión»— pero que expresa toda una cosmovisión con la que el ejecutante compensa, en última instancia —y con un cierto poder de subversión— las intolerancias o las insignificancias de un perfeccionismo absurdo, por así llamarle, que se aparecen tanto en el resto de la obra como desperdigadas por el mundo. Desde el punto de vista filosófico, el reproche va contra la falta de libertad que se impone frente a la interpretación. La necesidad de construir una realidad nueva en un tiempo (musical, histórico) diferente, es la necesidad de cualquier romántico, sobre todo cuando se trata de

[108] En las ejecuciones instrumentales, la indicación *rubatto* en la partitura refiere a un «robo» de tiempo indeterminado entre la ejecución de un compás y el siguiente. Es un recurso del compositor que apunta a un cambio de *tempo*, de ataque, de carácter, etc., solo que no admite una ejecución explícita. Por regla general, corresponde a instrumentos solistas y no a formaciones orquestales, lo cual subraya el papel autónomo del sujeto ejecutante, en obediencia a la indicación del compositor, evoca más su deseo (de superación, de trascendencia del decir mismo), en lugar de una ejecución al uso de los períodos barroco y clásico.

recuperar un tiempo del pasado que se consideraba mejor, o un tiempo robado (*rubatto*). La fundación de un espacio lógico, reflexivo, ético e incluso político podría justificarse con la propuesta que nace de esta brevísima cosmovisión como un *espacio ideal*. Así se expresaba Beethoven en 1800 cuando las élites que gobernaban en Europa, ninguna satisfacía sus ideales; entonces, tampoco sintió la necesidad de compañía en su camino. El suyo es un convencimiento que no se aprende con las matemáticas, ni con la mecánica cuántica, ni a base de observar reglas. La situación es parecida a la de Tristán, de vuelta en Alemania, quien a menudo despreciaba esta realidad efímera por restrictiva y aparente, hallando en la noche el momento propicio para declararse a su amada en la más íntima soledad y sin ataduras. A veces, la *pasión* de un autor registra un «punto de fuga» por el cual los artistas en ocasiones «se pierden»; o, mejor dicho: se encuentran. Es en estos casos en los que queremos instalar nuestra visión, efímeros cuanto más intensos, tal cual la vida romántica. El arte es capaz de expresar semejante atracción de abismo sin el recurso de la palabra, pero de algún modo «eso» que no era palabra debía poder enseñarle algo al mundo. Por esta razón, el suicidio fue para algunos la solución, el coronamiento del ser, en cuya soledad extrema hallaría Schumann su descanso eterno bajo las aguas del Rhin. Se trata, como puede imaginarse, de la puerta de entrada al *más allá*, el colofón de una vida donde las pasiones resultan de convertir el último de los sueños en una vida de delirio. Por tanto, el reto filosófico sigue siendo el mismo: llevar la *pasión* a término filosófico en el puro sentido literal, es decir, decir en qué consiste su concepto, salvando el punto de *fuga* trágico que nos separa del «saber pasional», por llamarle de algún modo provisional. Acercándonos a este punto, es el momento de preguntarnos si los límites de la razón han surgido al compás de las tradiciones, o si los artistas han sabido captar lo inhumano antes que los filósofos. Porque, de algún modo va quedando claro que, si existiese un cosmos que pudiera ser representado lógicamente en una partitura, y teniendo en cuenta que la pasión «antecede» a cualquier clase de acción y dicción racionales, entonces ese cosmos debe cuestionarse desde un punto de vista filosófico.

Muchas de las obras pianísticas de Schumann, Schubert, Chopin o Liszt —la lista es más extensa— representan para nosotros una necesidad moral, aunque sus biografías apenas reflejen una *mirada* particular sobre las cosas. ¿Por qué? Porque cada vez que rozan esos «instantes» sagrados (mediante notas, compases, cadencias…) el *logos* de la tradición se desvanece ante el umbral de la eternidad. La suya es una interpretación magistral de esa

«sensación oceánica», una vía de acceso a un conocimiento nuevo que el espíritu que la Aufklärung desconoce. Los músicos del cambio de siglo no dudan en arrojarse a esta actitud que podría calificarse de depresiva e irracional, pues a menudo su personalidad es tratada como algo dañino, contagioso y/o enfermizo. En este sentido, la historia de la música suele describir a los compositores como individuos con extravagancias de todo tipo; otros, como Schumann, fueron diagnosticados *post mortem* de un modo provocador. En nuestro caso, tomaremos a Chopin como ejemplo de construcción de sentido sin significado. Prueba de ello es la *Tristesse* (Estudio Nº 3, Op. 10), que pretendía colonizar una realidad inexpresable con palabras, la nostalgia de una Polonia conflictiva que exilia y llora un *fundamento en falta* cuyo abandono es propio del ignorante. La sinceridad tan brutal de este compositor ha sido juzgada como la más «trágica» de todas las experiencias melancólicas registradas en la vida humana, la misma que sugiere su *Marcha fúnebre* (1837). Así es, de hecho, como suele describir la musicología sistemática el tercer movimiento de esta Sonata para Piano Nº 2, Op. 35, como el himno de todas las agonías y el último poema de todos los dolores:



Berlioz (1803-1869), otro gran representante del romanticismo musical, había dicho que Beethoven había conseguido romper con *La Heroica* (1806)[109] todo lo creado hasta entonces («los fósiles de otro tiempo»). Por eso la *Quinta sinfonía* (1808), su preferida por el movimiento de sus armonías, combinaba una cólera concentrada en visiones nocturnas con un talento altamente depresivo, según juicio de Goethe. Calificativos similares recibía el joven Schubert, cuya *Sinfonía Inacabada* (1822) dejaba la puerta abierta a un camino de esperanza e infinitud. Mientras tanto, el joven Mendelssohn preparaba con acordes fatídicos el *Sueño de una noche de verano* (1827), inspirado por un Shakespeare fascinado por lo antiguo ya en el siglo XVII. En todos ellos existe un ejercicio de admiración y encantamiento, cuyo resultado son *formas* que —asombrosamente— tendrán sus desarrollos en el género sinfónico y en las rapsodias del siglo XIX. En el arte de la música, la expresión romántica de la Modernidad parte de una capacidad sublime de horizonte hundiendo sus raíces en gran parte de la poesía de la Antigüedad, pero lo antiguo es precisamente lo olvidado, lo desconocido, algo a lo cual se dirige el sinfonismo de Sibelius (1865-1957), sugiriendo (o devolviéndonos) de nuevo a la tragedia. Desde luego, para el músico contemporáneo que todavía se conmueve con estas músicas no es difícil sentirse en deuda con esta cortísima progenie, esparcidos por movimientos de épocas históricas tan convulsas y diferentes. En general, la música romántica absorbe la nostalgia de una realidad perdida y la encarna en figuras, símbolos de nuestro pasado, que en la mayoría de los casos no alcanzaba los cuarenta años.

Retenemos esta idealidad retratada por el Romanticismo, porque hasta ahora las exigencias del mundo moderno apenas nos situaban ante un camino abierto hacia dos itinerarios indisociables. Uno, el que se arroja al vacío frente al hastío que supone vivir en la tragedia —la «fatalidad de ser», declaraba Schopenhauer— y otro, positivo y afirmativo que, soportando la cruz de ese fatal mundo lo transforma poniéndolo en obra, en una de las *formas* o cauces mediante los cuales todavía cabe salvarlo. Este espacio breve parece el hilo sobre el que penden el nihilismo y la fuerza reactiva de la acción humana. El arte requiere, no nos cabe duda, una fortísima capacidad para soportar una enorme carga de afectos y para recuperar cualidades que siguen dependiendo de la necesidad y de la voluntad humanas. Nada nos impide pensar que esas cualidades pudieran esconder un modelo paradigmático de

[109] Sinfonía Nº 3 en *Mi bemol mayor*, Op. 55.

conocimiento, a juzgar por su aspiración al infinito y a lo indecible, a un saber misterioso que (todavía) no ha sido expresado.

El problema del primer camino es que todo conocimiento es un conocimiento *de lo que hay*, de lo puramente racional y que se aparece a nuestros sentidos. Las tesis de Kant dejaban claro que no es posible determinar *algo* más allá de esta realidad inmanente. Trascender ese muro es un camino trabajoso, agotador y de rendimiento epistemológico nulo. Es, por tanto, un camino funesto o negativo para el ser humano de conocimiento, que sigue buscando encarnar —en él y desde él— el enigma de una lengua que no tiene palabras. En cambio, la asociación romántica (segundo itinerario) ofrece una salida, siendo consciente de que, en efecto, nada *es* si no se dice o no se pone en obra. Por eso pensamos que no solo es posible «decir» sin palabras una idea, sea de la naturaleza que sea. Es un deber moral para el creador poner esas ideas en escena y también lo es para su público respetarlas, so pena de acusarle de irracional. Es la pasión la que determina la forma, la razón, y no al revés. Pero no es este un mandato baladí; aquí hemos mencionado una exigencia moral, materia en la que Kant decía no haber doctos, que con su expresión nos define y nos hace *ser*... humanos. El problema se añade al que ya teníamos: utilizar la filosofía para explicar si existe o no un vínculo entre moralidad y arte, tal como pensaba Wittgenstein, aunque también en el sentido negativo («de lo que no se pude hablar, mejor es callarse»). De momento, seguimos manteniendo que el arte nos concede algún tipo de beneficio, ya sea epistemológico, intelectual o simplemente didáctico, porque a pesar de la revolución de ambos tiempos a menudo anuda con más fuerza la creación que la locura. ¿Qué historia sería esta si la evasión de la realidad fuese un camino de autistas en lugar de artistas? Convendría acaso evitar este cambio de palabra, porque a día de hoy la relación semántica entre ambas, roza la confusión más que nunca. Son genios aquellos que con mayor atrevimiento trascienden ese muro (*Schranke*) que impide la expresión. Lo difícil es situarse justo en el medio, entre el hastío y lo positivo que supone la incertidumbre, aventurarnos al enigma. Porque es *ahí* donde las manos del artista se posicionan dominando los elementos formalizadores del tiempo. Al final, el músico es quién de crear el *tempo*, fundar un tiempo nuevo en el que la idea permanezca agazapada.

La obra de Schumann (1810-1856) nos sirve como un ejemplo de trascendencia. A pesar de que el suicidio era considerado uno de los mayores actos de libertad entre los románticos, está claro que su efecto no consigue ocuparse del nudo que aquí intentamos

deshacer. El Romanticismo ya no es solo un movimiento histórico. Tampoco lo es la Ilustración ni la Modernidad. El hecho que los deja atrás se debe a quienes, como Schumann, se acercaron estrepitosamente hasta las puertas de un enigma que, no habiendo sido capaz de expresarlo totalmente, tampoco en su caso fue capaz de regresar de él. Nada tenía que ver su vida miserable con su deseo de convertirse en un simple *símbolo* de la historia («*Ein Zeichen sind wir*», expresaba Hölderlin). En 1830, dejaba claras sus inclinaciones a su maestro:

> Mucho tiempo he necesitado para que se aquietara el tumulto de mis ideas. (…) Pero ahora me siento ya mucho más tranquilo. Elijo el arte, y con esta decisión quiero y debo fijarme para siempre. Sin una lágrima me despido de la ciencia a la que no amo y tan sólo respeto. Pero no sin recelo contemplo la larga perspectiva que conduce al fin que me propongo. Le aseguro a usted que soy modesto, y, a la verdad, tengo motivos para ello; pero también soy valeroso, paciente, leal y dócil. Me pongo en manos de usted con entera confianza. Tómeme como soy y sea paciente con todas mis cosas. Ni las reconvenciones me deprimen ni las alabanzas me vuelven desidioso. Unos cuantos cubos de fría teoría no me molestan, y no escabullo el remojón. (…) Cójame usted de la mano y condúzcame, mi honorable maestro, porque he de seguirle ciegamente; y no quite jamás la venda de mis ojos, para que no los deslumbre el esplendor. Si en este momento pudiera usted ver en mi interior me vería en paz en un mundo bañado con la fragancia de la aurora. Puede usted confiar en mí. Su discípulo será digno de su nombre. ¡Ah, maestro! ¿Podría usted decirme por qué somos a veces tan felices en este mundo? ¡Yo conozco el secreto…![110]

Casi siempre hay referencias literarias presentes en los procesos de creación. Al reconocerlas puede verse al compositor como presa de un florecimiento de sinceridad que apenas puede expresarse con palabras verbales. Schumann, que durante mucho tiempo dudó entre la poesía y la composición, acabó decantándose por la música. Pero era consciente de que en una progresión armónica cada acorde no es más que «el soporte de una sílaba rezada»,

[110] Carta de Robert Schumann a Friedrich Wieck (padre de Clara Schumann), 21 de agosto de 1830, en: ANÓN., *Schumann. Por él mismo* (Trad. y adaptación de José Mª. Borrás), Colección «Mozart», Ediciones Ave, Barcelona, 1941, pp. 49-50.

como diría Bach (*Wortgebunden*). De hecho, muchas melodías de Schumann para piano podrían convertirse perfectamente en *Lieder* sin modificar apenas una nota.

La historia de Occidente aparece recogida en los manuales de educación a caballo de logros y *cansancios,* pero oculta una parte del discurso filosófico que hubiésemos deseado, al menos, para el continente europeo. Apenas enseñan la parte triunfante de la capacidad humana, la capacidad que rehúye al dolor que antaño suponía *sufrir* por la verdad. Nuestro ambiente intelectual no ha sido capaz de ir más allá de esta fragmentación positivista, que en sus movimientos ha predominado desde los salones de París hasta nuestros días. Los individuos han sido desposeídos totalmente del dolor, volviéndoles insensibles en el sentido (no en el sentido literal, sino figurado). ¿Qué ocurre entonces cuando la música sigue suscitando en nosotros placer, sufrimiento o dolor? ¿Se trata de personificaciones o hipérboles que nos afectan sin importancia? A día de hoy, las obras de Schubert, Schumann, Chopin…, se encuentran recluidas en museos, galerías e instituciones, secuestradas por el triunfo racional a la espera de nuevas interpretaciones. ¿Acaso ha dejado de resonar la *pasión* que sus creadores han puesto en ellas? Debe conservarse esa conmiseración de sonido y de color cuya historia cabría volver a escribir silenciosa y paralela a la racional, porque cuando la música se vuelve dolor uno puede esconderse en ella, como puede esconderse en un mal, para evitar otro mal peor. Esta es una historia que no aparece en los manuales porque trata sobre resonancias y misterios a los que el sujeto debe prestar una atención filosófica. Podríamos decir que la música de Schubert, Schumann y Chopin, de verdadero *dolor*, permite situar mejor las cosas, ya que están muy próximas a la experiencia que pretendemos desvelar. Sus músicas, como era el caso de los pintores que hemos recogido, invitan al rescate de aquella raíz perdida desde el fondo de la conciencia filosófica. ¿Por qué mantenemos esta intuición? Porque con los románticos se narra la verdadera tragedia. Y si la historia de Occidente es realmente unitaria, la suya a menudo expresa una gran *pérdida*. La pintura, el canto, la poesía y la música, y muy en particular la del período romántico, permiten comprender esta oposición. Con el fin de honrar aquel pasado histórico, pintores, poetas, músicos y pensadores cuyo hilo de Ariadna es la pasión son los únicos que han sabido *crear* en ese justo medio, entre el pasado y el futuro, aunque la vehemencia de algunos —insistimos, con la misma nostalgia— se hubiese separado definitivamente de ese límite (Werther, Novalis, Schumann…). En esta tesitura, el *Stimmung* romántico del siglo XIX se

convierte en la contracara modélica de un relato retorcido, el de un *logos* castigador y convencido que deberá perder el orgullo para la consecución de un desvelamiento *originario*.

ENTRE LA JUSTIFICACIÓN Y EL ESPÍRITU DE LA CREACIÓN

«*Nach Auschwitz ist alle Kultur Müll*» [«Después de Auschwitz toda cultura es inmundicia»] —escribía Adorno. No reproducimos la frase para recordar lo que allí sucedió. Tampoco para señalar el lugar que ocuparon la música y los músicos en el campo de concentración en Bohemia[111], sino para desterrar la música de aquellos campos de muerte y descubrir la realidad profundamente ignorada que llegó a ser vista desde un buen número de conciencias musicales —hoy, los músicos de ascendencia judía como Adorno o Webern apenas resuenan en los libros de historia de la música.

Frente a los compositores del período clásico, los compositores del Romanticismo se manifiestan con el mismo *ánimo* evocado por K. Friedrich en sus pinturas. Juzgamos este *dato* por el *carácter* lento y largo de sus segundos movimientos y por su germen y realización, que descubren junto a la poesía y la literatura un pasado ignorado. Mendelssohn (1809-1847), definido por Schumann como «el primero que había sabido ver y conciliar las contradicciones de toda una época», había encontrado un tesoro musical en la interpretación de la *Pasión de San Mateo* (1727), de Bach, que cobraría su esplendor en las décadas siguientes. Pero descubrir a Bach no fue una simple anécdota. En realidad, el público descubre el genio del alemán después de su muerte en 1750. Lo mismo suele ocurrir con los filósofos, como quien descubre un fósil, siempre de manera póstuma. Una vez reinterpretada la música de Bach, no fueron pocos los que se animaron a imitarla a modo de exequia. Brahms (1833-1897), por ejemplo, continuaba la tradición clásica mezclándose más tarde con la primera generación de románticos. ¿Suponía esta vuelta al pasado un intento de reconciliación entre dos modos de pensar? ¿O quizá suponía abrir todavía más la herida intelectual que la Modernidad occidental habría visto nacer?

111 KARAS, J., *Music in Terezin*, Beaufort Book Publishers, Nueva York, 1985.

La memoria suele ejercerse con dedicatorias, como quien homenajea a un represaliado. Mientras los clásicos que componían música de salón se habían ocupado de no perder estas apariencias, algunos compositores optaron por escribir sus pensamientos dejando claro lo que pensaban de este arte. Berlioz y Schumann escriben crítica; Weber, una novela; Liszt, redacta ensayos sobre diferentes materias; y Wagner, famoso por sus óperas y por sus ensayos de estética musical, lo es también por confeccionar sus propios libretos. Los autores del Romanticismo suelen referirse a ideas que tienen su eco más allá de su propia música, extralimitándose frente a la fijación conceptual. La suya es una ambición por *querer decir*, por ser más y decir más, sin permitir que nada ni nadie ponga límites al pensamiento ni a la vida (Nietzsche). Lo mismo ocurre en literatura, cuando la naturaleza y los paisajes se convierten en los temas clave de algunas obras musicales, desde las primeras obras del prematuro Schubert hasta comienzos del siglo XX. Sirven de ejemplo la *Sinfonía del mar* (1910), de Vaughan Williams, o la *Sinfonía Alpina* (1915), de Richard Strauss. Las armonías de estas obras, aun siendo estrenadas en el siglo XX, nos sugieren que el romanticismo ha supuesto una constante a la hora de teorizar acerca de la dirección que debió tomar la música, si hacia la naturaleza, hacia el tecnicismo incipiente o hacia el *delirium tremens* de la explosión orquestal (Wagner). La guerra acababa de estallar.

Nos encontramos en el mismo punto en el que un músico se debate entre aplicar las mencionadas leyes de la armonía, o dejarse llevar por la *pasión* y que sea esta quien dicte cuáles son estas leyes. La novedad esta vez es que la cuestión admite una visión histórica, cuando entre los seguidores de Lully y de Rameau surgen las famosas *querelles*. Una de estas rencillas más famosas fue conocida como *guerra de los románticos* y se disputó entre los seguidores de Brahms, por un lado, y los de Liszt y Wagner por el otro. Los seguidores de Brahms, por ejemplo, consideraban a este un conservador, mientras que los segundos prefirieron *ver* en sus ídolos lo que debía «ser y representar» el futuro de la música, que coincidiría siendo justos con el futuro del mundo[112]. Aunque la tensión no proviene de un mero fijismo por parte de ninguno de los grupos, y aunque parezca anecdótico, los cimientos de la contienda musical los desata la aparición de un manifiesto de dudosa autoría:

[112] Si comparamos, sin embargo, algunas de las obras más significativas de los dos grupos, comprobaremos que el lenguaje musical de Brahms era en ocasiones demasiado arriesgado. Wagner, por su parte, solía ensimismarse en el pasado en el momento de escribir sus libretos, por ejemplo, en la época que había inspirado a *Los maestros cantores de Nüremberg,* en 1868, año en que Wagner y Nietzsche se conocen.

> Los abajo firmantes hemos seguido con mucho pesar las actividades de un determinado grupo, cuyo órgano es la *Neue Zeitschrift für Musik* de Brendel. La revista anterior difunde continuamente la opinión de que los músicos de actividad más importante están fundamentalmente de acuerdo con las tendencias que ella representa, que reconocen en las composiciones de los líderes de este grupo obras de valor artístico y que, en conjunto, y especialmente en el norte de Alemania, los argumentos a favor y en contra de la llamada música del futuro son culminados y resuelven la controversia en su favor. Para protestar contra la mala interpretación de estos hechos se considera como su deber por los abajo firmantes y declaran que, al menos hasta ahora, son los principales afectados, los principios enunciados por la revista de Brendel no son reconocidos y que consideran las producciones de los dirigentes y alumnos de la llamada Nueva Escuela de Alemania, que en parte simplemente refuerzan estos principios en la práctica y, en parte, una vez más hacen cumplir nuevas y desconocidas teorías, que son contrarias al espíritu más profundo de la música, algo muy de lamentar y condenar.[113]

Más allá de las razones técnicas que emplean las músicas formales, lo cierto es que la polémica veía el saber lógico-resolutivo como una opción válida al saber trágico. La discusión se concentraba en la estructura y el carácter que debía utilizar la música, el empleo de esa «armonía preestablecida» en la que predominan los cromatismos y los grados conjuntos —preferencia del grupo de Brahms— frente al rango absoluto al que debería ascender este arte, caso de Wagner y su «obra de arte total». Para nosotros, la distancia era entonces imperceptible, pero caminaba hacia polos totalmente opuestos. Suponía nada menos que dirigir al pueblo europeo hacia lo que podríamos denominar *virtud estética*, el resultado de una lucha por el *deber ser* de los pueblos frente a su conciliación. Solo una de las dos direcciones quedaría establecida para siempre.

Apenas un siglo después de la publicación de aquel manuscrito, la conflagración entre Rousseau y Rameau no ha dejado de estar viva en los escenarios europeos, incluso entre el público en general, que prefiere una explicación racional sobre la música, o bien

---

113 Revista *Neue Zeitschrift für Musik* (1834-), citado en: WALKER, A., *The Weimar Years*, Nueva York, 1848-1861, p. 349. Revista fundada por Robert Schumann junto a su padre y publicada por primera vez en Lepzig en 1834. Desde un principio, la revista publicaba artículos críticos sobre los compositores que más aclamación merecían, entre ellos Chopin y Berlioz. Desde entonces no ha dejado de ser editada, ocupándose en la actualidad de las tendencias de la música contemporánea.

espera hallarle un sentido y ser conmovido por ella. La cuestión no se limita a un problema de identidad (del individuo o de los pueblos), ni pretendemos con ella que cada uno se posicione, pero sí desvelar qué tipo de verdades son estas que sugieren las artes, ahora la música, para seducir al público y que coloca a unos y otros en diferentes categorías.

Poco a poco, el problema que desataba el artículo fue derivando en un intento de *justificar* por qué la música italiana es mejor que la francesa, hasta el punto de determinar qué obras del pasado deben ser consideradas las mejores de todos los tiempos. Y «justificar» es precisamente el término clave, porque es índice de que involuntariamente nos estamos instalando ya en el polo racionalista y justificativo de la música. La discusión dejaba claro que, para los verdaderos intelectuales, era la tendencia escatológica el fin de la música con el paso del tiempo, no tanto como su manera de dominarlo. Por esta razón, decidieron preocuparse más por la forma y no tanto de la raíz pasional o pre-racional que en esta especie de *frontera* hubiera sido más estimulante. Esta es la razón de que *Omphale* (1701), obra de Destouches (1672-1749) suscitase tanta literatura: porque, frente a las óperas matemáticas de Rameau simbolizaba la tradición de Lully —el compositor del Rey Sol— considerada hasta entonces por una simple complacencia hacia el francés. De algún modo los compositores comenzaron a sentir la tentación de explicar al público el *espíritu* con el que habían trabajado sus obras, idea que, a juzgar por la vigencia de los prefacios y las dedicatorias durante los siglos siguientes, dificultaban la creencia de que existiera realmente una dimensión metafísica a la cual nos acercase su música. Y así, en los siglos posteriores al Romanticismo, las ambiciones de esta dimensión terminaron cayendo hacia el terreno de comprensión del *logos* tradicional. Al estilo kantiano, no es posible concebir *a priori* ninguna música cuya estructura, desarrollo, cadencia o *forma* no pueda ser justificada. La creación «desinteresada» de una obra es un atrevimiento que ya no merece interés porque quien ha ganado esta discusión ha sido cegado por tal vez por la ambición humana. O quizá por el exceso de opiniones, que permitían encomiar parte de la verdadera música o descalificar rotundamente todo lo escuchado hasta entonces. Pero, para un filósofo quizá lo más duro sea ver que la discusión no haya sido útil para el diálogo entre *Eros* y el *logos* de la tradición a fin de fundirse el uno con el otro. Al contrario, el resultado no ha contribuido más que a una separación creciente, amarga e inútil para una buena identidad filosófica y musical:

> Sé bien que aquí se encontrarán piezas que han de ser estimadas como de más fino tejido que las del primer libro. (…) Me he adaptado tanto al deseo de este amigo como al aire de sus versos, que ha querido enderezar de este modo…; tras la prueba se verá si lo hice bien o mal. El afecto que he mostrado en contentar, no me producirá nunca envidia de quienes lo hagan mejor...[114]

La discusión arranca, hasta donde nosotros sabemos, en el siglo XVI. Pero si tenemos en cuenta que la naturaleza de cualquier obra de arte debe ser justificada, entonces la discusión sigue viva en el siglo XXI. El público, sobre todo el público inexperto, parece haber aprendido a escuchar al *logos* más que a su propio corazón. Precisamente porque el ganador del juego es el que fija las reglas, parece atractivo solidarizarse con él. En este juego engañoso, el artista se ve en la obligación de defender su ingenio desde un punto de vista técnico, lo cual poca distancia guarda ya con creer que el arte es un mero negocio o que «los artistas a menudo mienten para decir la verdad».[115]

Evitar este fracaso es hoy una tarea imposible, tal como habían predicho Hegel en sus *Lecciones* y algunos teóricos del arte como Danto[116]. Sin embargo, en 1859 todavía se llevaba a cabo un intento de organización social en torno al pasionalismo de Liszt (1811-1886), que había investigado nuevos estilos de escritura, como por ejemplo el *poema sinfónico*, que alcanzaría con *Finlandia* (1899-1900), de Sibelius, el símbolo de máxima opresión y lucha del pueblo finés. Liszt había luchado con ese diálogo imposible entre un lenguaje impotente y la acción inútil hasta convencerse de que era un problema sin solución. En efecto, el arte había muerto y no quedaba ningún horizonte de reflexión a través de él. Pocos años más tarde se crearía la *Allgemeine Deutsche Musikverein* defendiendo esta línea inaudible de esperanza. Mientras tanto, la Escuela de Leipzig-Berlín continuaría patrocinando las formas clásicas de Mozart y Brahms, y la Escuela de Weimar (Nueva

---

114 Cf. L'Estocart, P., *Octonaires de la Vanité du monde* (Henry Expert, ed.), Broude Brothers, EE.UU., 1953. Se percibe en la frase el tono justificativo al que nos referimos y el nivel de competitividad que se daba entre los compositores de ambos grupos.

115 *vbtm*., Silver, J., Wachowski, L.& L., Hill, G., Waisbren, B. (productores) y McTeigue, J. (Dir.). (2006). «*V*» *de Vendetta* [cinta cinematográfica]. EE.UU., Reino Unido y Alemania: Warner Bros.

116 CASCALES, R., *Arthur Danto and the End of Art*, Cambridge, Reino Unido, 2019, p. 92. Para este autor, el arte consiste en una retahíla de signos en los que se encarna aquello mismo que significan («*embodied meanings*»), o al menos, que se parecen a lo que significan. Se trata de una suerte de mímesis que evoca las tesis de Platón y Aristóteles sobre el parecido entre las obras de arte y la realidad.

Alemania) fusionaba las glorias del pasado con la racionalidad armónica que creían más propia del *progreso*. Todas las composiciones de la época eran altamente sugerentes, evocaban sentimientos en todas sus variantes, como la *Sinfonía Fausto* (1857), basada en el famoso poema de Goethe, los *Estudios trascendentales* para piano (1826) o el *Vals de Mefisto* Nº 1 (*id*.), basado en el *Fausto* del poeta austríaco N. Lenau (1801-1850). Pero Wagner, incapaz de callar sus críticas, prefirió a la vez mantenerse al margen pensando en una forma que pudiese abarcar todas las formas posibles, toda interpretación posible, aspiración que conocemos como «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*). En medio de semejante tensión —afirma Fubini— no debieron de faltar precedentes a Wagner en los que inspirarse[117]. En el fondo, el suyo es un movimiento romántico más, ya que se trata de un intento de comunión con el pasado y un compromiso ético con el futuro. Así resuenan *Tristán e Isolda* (1865) o el ciclo épico de *El anillo del Nibelungo* (1876), obras con las que Wagner intenta fundar un sujeto nuevo y no contaminado. La música de Wagner expresaba timbres completamente nuevos y combinaba los instrumentos con tal atrevimiento, que su estilo terminó conociéndose como drama musical (*Gesamtkunswerk*). Su música pretendía una regeneración del mundo entero, la fusión de todos los puntos de vista nuevos que no tienen por qué ser fijados en un plano teórico. Las palabras del propio Wagner resultan reveladoras, sobre todo para Nietzsche, que se sentirá complacido al leerlas:

> Sí, lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá, pues la augusta diosa de la revolución llega, rugiendo, en alas de la tormenta (…). Quiero destruir el existente orden de las cosas, un orden que divide a la humanidad en pueblos rivales, en poderosos y débiles, en hombres con derechos y hombres sin derechos, en ricos y pobres, pues lo único que hace con todos ellos es convertirlos en desgraciados.[118]

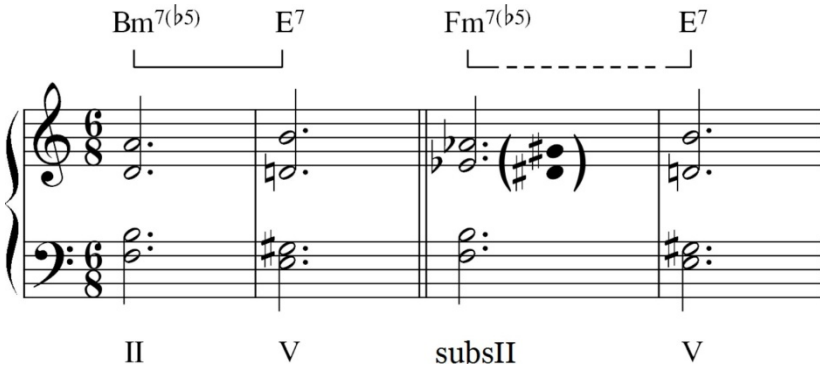
A pesar de la hostilidad que se daba entre ambas comunidades, esta fue remitiendo poco a poco con el paso del tiempo. La denominada «guerra» supuso un intento de delimitar lo antiguo y lo moderno —en realidad no era otra cosa que una transición o dilucidación

---

117 FUBINI, E., *Los enciclopedistas y la música*, Col-lecció Estètica & Crítica (Trad. de M. Josep Cuenca), Valencia, 2002, p. 207.

118 WAGNER, R., *Arte y revolución*, Casimiro, Madrid, 2013, pp. 9, 17.

entre las formas musicales clásicas y románticas—, que son categorías que persisten en los discursos estéticos de la actualidad[119]. Liszt, Chopin y Wagner, por nombrar solo a tres, nos sitúan ante los límites del decir convencional (*logos*) y nos ofrecen la posibilidad de traspasarlos musicalmente. Por imposible que pudiera parecer esa trascendencia, la música, que no es otra cosa que imaginación convertida en creación, permite superar el muro que impide ampliar la comprensión humana. Prueba de ello, también, es la música de Wagner —insistimos— por la influencia que ejerció sobre el pensamiento del siglo XIX. En general, la música centroeuropea de fin de siglo tuvo el poderío suficiente para contagiar a la literatura y al teatro, e incluso tiñó buena parte de las ideas políticas y morales del idealismo, sobre todo una vez que el compositor conoce a Nietzsche en 1868. La música describe la brutal tempestad y las ideas de maldición y salvación, sabiamente desarrolladas en el acto central de *El holandés errante* (1843). Este es el ideal que persiguen los compositores alemanes, a saber, el que aúna poesía, drama, acción, escena y música, todas las expresiones orgánicamente vinculadas entre sí en una sola idea dramática. Mientras, en la ópera cobran importancia los coros de *Tristán e Isolda*, —el «acorde de Tristán» suele identificarse como el clímax de la obra— y la orquesta mantiene la continuidad de la acción, la instrumentación busca las armonías más apropiadas al contenido de las palabras, a dar cauce a una relación entre dos personas, indescriptible como lo es este concepto magnetizante de *música* que no nos suelta hasta el *Liebestod*.



Interpretación moderna del famoso «acorde de Tristán» (reducción para piano), cuyo semitono descendente del bajo (Fa – Mi) provoca en el oyente una cierta sensación de inestabilidad. Este desplazamiento por grados conjuntos empezó a identificarse en música como una «emancipación de funcionalidad».

[119] FUBINI, E., *El siglo XX: entre música y filosofía*, Col-lecció Estètica & Crítica, (Trad. de M. Josep Cuenca), Valencia, 2004, pp. 15-17 y 19-27.

Este ejemplo, o representación musical, equivale a una «traducción» más o menos ociosa del carácter enigmático que promueve la música. En espacios breves como este se desarrollan la acción, el diálogo y la descripción musical de escenas humanas que resultan tan cercanas a la salvación como a la destrucción de sus protagonistas. Pero ni el lirismo del escenario ni la filosofía consuman la situación porque mediante la palabra no logra dar cuenta del origen de su pasión, como tampoco del fin que esta persigue. Son escenas muy breves, musicalmente huidizas, y a día de hoy parece imposible «hacer mundo» de ellas. Nos obligan, por tanto, a permanecer ante el estrecho límite que separa al simple «decir algo» acerca de la creación, de la creación en sí. Y es que las expresiones líricas no suelen percibirse en una sección diferente. Simplemente, aparecen mezcladas con los sonidos de la orquesta. La recreación de estas escenas en los auditorios del siglo XIX quizá fuese más fácil de conseguir que en el siglo XXI, cuando estar enamorado tiende más a la enfermedad que al aprendizaje. Aquellas partituras no solo merecen ser recordadas, sino que sirven para sugerir que lo luminoso y lo tenebroso, lo simple y lo sublime —a la luz del relato que escribimos— pueden resultar chocantes, pero de algún modo nos satisfacen. En la historia de la música, pocas obras han inspirado tanto a otros compositores como *Tristán e Isolda*. Otros, en cambio no corrieron tanta suerte, como por ejemplo Mahler, cuyos intentos por componer ópera resultaron frustrados. El ideal de la «obra de arte total» porta el prestigio de ser inimitable, sobre todo porque tiene el poder de suscitar en el oyente un estado total de éxtasis, al tiempo que místico y sensual, sin privarle del juicio. Esto es lo que significaba la música romántica, llevada a su máxima expresión con Liszt, Chopin y Wagner, siempre hacia un punto de fuga donde la belleza deja de percibirse. Si esto ha ocurrido así, la obra de estos tres autores muestra que todavía en tiempos convulsos es posible un decir nuevo, entre la forma y el contenido, entre la razón y la pasión, que hasta ahora pensábamos íntimo, desde la pura teoría.

La historia del romanticismo musical supone una prueba de que la trascendencia de una realidad sofocante y (mal)acostumbrada no es una posibilidad exclusiva del genio, como se creía en el siglo XVIII. De cara al futuro, *nuestro camino lógico es el proceder a una síntesis o sinergia entre la razón tradicional y el ser «bañado» en este nuevo decir*. Si las

formas originales de la composición romántica resultaban de una mirada hacia lo pasado para fundar este decir nuevo, las consecuencias no debieron ser crueles como han sido. Hoy, para poner esta síntesis al servicio del hombre en su totalidad como pretendía Wagner, debemos abandonar algunos prejuicios, como la idea de que un amor apasionado solo puede terminar en muerte (caso de *Tristán e Isolda*) o que la actividad creadora es exclusiva de los mencionados genios. Nuestra realidad es más trágica en el sentido estético, pero se espera de nosotros que salvemos la tragedia y que vivamos un drama que a duras penas admite luz filosófica. Y aunque fuese propia de ellos, la actividad de interpretar símbolos ocupa a todo el mundo, ya seamos creadores, hortelanos o pianistas concertistas. De momento, proponemos retener la cuestión que intenta fusionar música y el decir lógico con una dimensión humana poco explorada hasta este momento, la metafísica. La propuesta se debe a que fue en estas circunstancias como nació la ópera romántica, considerada por muchos el lenguaje de la Modernidad, una forma de expresión que, no exenta de nacionalismos, de algún modo significaba el agotamiento de todo el decir lógico-conceptual. Y también porque entre sus temas habituales encontramos el amor, tan universal y antiguo como la música, que nos sirve para reforzar la hipótesis de que las emociones y los sentimientos son anteriores al *logos* (con el que se justificaría ese amor o cualquier otra cosa). En el fondo, la popularidad de las composiciones musicales, operísticas e instrumentales, también están basadas en *eso* que somos, seres emocionales y racionales a la vez, pero sobre todo negados al conocimiento desde el punto de vista de Eros. Esta es la idea de fondo que sugiere Verdi en *Nabucco* (1842) o en *Rigoletto* (1851). También se trasluce en *Guillermo Tell* de Rossini (1829), en *Carmen* de Bizet (1845), en *La bohème* de Puccini (1896). Son formas que superan la tragedia a base de narrar dramas, pero tampoco resuelven el misterio de su escenificación filosófica.

LA CONEXIÓN METAFÍSICA ENTRE LA MÚSICA Y OTRAS ARTES

También entre música y poesía se ha mantenido sinergias, más o menos polémicas. En el siglo XVII surge un estilo de poesía denominada «metafísica», con la que se intentan expresar cualidades de la experiencia humana que no figuran recogidas en los libros. Este movimiento poético intenta transmitir el caos, la injusticia y la pasión que a menudo terminan traduciéndose en una angustia existencial. Otra conexión metafísica procede de la

presencia de la voz en el arte. La música vocal había sido exaltada por los *castratti* de la segunda mitad del siglo XVII, cuyos timbres angelicales llegaban a curar la depresión de Felipe V. Pintura y metafísica, en estos términos, surge de Carrá y Giorgio de Chirico como la antesala del surrealismo, con la intención de expresar una realidad ilógica, aunque verosímil. No deja de sorprendernos el hecho de que algunos ejemplos artísticos de los últimos tres o cuatro siglos puedan ser vinculados al pensamiento metafísico con tanta ligereza. Lo paradójico es que son ahora los artistas quienes, al justificar su obra más allá del mundo puramente inmanente, nos autorizan al uso de sus propios términos. A la luz de la filosofía, el movimiento no deja de suscitar la misma lectura del espíritu romántico, alentada quizá por el fin de encontrar palabras capaces de expresar sentimientos que continúan careciendo de nombre, esto es, de *concepto* filosófico. En este caso, apenas hay distancia entre la poesía que trata sobre temas filosóficos y la poesía metafísica que encontramos en algunos artistas británicos, por ejemplo. Pero allende la temática y los contenidos pictóricos, quizá no sea necesaria ninguna justificación por parte del creador para que su obra termine encasillándose en un estilo nuevo («metafísico»). La metafísica no es ninguna novedad entre los filósofos, tampoco entre los músicos, por mucho que se empeñen en huir de ella, y ha estado vigente en nuestra cultura veinticinco siglos. Saber por qué justamente ahora el arte actual reclama este espacio para sí es una tarea complicada, pero una solución podría consistir en una síntesis entre lo inmanente y lo trascendente desde una lectura musical poco habitual, para hacer que la libertad del hombre coincida con su verdadero anhelo de trascendencia.

Volviendo a las intrincaciones musicales. ¿Nos dan estos ejemplos del arte un concepto filosófico de «arte»? ¿Implican todas ellas una *creatio ex nihilo* o serán el resultado de interpretar «elementos» de otros tiempos, pasados o presentes? De momento, el problema no puede «descargarse» hacia el exterior. Sabemos que la literatura influyó en los románticos de un modo decisivo: Shakespeare se comportaba como una fuente inagotable de inspiración desde las primeras obras de Mozart hasta el último Wagner; mientras tanto, Berlioz estrenaba *Harold en Italia*, hacia 1835, inspirado por Byron y Paganini. El joven Schubert tomaba los escenarios de Heine y de Goethe para sus *Lieder* y Schumann asumía en el piano el sentimiento trágico de las novelas de Jean Paul y E. T. A. Hoffmann. Precisamente decía junto a este que «la música es la más romántica de todas las artes; de hecho, se podría decir

que es el único arte romántico puro». Por tanto, existen sinergias también en el arte, existe una conexión sub-liminal entre una creación erótico-*poiética* y el resto de cosas del mundo, porque el mundo o bien continúa siendo creado por *alguien* o bien no ha dejado de ser una interpretación *ad infinitum*. En ambos casos, el problema de dicción que arrastra el misterio conmina a una interpretación del propio misterio y está claro que los misterios no se advierten precisamente por la facultad sensitiva. Que el mundo y la existencia no tengan ninguna justificación fuera de la estética (tesis de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, 1872) está en conexión con la tradición pesimista de Schopenhauer, la que hemos dicho que pretendíamos evitar, pero Nietzsche y su maestro nos dan una pista clave para el contenido de la interpretación que buscamos, y es que la voluntad es la base de la vida de cualquier persona. Es una fuerza individual entendida metafísicamente que nos permite pensar y actuar *desde-y-según* las cosas. Que un fenómeno estético como la música pueda justificar el mundo en lugar de Dios, la razón o cualquier principio ético, tiene mucho que ver con ese espacio de *intermedio* que nos permite interpretar el mundo sin caer en el mero pasionalismo, el lugar atribuido por Schelling, Schopenhauer en el arte y los autores del Romanticismo en general.

La ambición de los pensadores y artistas del siglo XIX es la que caracteriza a este segundo movimiento. Liberarse de los límites que incomodan a la sensibilidad para adentrarse en otro tipo de sensibilidad que de algún modo les permite ver, escuchar y *les llama* a actuar. Esta es la voz que da vida a los héroes de sus poemas, la que inspirándose en los mitos y leyendas de origen germánico su destino es vivir cerca de la locura, con el convencimiento de una existencia deshabitada por el sujeto más allá de un mundo trágico y de percepciones simples. Se trata de un acto de elevación del lenguaje habitual a su máxima potencia, exponer *el decir* mismo —sin precedentes— solo que, llevándolo a una escena, ya sea premeditada u original (el tema de la interpretación lo retomaremos más adelante). Por eso, contra el convencimiento de Descartes, puede decirse que desde el punto de vista de las artes nada hay más verdadero que una sensación, que hoy es la razón la que puede engañarnos, mientras los sentimientos que evocan o encaminan una acción, sea esta acertada o errónea, son en todo caso sinceros (*siento*, luego existo, luego digo/actúo). Si esta intuición es cierta, podríamos afirmar de nuevo que la pasión no tiene un precedente, que es anterior al concepto mismo y es lo más parecido a la capacidad de asombro. Toda la axiomática

desencadenante parece ser posterior a un sentimiento arraigado subliminalmente en una pasión por superar alguna tragedia. Novalis se mostró tajante con esto: «Todo lo que es limitado termina muriendo, toda poesía tiene algo de trágico». Pero si el contenido de nuestras acciones depende de una voluntad que es metafísica, entonces el problema es de naturaleza hermenéutica. Necesitamos interpretar para representar el problema y ser realmente libres. Para ello, superar la tragedia se convierte en el primer cumplimiento; el segundo, buscar un fundamento que actúe como acreedor de nuestra existencia, como la comunión entre el Uno y el Todo, para re-conocernos en ese espacio entre el pasado y el futuro donde el espacio y el tiempo se hallan contenidos. Tal es el camino que pretendemos evocar en la escritura de este *relato* histórico.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA ESTÉTICA EN EL SIGLO XVIII

Baumgarten y Hegel

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del XX asistimos a lo que podríamos llamar la muerte de la razón tradicional, aunque solo sea brevemente y gracias a unos cuantos ejemplos. Somos optimistas en la medida en que emerge una gran variedad de especialidades científicas, pero también de formas artísticas gracias a las cuales comprobamos que la sobriedad lingüística no ha dejado de expandirse. Esto, que no suponía ningún problema para los pensadores de la época —y a los científicos, menos— es un asunto curioso, pero responde al positivismo que rechaza la existencia de todo tipo de metafísica y que considera que la única fuente de conocimiento es lo perceptible con los sentidos: los hechos «positivos». Las ciencias son positivas en relación al conocimiento en tanto que —incondicionalmente— son rubricadas por quienes van ganándose una cierta reputación. Esto es debido a que el método del *logos* ha predominado hasta unos límites insospechados por el romántico, de manera que su carácter positivo se halla introyectado resistentemente en la mente del sujeto de conocimiento. ¿Qué romántico seguiría intentando no temer al mundo en tales condiciones, para vivir y afrontar su propia existencia en medio de semejante positivismo?

Fruto de este cognitivismo moderno —recordemos, el discurso triunfante— nace la estética como una ciencia más, una disciplina que cuenta con unos límites epistemológicos aparentemente definidos. Nos referimos al trabajo de Baumgarten (1714-1762), que siguiendo la moda de los diccionarios la había definido como el estudio o la ciencia del arte, de todas las artes y de lo bello en general. Para nosotros, en cualquier modo en que estas definiciones convengan al *arte* y a lo *bello*, hemos dicho que su fenómeno parte de un hecho incondicionado, o al menos una parte de él no es conocida para nosotros, pero debe reconocerse el trabajo de este autor por atreverse con un tema tan serio como la belleza, sobre todo cuando aparece vinculada a la verdad y a la autoridad que Kant suponía en relación a los juicios a priori. No nos cabe duda de que en el siglo XVIII la belleza en el arte debió de suscitar una fuerte polémica (hemos tratado varias de ellas); pero la observación de Kant sigue siendo oportuna, ya que todo lo que nos parece «bello», por el simple hecho de parecérnoslo, ya manifestamos que *es*. Quizá no hayamos conseguido dejar de conjugar mal este verbo desde hace trescientos años. Suele decirse «esa obra *es*…», «la pintura *es*…», «el arte *es*…», sin saber cómo interpretar completamente el fenómeno. Y todavía hoy caemos en estos «juegos del lenguaje», mantenemos esta estructura oracional, como si tuviésemos una plena conciencia de la realidad ontológica que para Nietzsche supone el fenómeno estético, de dónde surge su idea o su concepto —acaso lo tenga— o qué se pretende expresar con él.

Algo de aquellas obras se instala en lo desconocido, allí no tenemos autorización de acceso, ni capacidad aparente de juicio, ya que es donde se da nuestra virtud humana, pero también nuestra mayor carencia: un fundamento en falta. La vida psicológica humana parece estar orientada hacia la dicción y el juicio, no solo para conservarse sino también para pensarse y decirse a sí misma. Nietzsche seguramente estaría de acuerdo con ello. Y si además recordamos la hipótesis de la aparición del lenguaje de Rousseau nos resultará fácil ver que los usos del «ser» nos han servido para evitar peligros que nos acechan y satisfacer necesidades que para nosotros son fundamentales, como comer, librarnos del frío, reproducirnos, etc. El *ser*, en tanto entidad metafísica, parece percibir, acordarse y desear, obrando en vista de este primerísimo fin. Una vez más, nos resta saber de qué manera podríamos poner en texto *eso* que viene de fuera —el misterio— pero que al mismo reside en nosotros, en la voluntad humana, resistiéndose a ser puesto en palabra o en escena.

ENTRE LA BELLEZA Y LA VERDAD

Los estetas del siglo XVIII debieron de tener serios problemas entre el afán purista del Diccionario y los temas de la belleza y la verdad. Baumgarten, apenas dos años más joven que Rousseau, publicaba el primer volumen de *Aesthetica,* en 1750, obra en la que reflexionaba sobre las implicaciones de la sensibilidad, que sería el atributo que participa o determina el juicio humano. El simple hecho de introducir la entrada en el manual, supone una cierta culpabilidad toda vez que se trata de un fenómeno claramente oscuro. Pero su reflexión no pretende desvelar una «metafísica del ser», sino ponerle un nombre simple al vínculo que existe entre lo bello y lo artístico.

La nueva estética (*aisthesis*) se presentaba como una «teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte análogo a la razón, ciencia del conocimiento sensible»[120]. El sentido —en Baumgarten, todavía oscilante— se sitúa entre la concepción tradicional que admitiría cualquier disciplina científica, es decir, como una teoría de la sensibilidad como conocimiento que procede de nuestros sentidos, y un conocimiento plenamente autónomo, es decir, como una teoría del arte que surge de interpretar un objeto artístico como un territorio de verdad contenida. Olvida en cualquier caso el fundamento pasional del sentido primigenio de *aisthesis*, que no es otro que el de *padecer*. La estética moderna será, de ahora en adelante, una «filosofía del arte», rótulo que Hegel suscribe en sus *Lecciones* (1819): «su objeto es el vasto reino de lo bello, y, más precisamente, su campo es el arte, vale decir, arte bello».[121] Para una mayor precisión, podemos recoger la visión de Leibniz acerca de los elementos que conforman este vínculo[122]: el hallazgo de la facultad del objeto estético, la belleza como objeto del conocimiento y la concepción de una verdad estética. Los tres objetivos contribuyen a resolver la separación radical de la sensibilidad y el entendimiento como fuentes fundamentales del conocimiento. La separación supone, ontológicamente, que se confirme la existencia de una pérdida, la posibilidad de apreciar la verdad en lo bello sin perder nuestra reputación de sujetos cognoscentes. Pero, ¿cómo halló Baumgarten los elementos que componen este sentido que consideramos totalmente

120 PANIKKAR, R., *Obras completas,* vol. II: *Religión y religiones*, Herder (ed. digital), 2016.
121 HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 2011, p. 7 (Introducción).
122 LEIBNIZ, G. W., *Meditationes de cognitione veritate et ideis*, 1681.

perdido? ¿Acaso era tan importante elaborar un concepto alrededor del fenómeno estético, sin considerar el padecimiento ni la acción ética como precedentes del *logos* tradicional?

Si observamos los desarrollos de este autor, comprobaremos que el reconocimiento de los pilares fundamentales que «entran» en los objetos sensibles se debe a que nuestro conocimiento de las obras de arte se constituye por un cúmulo de percepciones —a diferencia del conocimiento científico y/o filosófico— que se resuelve (o debe resolverse) bajo parámetros lógicos o conceptuales. Se rinde así una suerte de conocimiento que no caería tanto bajo la estricta mirada del *logos*, sino que asume el goce estético como un resultado libre de toda lógica —lo que Baumgarten denominaba *gnoseología superior*— y resistente a todo concepto. En efecto, el fenómeno da la legitimidad suficiente como para configurar la estética como una disciplina autónoma, esto es cierto, pero también como una filosofía «extraña», ajena e independiente del sujeto, que de algún modo lleva incorporada su propia gnoseología. En el fondo, el *télos* que persigue esta «ciencia estética» no es otro que el de la belleza, la aspiración de alcanzar un nivel máximo de perfección a través del pensamiento, pero no deja de ser una ambición, un ideal cuya definición no contribuye a la comprensión positiva de un sujeto nuevo. *More platonico*, el hecho de bautizar la estética con el rango de ciencia, aun siendo su fenómeno de tan difícil elucidación, lo que consigue es elevar la ciencia hacia la universalidad, pero oscurecer todavía más el misterio que le rodea. Todo parece apuntar a que en la visión de Baumgarten el orden del universo es perfecto y la sensibilidad individual participa activamente de él, algo que un intelectual del siglo XVIII difícilmente aceptaría, pero no existe ningún tipo de carencia por parte del ser humano: somos perfectamente cognoscentes y distinguibles en el universo. Por esta razón, si la belleza es todavía la representación del orden del universo y está vinculada a un conocimiento perfecto, el reconocimiento de ese orden equivale a decir que somos perfectos, o lo que es lo mismo, que somos capaces de conocer las cosas que suceden en el mundo —visibles e invisibles— y solo después de su conocimiento denotativo podrían expresarse. Si esto es así, la «verdad estética» no existe. Hasta la aparición de las *Críticas* de Kant no existe ningún vínculo entre lo bello y la verdad, porque una parte del fenómeno se *esconde* incluso detrás de la propia expresión. A mejor adecuación, eso sí, mayor goce estético, y por tanto, mayor perfección podrá rendirse del pensamiento. Aquí empieza a constituirse el sujeto artístico, en tanto que trabaja con representaciones sensibles sin buscar en ellas la claridad de sus elementos distintivos, es decir, relegando a un segundo plano esa claridad analítica propia

del pensamiento lógico/científico[123]. El pensamiento del poeta, cuya *forma* Baumgarten considera suprema, cumple con este ideal de perfección en tanto busca distinguir las cosas «clara y distintamente», pero el artista no busca pruebas que justifiquen lo que hace o lo que dice. Más bien, es la vivacidad técnica del teórico la que se apresura a mencionarlas. Baumgarten estuvo muy cerca de mostrar el acceso a una fuente de sentido ontológico, pero lo que haya de verdad en sus definiciones todavía nos enfrenta a un camino de acceso restringido (negativo). Para el alemán, solo el gusto es capaz de juzgar la perfección y la imperfección, de un modo sensible y no solo intelectual. Así, la diferencia entre poesía y filosofía se vuelve más nítida, toda vez que ésta persigue la distinción de los conceptos, mientras que aquella se despreocupa por permanecer fuera de su ámbito de actuación o de recepción.

El trabajo de Baumgarten nos parece de una fuerza cultural innegable. Al pensar la estética como *ars pulchre cogitandi* —el arte de pensar bellamente— nos invade la sospecha de que el autor se está refiriendo a la estética en analogía con la definición de retórica, es decir, como «el arte de hablar bien» (*ars bene discendi*). De hecho, cuando nos dice que el «poema» es un discurso perfecto, lo que hace es incorporar a su sistema los conceptos tradicionales de la retórica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. La labor de incorporar definiciones es típica del intelectual ilustrado, pero la mención al «pensar bello» —*pulchre cogitare*—implica, en todo caso, una invitación a lo racional y no al instinto estético de que existe moral y conocimiento humano en la obra de arte: su trabajo sigue sin ofrecer un ápice de identidad para la constitución de un sujeto realmente nuevo.

Por otra parte, al existir un paralelismo entre gnoseología superior e inferior —insiste Baumgarten— el pensar «bellamente» es equiparable al pensar «ciertamente». Pensar bellamente no caería fuera de rigurosidad cartesiana; antes bien, la belleza puede alcanzarse mediante reglas sin las cuales sería imposible alcanzar la perfección. Por eso para él la estética guarda más parentesco con la razón que con el padecimiento (*ars analogi rationis*). Eso le permite justificar la disciplina con el hecho de que el ser humano tiene capacidad para conocer cosas distintas de manera inteligible y sin confusión alguna, tal como conoce la sucesión de números primos o el desarrollo del número pi. Para nosotros este desarrollo contribuye a difuminar los límites cognoscentes del sujeto e invita a asumir que no existe ninguna realidad oculta en las cosas del universo. Es más un saber preventivo que un saber

[123] HEGEL, G. W. F., *Ibíd*., pp. 203 y ss.

de autenticidad. Si Baumgarten supiese algo más de música reconocería en la relación rítmica o melódica entre los versos de un poema o en la resolución perfecta con los que *Tristán* ensalza su grito, un halo de esperanza sobre el que fundar un universo nuevo. O incluiría en sus reflexiones el aserto ético-socrático que invita a conocernos a nosotros mismos. Pero no lo ha hecho. Por tanto, siguen siendo dos los tipos de cognición a los que puede acceder el sujeto y no uno: por una parte, la facultad para una percepción «distinta» que permite al sujeto moderno una conexión con el mundo de las cosas a través de la razón, y por otra, una percepción «confusa» o «indistinta» de esa conexión, que de algún modo permanece custodiado por el arte en forma de misterio. En la medida en que esta facultad representa conexiones entre cosas del mundo, su funcionamiento es efectivamente similar al de la razón (*analogi rationis*), pero el puro intelecto es incapaz de percibir la belleza y la perfección, porque al contrario de como podríamos creer, es a través de los sentidos como se alcanza a *decir* todo lo que *hay*.

Nos sorprende más el hecho de que una persona decida bautizar con un nombre un hecho que desconoce, quizá porque nos hubiese gustado saber que en Baumgarten existía ya una *necesidad* de tipo ontológico. Baumgarten es el primero que reclama una identidad diferenciada para la estética[124], pero no para el ser humano que pretendemos constituir. Según Cassirer, sus apuntes sobre estética han sido rechazados desde el punto de vista simbólico[125], pero importa la hermenéutica que desgranamos de su obra porque en ella vemos que impera la lógica del intelecto puro sobre la imaginación sensible, perjudicando tanto a una como a la otra de cara a una experiencia pasional, que en tal caso sí sería teoría de una experiencia que puede rendirse en el arte. Según deducimos de las tesis de Baumgarten, cualquier teoría del arte que se escriba en esta época no puede aspirar más que a una gnoseología inferior, es decir, a comportarse como algo que, no siendo ajeno al conocimiento que ocupa un estado inferior y subordinado a nuestra capacidad metódica de abordar el mundo, es precisamente la que cuestionamos. Quizá por esta razón Cassirer atribuye a Kant en lugar de a Baumgarten el mérito de haber obtenido una prueba convincente de la autonomía del arte. De cualquier modo, Baumgarten quiso reducir lo bello

124 RODRÍGUEZ TOUS, J. A., *Idea estética y negatividad sensible: la fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Ediciones de Intervención Cultural, Barcelona, 2002, pp. 331 y ss.

125 CASSIRER, E., *Antropología filosófica* [1944], F.C.E., México, 1967, pp. 25 y ss.

a principios racionales basándose en su visión particular del fenómeno poético y el trabajo centra la vida humana en la cuestión de los medios y de su eficacia en relación a unos fines que han de ser intramundanos y no precisamente últimos.

Todo parece apuntar a que, si los defensores modernos elaboraban tratados sobre reglas para lograr la perfección o cómo adecuar claramente este espíritu a una lógica dispuesta, lo que consigue el grupo de pensadores que intervienen desde Pascal a Baumgarten es hacer incompatible a estas con una nueva sensibilidad que, a la vista del espíritu romántico, estuvo a las puertas de fundar un nuevo *centro* filosófico. La sensibilidad de Baumgarten referida al fenómeno poético, de la que Schiller se mostraba orgulloso, da por resultado una estética de la que cabe decir que cultiva la sensibilidad como una parte inseparable del fenómeno humano, vincula el interés ilustrado de aspiración a lo universal con una reflexión sobre el arte que hasta ese momento no aparecía definida, incluso apela a la pasión y a la emoción como ingredientes fundamentales, pero no los hace explícitos porque no responden a esa rigurosidad que se espera de los conceptos. Una sensibilidad así descrita sigue teniendo el carácter empírico típicamente inglés que aspira a dar cuenta de *todo lo que hay* en tanto que ayuda al hombre ilustrado a completar el universo del saber. Pero, más allá de las distinciones, el dividir o el clasificar, lo importante es que la «verdad poética» —acaso exista— deja en evidencia el alcance del juicio lógico porque este poco tiene que ver con sus condiciones reales de posibilidad. Por esta razón, ni la luz griega ni la cartesiana van a responsabilizarse del decir «renovado» que pretendemos: el Romanticismo sigue siendo un enigma. Y mucho menos en el sentido ontológico, como pretendía Nietzsche. Como mucho es una mancha de color, una determinada combinación de sonidos, etc., los elementos que, aun teniendo una definición explícita, producen una experiencia aparentemente condenada a lo personal e intransferible. Si tuviésemos en cuenta esta experiencia *restringida* de las cosas, nuestro conocimiento del mundo podría considerarse «completo» ya en el siglo XVIII y no habría ninguna necesidad de investigar nada más. Pero si despejamos este límite cognoscitivo veremos que el enigma sigue siendo el mismo: cómo decir lo que constituye mi propia libertad y que a su vez podría suponer una libertad universal, o por qué (razón) este «decir» no es otra cosa que lo que *debo decir*.

En resumen, poco podemos decir de esta ciencia moderna que aporte claridad a un sujeto ávido de cultura, porque resulta escaso de naturaleza. El objeto formal de la estética

de Baumgarten es, por definición, la belleza. Es sabido que el ámbito de las definiciones interesa más a las ciencias que a las artes, ya que en cuestiones de verdad la racionalidad se ha fusionado en ellas. Kant, que en su primera *Crítica* (1781) no aceptaba la estética como crítica del gusto, terminaba desarrollándola en la última de ellas (1790). Cuando para Kant el problema es lo bello en la naturaleza, encuentra a su paso muy pocas afinidades, pero todas ellas muy importantes, como por ejemplo la relación que la belleza mantiene con el arte y lo sublime, ambas actividades desprovistas de un fin utilitario. Necesitamos subrayar la astucia del alemán cuando convierte lo bello en una paradoja, es decir, en el hecho de que poseyendo una finalidad no posea un fin al que ordena: es —como señala el Padre Colomer— forma de una *finalidad* en la medida que se percibe sin representación[126]. Pero la astucia no esquiva el problema; más bien sigue la misma dinámica que Baumgarten. Por su parte, la categoría de sublime empieza a cuajar como un fundamento antropológico. Y lo bello no es más que una experiencia que hace el hombre (que *hace* o que *ejerce*, no que *padece*) a base de doblegar su voluntad hacia objetos de arte que son reflexionados o «consumidos» como si se tratasen de sedantes (definición contemporánea). Con Burke, por ejemplo, constatamos que lo sub-*lime* pasa de ser un simple rasgo del estilo a ser una categoría estética. Por primera vez, lo sublime aparece asociado al asombro que causa en el hombre todo lo que produce horror. Y en Kant, aunque sus tesis responden al paradigma científico y filosófico del XVIII, lo sublime es la experiencia de lo suprasensible que se desencadena en nosotros cuando percibimos los movimientos violentos de la naturaleza.

Surgen además otras categorías de la experiencia estética como por ejemplo la *gracia*, lo novedoso o lo pintoresco. Frente a la fascinación que ejerció lo sublime en el siglo XVIII, la categoría de lo bello pierde influencia, poniendo a prueba el parentesco que había existido entre el arte y su propio concepto desde el Renacimiento. Cada vez que abordamos este asunto, se producen transformaciones en nuestras observaciones, lo cual nos indica que los procedimientos analíticos definitivamente frustran nuestra investigación. De nada sirve, pues, clasificar sus elementos o elaborar una definición universal de *arte,* entre otras cosas, porque no queremos separarnos de la dimensión práctica conjurada por la *pasión*. Sin embargo, a pesar de que el arte posee de suyo cualidades mediadoras entre la teoría y la praxis, entre los siglos XVIII y XIX se constituyen los primeros sistemas artísticos, con sus

[126] Colomer, F., «Estética y religión», en: Revista *Anales del Seminario de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, Nº 15, 1998, p. 83.

correspondientes consecuencias. Primero, se separaron las bellas artes de las artes mecánicas. Segundo, se las separó asimismo de las artesanías. Solía pensarse que las «bellas artes» habían sido un invento temporal de Grecia y de Roma. Du Bos y Winckelmann estarían de acuerdo en que el arte es un hecho fundamentalmente europeo u occidental. Y tercero, se incorporó la poesía —en un sentido amplio— al sistema de las artes, aunque como una forma de literatura. La reputación de la literatura se escuda en que es un hecho originariamente griego, esencialmente romano, y por tanto, característicamente europeo. Por último, al trasladarse el estudio de lo bello, lo sublime y el arte al campo de la experiencia humana —y al otorgarse a la imaginación un papel preponderante en el desencadenamiento de los fenómenos artísticos— se va a propiciar el estudio de la psicología del artista y una «psicologización» general de la estética. Para favorecer estos desarrollos serán determinantes la categoría renacentista del individuo creador y la del prototipo de genio del siglo XVIII, en cuyo caso suele mencionarse a Mozart. Esta revalorización de la imaginación, de la creatividad humana y de la genialidad es lo que debió cuajar en el siglo XIX como un romanticismo profundo, porque genera una visión romántica del arte en la que lo importante no es tanto la producción de objetos como una expresión íntima del sujeto y al mismo tiempo capaz de cambiar el mundo de lo sensible desde esa intimidad. Pero toda esta fuerza colectiva hacia el saber, de acción moral, de motivaciones parece haber carecido de un suelo firme para que el sujeto pueda *ver* de qué manera los elementos (lo bello, lo verdadero, el arte, la estética) *median* o le interpelan hacia el conocimiento. De momento nos atenemos a decir que nada en el universo de las ciencias permanece constante, pero quizá algo en el universo de las pasiones se mantiene constante —y gobernante— sobre el anterior.

EL ENIGMA EN LA CONCEPCIÓN ALEMANA

Nietzsche y Heidegger

El camino de la estética abierto por las tesis de Kant y la inventiva de Baumgarten dejan *ver* un espacio ontológico que pasa desapercibido. Es un espacio que tiene que ver con el sujeto y su capacidad menospreciada para la imaginación y la simbolización y que a tenor del arte —de la música en especial— se nos hace evidente. La música parece hacer audible

o interpretable la existencia de todo lo que puede decirse que *es*, esclareciendo una dinámica originaria de todo lo existente en el tiempo. Libera las cosas y su determinación «convence» a lo existente sin la necesidad de apelar a la persuasión de la significación. Consideramos que lo más cerca que han estado los filósofos de captar este sentido ontológico está en sus intentos, ya que el denominador común a todos ellos sigue siendo el de una dinámica enigmática: de dónde procede la idea, cómo surge, cómo y por qué razón *varía* a lo largo del tiempo y en qué clase de *discurso* de los que hemos tratado participa o influye más activamente.

Nietzsche (1844-1900) interpretó que el enigma posee una dimensión de conocimiento que puede ser elevada a una ontología, dado que la vida misma y la vitalidad del ser humano pueden ser concebidos conjuntamente como un fenómeno estético. Para este pensador, de todas las revoluciones que el ser humano ha intentado, merece apostar por la estética. Y es que en las consideraciones más recientes sobre cuestiones culturales e históricas suele mencionarse que Nietzsche rompe, junto a Marx y Freud, con las tradiciones del pensamiento, ofreciendo los cimientos decisivos de la Modernidad, bases que nosotros hemos situado en épocas anteriores. El pensamiento de Nietzsche nos interesa especialmente porque conduce a una «subversión del sujeto» al intentar mostrar que la razón tradicional y el yo no dominan de una manera autónoma en sus ámbitos, lo cual le obliga a enfrentarse a la tradición histórica. Los valores de los que surge nuestra cultura deben ser destronados con una crítica mucho más reaccionaria que la kantiana, «envenenan» la cultura y al ser humano que es dueño de su voluntad. Son valores que solo pueden ser superados con un *gran estilo*. Y si la voluntad es la única capaz de superar este estadio que nos condena a la apariencia incomprendida, entonces la voluntad de poder[127] es la condición del *Übermensch*, el hombre que en ese corto espacio (*Rausch*) se reconoce viviente y consciente del imperativo «yo puedo» frente al del «yo debo». Este imperativo define lo que cualquier otro romántico querría desde sí: una manera de pensar justa e individual que funde toda la realidad. No nos extraña, pues, que Nietzsche hubiera presentado todos los valores como una apariencia no comprendida y como producto de una voluntad de poder, toda vez que Freud y Marx se

[127] En la expresión se concentra el concepto de *voluntad* que, inherente al de *poder*, supone en Nietzsche varias acciones a un mismo tiempo. Entre los conceptos más relevantes se encuentra la fuerza de los griegos (*dynamis*), que Nietzsche entiende como poder o dominio; también *energeia* y *entelechéia*, como afirmaciones positivas que darían lugar al Amor, como «afecto original» en constante tensión, sobre la ira y el odio más característicos de la época en la que vive.

habían dedicado a fundamentar el psicoanálisis y a un análisis de las estructuras sociológicas y económicas de las sociedades europeas, no resultando de su filosofía más que intentos hacia el sentido que pretendemos justificar. En el fondo de todo tipo de análisis —argumenta Nietzsche— todos los valores de las sociedades europeas han sido históricos, les caracteriza la temporalidad —son cambiantes, sus circunstancias y entorno varían— y el devenir es interpretable por principios y fines que tarde o temprano se repiten («eterno retorno»). No se puede luchar contra esta repetición histórica, lo realmente efectivo es la voluntad de poder, ser y crear en un espacio y en un tiempo determinado, el que nos ha tocado vivir. Así, la voluntad del ser humano solo es comparable al *modo* en que surge y se desarrolla el fenómeno del arte.

Para Nietzsche el arte no es asimilable a una expresión artística individual (*Kunst*); más bien, es un acto transparente capaz de filtrar diferentes modos del ser-en-el-mundo. En términos vitalistas, el arte supone un modo de acercarse, de comprender y de vivir en el mundo. Lo que ha quedado de los griegos ha sido de gran ayuda para los artistas que todavía son capaces de «poner algo» en el *ser,* artistas como lo era para él Wagner. De hecho, consideramos que su obra quizá haya tenido más influencia en artistas que en filósofos analíticos que a menudo se apresuran a reprochar sus contradicciones. De hecho, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872) describe, en forma de relato clásico, una imagen nueva del clasicismo griego que no fue en modo alguno aceptada por sus colegas de universidad, y en cuanto tratado filosófico llega a una conclusión firme: «Sólo en cuanto fenómeno estético están justificadas eternamente la existencia y el mundo». El intento de Nietzsche es que el mundo y la existencia no tengan ninguna justificación fuera de la estética. Es un intento estrechamente vinculado al fatalismo pesimista de Schopenhauer entre una voluntad carente de sentido y el mundo «en sí». Nietzsche es de los que piensan que la voluntad y los fenómenos estéticos son los únicos que pueden justificar el mundo en el que vivimos y no Dios, la razón o los principios éticos. Ha sido con estos, precisamente, con quienes había nacido la *tragedia*. Por esta razón, la filosofía de Nietzsche nos sirve para superar la antinomia de que la forma es más importante que el contenido, algo cada vez más presente en nuestra realidad paradigmática. Lo que debería hacer el ser humano es excavar en las profundidades de la historia para desentrañar el secreto que ha provocado ese gran olvido, la esencia de lo que significa realmente vivir. Por eso la vuelta a los tiempos de

Grecia implica para Nietzsche el hallazgo de una deidad profana, el lugar a partir de cuya historia sería posible revivir lo trágico, observando de primera mano la fuerza que tenían lo mítico y lo divino —elementos que la Modernidad ha ocultado con una jovialidad serena (*Heiterkeit*)— y superarla. Revivir aquella cultura de aroma metafísico consiste, en sus palabras, en «*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida*…». [128] Está claro que Nietzsche no propone un reto cualquiera. El arte en relación permanente con la vida puede ser un estímulo constante o un fatigoso sinsentido. Pero la expresión de lo trágico y de la metafísica es, para el artista, el símbolo manifiesto de un pensamiento que necesita invertir, subvertir o *afirmar* a toda costa nuestros designios de tragedia. Y que sean la toma de conciencia de la relatividad de los valores y nuestra voluntad de expresar algo nuevo lo que nos convierta, por ejemplo, en poetas. Esta sería la facultad nietzscheana que tiene que ver más con la representación (del enigma) que con la voluntad. Lo realmente frustrante para el alemán se da cuando aparece lo que comúnmente conocemos como «remordimiento de conciencia», porque implica el afloramiento de un instinto de crueldad implícito en nosotros, que a menudo impide descargar la voluntad hacia el exterior[129]. Por eso, más allá del muro que impide toda voluntad, Nietzsche no encuentra más que frustración y nihilismo, lucha y sufrimiento: se encuentra con lo *dionisíaco*. En cambio, lo apolíneo es la forma, el espíritu de orden y, al mismo tiempo, la distancia y la calma. A lo primero puede atribuírsele la forma artística de la música, mientras a lo segundo la épica, por cuanto se refiere a la Antigüedad griega, aunque algunas religiones «conecten» con este anhelo de orden desde el sentido del oído. De la síntesis de ambos surge la música de Wagner, el compositor más admirado por el filósofo, porque esperaba de él una transmutación de esa tragedia en drama, que en calidad de obra total —al igual que la tragedia antigua— debía unificar a la obra y al espectador en un espíritu fuerte e instintivo para volver a ese momento anterior a todas las formas de la *decadencia*, que para él se había iniciado con Sócrates.

---

128 NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1990, p. 28.

129 Este obstáculo es definido por Nietzsche con el amor al prójimo, que no considera más que un «egoísmo disfrazado», al igual que la compasión y la humildad y todos los valores cristianos en general, que formarían parte de una «moral de esclavos». Esta moral es una prueba de la reinterpretación negadora y decadente de la vida llevada a cabo por el «rebaño» de la humanidad, de la masa de los individuos débiles. Estas distinciones, que a veces se prestan a usos inapropiados fundamentan la mencionada voluntad de poder, que no puede ni debe ser negada por el hombre fuerte y valeroso (*der Übermensch*).

Apenas medio siglo más tarde de *El nacimiento de la tragedia*, Heidegger (1889-1976) pensaba en la estética en *Ser y tiempo* (1927) como un «percibir sensible en sentido amplio», una experiencia casi incomprensible que incumbe a la comprensión metafísica de lo que su homólogo Nietzsche llamaba «lo real». Esta comprensión consistió en afirmar por principio que el hombre es realmente el fundamento del ser, algo a lo que ambos procuraron una cierta extemporaneidad. También en Heidegger se da una ambición parecida a la que Nietzsche esperaba de Wagner: la voluntad de explicarlo todo a partir del hombre y como expansión de él mismo. Se trata de la misma aspiración del sujeto a actuar sobre lo existente, poder que a pesar de hundir sus raíces en el pensamiento griego nos ha llevado a concebir la vida como simple *techne*, haciéndonos partícipes mudos de una cultura que es incapaz de hacernos justicia.

Pero el pensamiento de Heidegger forma parte de la filosofía existencialista moderna que nace del método fenomenológico de Husserl. Si para Nietzsche era imposible expulsar la voluntad desde dentro de nosotros hacia fuera, Heidegger interpreta que el hombre es en sí un «proyecto arrojado», es decir, un ser que nace en circunstancias que no puede elegir y que debe otorgarse a sí mismo un sentido para su existencia, lo cual sitúa el problema en el interior del sujeto y no en el «rebaño», como apuntaba Nietzsche. Su giro (*Kehre*) es ocupado por el «ser» de un modo casi obsesivo, que nos permite deducir —en sintonía con nuestra propuesta dramática— que la filosofía de Occidente vive en un engaño permanente. Dentro de esta ontología, en Heidegger vuelve a no quedar rastro de enigma alguno. Acaso quede algo del enigma que sí percibimos en Nietzsche y al que procuramos una interpretación adecuada, la estética heideggeriana parece habitar en lo que podríamos llamar una metafísica de la subjetividad. Esta metafísica, aplicada al ámbito del arte y de la belleza dice que no hay experiencias o sentimientos generales sino solo los que cada sujeto experimenta, cualquiera que sea su naturaleza. En el ser humano nunca desaparece lo que ha sido. Pero el hombre —dirá Sartre en *El ser y la nada* (1943)— es el único ser que no posee un ser previo, no tiene una esencia sino una existencia. Solo al negar nuestro pasado y proyectarnos en el futuro alcanzamos nuestra esencia. En este sentido (paradójico), el ser humano se enfrenta a la difícil elección de su destino, con las consecuencias existenciales que implica tomar semejante decisión. Sea en este sentido paradójico o al estilo de Heidegger, no solo la del artista; la vida de cualquier individuo es arriesgada porque su espíritu le incapacita para tomar distancia con su medio ambiente más inmediato y poder abrirse así al mundo, más allá

de su círculo limitado de percepciones[130]. Definitivamente, Nietzsche es quien parece haber llegado más lejos de todos porque consigue desenmascarar como ningún otro la falsa creencia en la autodeterminación del individuo como anhelo de poder y porque más allá de la razón que se exterioriza en la embriaguez y en el éxtasis puede manifestarse lo dionisíaco, lo pasional. No parece haber en otros autores cercanos a su época un nihilismo lo suficientemente fuerte como para subvertir los valores, no hallamos en Hegel, Schelling o Kierkegaard, ni menos aun en Marx, en Freud o en el positivismo estricto, ápice alguno de una ambición tan grande. La relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco, esto es, entre la potencia artística y la originaria, por decirlo en términos nietzscheanos, y los acordes de júbilo en los que tal potencia y su disonancia constitutiva se apoyan de un modo tan encantador, es un juego ante todo musical[131]. Los autores que mencionamos a partir de Nietzsche no nos permiten seguir investigando el enigma del conocimiento a partir del fenómeno musical, razón por la que volvemos a inclinarnos por disciplinas filosóficas que todavía tengan que ver con él. Una de ellas, quizá la más importante, es la que tiene que ver con el lenguaje que, visto desde la perspectiva analítica nos hace apreciar todavía más las filosofías de Nietzsche, Rousseau, Pascal, Vico y Platón, porque sin comportarse como estrictos analistas fueron capaces de ver en el arte una forma mediadora de conocimiento, o al menos, un camino de muy estrecho parentesco con él.

Ahora bien, si como creían los filósofos pos-románticos es cierto que todo habrá de quedar en libertad, nada puede subyugar jamás a los poetas. La realidad no parece que pueda darse en el habla más que de un modo incompleto y lo que Heidegger busca como un «desvelamiento del ser» no puede caer solamente en el mero análisis. Es evidente que en el lenguaje hay al menos dos vertientes: la cotidiana es una, y otra sería la poética, cuyo origen es metafórico (Herder y Hamann). Ya Rousseau había llegado a la conclusión de que el lenguaje había sido en sus orígenes idéntico a la poesía. Son datos que nos permiten calificar al poeta de creador: «la creación poética viene a ser del individuo, distintiva de él, no de lo

---

130 Algunos autores interpretan la obra de Heidegger como un alegato en favor de una rectificación urgente del curso de la filosofía europea, que se había encontrado con un callejón sin salida. La filosofía debía contribuir a corregir el ambiente en el que el *espíritu* se inmiscuye y circula. Heidegger se había comprometido con la noción de *ser*, concepto central que atraviesa toda su filosofía y que no parece haber manera de retener. Otros, en cambio, sitúan la obra de Heidegger cercana a la de Descartes en torno al reconocimiento de que la autoafirmación les está llevado de algún modo a la catástrofe.

131 Cfr. DONÀ, M., *Filosofía de la música*, Global Rhythm, Barcelona, 2008.

que hay en él de común a todos los hombres. Y en general, toda actividad del hombre pasa a considerarse como expresión de un individuo».[132] Esta singularísima reducción a vivencias es sin duda deudora de la Modernidad romántica, porque se opone a la tradición positivista que llega hasta Kant y a la que se acaba oponiendo Hegel, para quien el arte no se reduce solo a elementos formales, sino que además debe tener un significado (*Bedeutung*). Por esta razón, el *relato* filosófico de Occidente que venimos exponiendo podría fácilmente terminar aquí. Es posible que un diálogo entre la materia y la forma del arte sirva para «intimar» con el ser auténtico, que la cuestión del *ser* tenga algo que ver con el tiempo, y más con un sentido que con un significado, pero nuestra era es la contemporánea y lo que importa es, junto a Descartes o contra él, cómo expresar este sentido. En nuestra opinión, Heidegger se acercó estrepitosamente al límite que separa lo *decible* con significado, de aquello que, teniendo significado —el convencional no es al respecto un significado unívoco—, impide una elucidación y una comprensión satisfactorias. Habría que intentar comprender cómo y por qué se genera una obra de arte y si fuese posible coger la obra y «abrirla» para ver sus entrañas. Por esta razón el misterio sigue para nosotros intacto. Y por muchas ciencias que intenten abrirse camino a describir semejante funcionamiento[133], su aventura seguirá viéndose frustrada: nunca podrá captarse la verdad absoluta de la obra de arte. Apenas nos queda la simbolización como la capacidad de abrirnos a una reinterpretación de los conceptos, a la hermenéutica de un mundo que ha ido *variando* con el tiempo y que nos obliga a seguir buscando entre tanto exceso de estímulos.

LENGUAJE E INTERPRETACIÓN

Wittgenstein y Gadamer

Wittgenstein (1889-1951) fue contemporáneo de Heidegger y discípulo de Russell y de Frege, dos de los grandes representantes de la vertiente filosófica anglosajona. La filosofía de Wittgenstein hace gala de la nostalgia que Viena tenía de la literatura y de la filosofía, *su hogar*, donde había quedado sepultado el verdadero pensamiento. Sin embargo, el autor no

---

132 ROJAS OSORIO, C., *Genealogía del giro lingüístico*, Otraparte, Colombia, 2006, p. 30. La cita es de TOLLINCHI, E., *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, Vol. I, Ed. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1989.

133 HEIDEGGER, *El nacimiento de la obra de arte*, México, F.C.E., 1978, pp. 19 y ss.

llegó a participar activamente en la atmósfera intelectual, sus ideas se cobijaban más en la Viena de la música, arte cuya práctica le venía de familia.

A caballo entre las composiciones de Schubert y Brahms —los llamados «académicos»— la música era para Wittgenstein la patria. Le parece lo suficientemente sugerente como para cuestionar la potencia y el alcance semántico del lenguaje ordinario, así como la lógica misma de las proposiciones. ¿Cómo es posible hablar de un lenguaje equiparable a un océano incapaz de abrazar, pero en cuyo uso más profundo el hombre también se expresa? La ambición de Wittgenstein consiste en explorar más allá de los límites de aquello que no tiene límites —el lenguaje humano— e instituir por medio de la palabra el dominio de lo que resulta indecible. Surge así su primera obra, el *Tractatus lógico-philosophicus* (1921), que se esfuerza por fundamentar un lenguaje científico ideal, con cuya ayuda se pudiera reflejar la realidad a la perfección. El resultado de esta exploración surge de la revisión durante los años treinta de sus ideas sobre la relación entre el lenguaje y la realidad, exploración que rompe con la ambición del positivismo por lograr una única descripción científica y correcta del mundo. Con el lenguaje y sus formas de vida se *pre*figura la estructura del mundo y no al revés.

Esta es la identidad del pensamiento analítico alemán del siglo XX, a saber, la que es incapaz de asentarse en ninguna parte de la lengua porque termina frustrada ante lo inexpresable. Posiblemente la música constituya un fenómeno similar al de la ética y el lenguaje, cuyas proposiciones se vuelven inconfesables desde un punto de vista lógico-lingüístico. Para Wittgenstein, esta inconfesabilidad empezó siendo un problema, ya que un lenguaje que permita describir adecuadamente la realidad debe ser, según él, una copia exacta de la realidad. Por esta razón, en el *Tractatus* los nombres simples designan cosas simples y la estructura sintáctica de las frases refleja la estructura de los hechos. *More platónico*, para el filósofo los objetos y sus propiedades en el mundo existen independientemente del lenguaje y únicamente pueden ser reflejados por éste. De esto deduce que cualquier intento filosófico de decir «algo» acerca de la relación entre lenguaje y realidad constituye, en esencia, un absurdo.

No conforme con las descripciones que ofrecen las éticas y las estéticas, como lo había sido Nietzsche, lo de este autor era algo más que afición artística. Más allá de la gravitación de una época que no quiere ver más allá de sus propios límites, o de considerar la música como un simple medio, la suya llega a ser una necesidad existencial. Razón de ello

es su cultura musical, que quizá con el mismo fervor que aquel eclipsaba incluso a su formación filosófica[134]. Así es como a través de sus *Cartas*, sus *Cuadernos* y manuscritos siempre itinerantes, constantemente nos encontramos con observaciones inspiradas por la música y casi ninguna de ellas parece centrarse en la relación entre el sonido y el lenguaje o entre el sonido y el habla, relación a la que Rousseau y Saussure nos tenían acostumbrados. Su lugar es más próximo al de los músicos de la desesperación, a la música de forma breve como los *Lieder* de Schubert, porque si la filosofía solo se ocupa en construir edificios teóricos, en ese territorio inhóspito de la lengua —intuye— hay un componente significativo sin investigar. Así lo registra en sus misteriosas *Fichas*:

> ¿Podría acaso imaginarse a un hombre que, sin poseer previamente conocimiento alguno de lo que es la música, viniera a visitarnos y, oyendo tocar a un Chopin meditativo, quedara persuadido de que se trata de un lenguaje cuyo sentido se le quiere mantener oculto?[135]

Para nosotros, el sentido de la cita es relativo a la intuición de que la música es capaz de resolver todos los enigmas, con el problema añadido de que lo que ella expresa no puede ser explicitado o traducido a ningún idioma. O bien es la prueba de que no todos los enigmas pueden ser resueltos a través del análisis. Esta convicción lleva al autor a entender que la música no tiene interés alguno por los sentidos, no es una diversión ni entretenimiento alguno frente al hastío que supone vivir, sino que se interesa por el pensamiento mismo. De hecho, termina hallando en ella su tierra natal, al estilo de Chopin, un «ningún allí» fuera de todo tiempo y espacio, a saber, fuera de la estricta teoría. Precisamente en la atmósfera de este dato incógnito al que transporta la música —el silencio es su famosa apuesta— emerge el aforismo que dice que «ética y estética son una sola y misma cosa» (*sind Eins*)[136]. Se trata esta de una afirmación en un sentido trascendente que parece necesario atribuir a un sujeto, pero que, a pesar de todo, este sujeto no está más allá de los límites del mundo (de ser así, tendríamos que decir que Wittgenstein no era de carne y hueso); más bien, el sujeto parece

---

134 ENGELMANN, P., *Letters from L. Wittgenstein*, Blackwell, Oxford, 1967, p. 90.

135 Cfr. WITTGENSTEIN, L., *Zettel*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

136 WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, texto en alemán y en castellano, J. Muñoz e I. Reguera (trad. e intro), Alianza, 1987, Madrid, p. 177.

ser determinado por estos límites del mundo. Retengamos este dato porque será tratado más adelante. Los individuos permanecemos «sujetos» a los límites que el mundo nos im-pone o im-prime en forma de lenguaje o discurso. ¿Cómo podría justificarse semejante cosa? Wittgenstein termina considerando la filosofía como una actividad terapéutica que nos debe curar de «un embrujo del entendimiento por medio del lenguaje». Especialmente en las meditaciones del *Tractatus*, rozando casi lo místico, es donde vemos el *pathos* de Wittgenstein, que en las últimas sentencias alcanza una urgencia seriamente existencial.

Por tanto, si lo ético y lo estético son, en (algún) efecto, inexpresables, el ser humano carece de legitimidad para expresar proposiciones relativas a la ética, así como las relativas al arte, pues, *sensu estricto* es incapaz de expresar «aquello» que a estas se dedican. Pero existen —afirmémoslo— porque tenemos acceso a una parte visible o sensible de ellas. De este modo, el reto nos persuade de nuevo: el discurso lógico-lingüístico tiene unos límites más allá de los cuales se formaliza una apuesta ética. No es posible hablar de aquello que en absoluto se puede decir, o lo que es lo mismo: no se puede hablar más que de «aquello» que *sí* se puede decir. ¿Por qué razón ocurre esto? Según Wittgenstein, porque no es posible ajustar la experiencia ética —y estética— al criterio según el cual pueda determinarse lo que en lingüística denominamos «proposición», que sería la expresión manifiesta del pensamiento. De ahí concluye que la experiencia ética, al igual que la musical, son experiencias trascendentales que consisten en «juegos del lenguaje» acordes con otros mundos de vida. Los límites del lenguaje son los límites de un pensamiento imposible de franquear. Y si decidimos insistir, *eso* mismo que aflora sería ya lo «irreferible», pero que se expresa a sí mismo, esto es, lo *místico*.

Tras la muerte de Wittgenstein en 1951, la filosofía asiste a una serie de cambios de interpretación. Las *Investigaciones filosóficas*, su obra póstuma, cambiará el curso del pensamiento, aunque no beneficiará a la investigación. Sí comprobamos en esta obra que el mundo solo es accesible lingüísticamente, de modo que no existe una descripción correcta y única del mismo, tal como sostenía en el *Tractatus*, sino que la corrección de tal descripción dependería más del lenguaje a utilizar en cada caso, aunque este —pensamos— no sea estrictamente abordable a un nivel lingüístico. Wittgenstein había renunciado a la construcción de un lenguaje ideal que evitase las vaguedades del lenguaje habitual, otorgándole a este la misma corrección de la que ya goza. Por esta razón aludimos a que el

siglo XX es el siglo de la hermenéutica, porque el alemán deja sentado que son las confusiones del uso lingüístico de la filosofía —y de la ciencia— las que crean problemas y que solo a través de un análisis detallado del lenguaje habitual es posible superarlos, una vez verificada la carencia de su objeto. El significado de las palabras se sigue, simplemente, de la función que cumplen dentro de un juego lingüístico junto otras palabras, es decir, que el significado de una palabra es sencillamente el de su propio uso[137]. En esta sencilla formulación queda sentada una teoría del significado completamente nueva y que deja la estela del último Wittgenstein, que posteriormente influirá tanto en los positivistas lógicos como en el Círculo de Viena.

Apenas siete años más tarde, Gadamer (1900-2002) publica en 1960 la que sería su obra cumbre, *Verdad y método*, bajo la tutela de Heidegger. A lo largo de esta década el estado de agitación es el signo de acontecimientos sociopolíticos que darán lugar a los genocidios y a los exilios. En las décadas inmediatamente anteriores, confluían el término de la I Guerra Mundial con el inicio de la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial, fenómenos que sorprenden cuando que eran el resultado de una fe en el progreso y en el *logos,* estrechamente hermanados, en los que tantas esperanzas se habían puesto. La filosofía, que tiene por costumbre interpretar todos los pasos dados por el ser humano, ha sido seriamente perjudicada en este aspecto toda vez que las «ciencias del espíritu» (*Geisteswissenschaften*) terminan siendo positivizadas, lo mismo que ocurría con la lingüística, la psicología, la antropología o la sociología. Todo este ambiente lógico de positivismo dominó el imaginario filosófico de Europa coincidiendo con lo que Foucault

137 VALVERDE, J. M., *Vida y muerte de las ideas*, Ariel, Barcelona, 1993, p. 298. Para Wittgenstein, la noción «juego» apuntaba a la convención de unas reglas capaces de estructurar ámbitos de vida, pero lo hacía sobre una reflexión que permitía ver un sentido que rompe con la interpretación. El segundo Wittgenstein, sin embargo, intenta «sacar a la mosca de la botella, en su propia metáfora: poner a la luz los abusos lingüísticos, pero sin buscar una lingüística completa ni una filosofía sistemática, y sabiendo que lo valioso está en el ámbito de lo indecible». Y esto lo hace porque existe una verdad última a pesar de todas las imprecisiones, allí donde hallan lugar todas las proposiciones posibles. El valor de verdad que ocupa el lenguaje ya no sería tanto lógico como metalógico. Finalmente, los llamados «juegos del lenguaje» parecen delimitados por esos factores, en los que se desenvuelven para dar cauce a cada acción o práctica concreta: narrar, decir, interpelar, expresar amor, temor, etc., lo que significa que deberían hallar un espacio en el cual poder decirse, y esto no siempre es posible por cuanto determinan algunas de nuestras experiencias más reservadas, que rehúyen el análisis formal. Cfr. PUEO, J. C., *El pensamiento literario de José María Valverde*. *Los usos de la palabra,* Academia del Hispanismo, Vigo, 2011, 350 pp.

llamaba *episteme*, esto es, la intención de refugiarnos en el Kant de la teoría del conocimiento que, por desgracia, apenas fue entendido torpemente.

Gadamer, que en ese momento era alumno de Heidegger, decidió separarse del radicalismo de este, cegado por la ambición de integrar las disciplinas filosóficas en una sola. Su legado parte de la ontología radical iniciada por su maestro, que recoge y desarrolla en *Verdad y método* (1960). Pero la ontología no juega un papel fundamental en la producción gadameriana, ya que todos los caracteres negativos que Heidegger vincula con la noción de *ser*, Gadamer los sustituye aliviados por el *acontecer* de la tradición moderna. De ahí que Habermas dijese de él que «había urbanizado la provincia heideggeriana». La hermenéutica se encarna en maestro y alumno como una respuesta contra la violencia de los absolutos modernos y de la extrema racionalización.

Por un lado, encontramos la crítica al modelo científico-técnico, matemático, cuantitativo y objetivista. Este modelo invade las ciencias del espíritu cuya raíz es histórica, humana y artística y su residencia permanente es la del mundo de la vida (*Lebenswelt*). Por otro lado, encontramos una crítica de la hermenéutica al humanismo secularizado, que tiende peligrosamente hacia una «absolutización» del hombre. Poca distancia quedaría entre esa hermenéutica de la historia absoluta librada progresivamente y los lastres que ha arrastrado esta tradición. El poder de absorción del *logos* ha hecho del mundo un escenario en el que el público confía y no tiene ninguna intención de abandonar. Por esta razón, las conquistas científicas, económicas y tecnológicas no hacen sino asentar el curso al que hemos asistido en este progreso irrefrenable, construyendo un historicismo retroalimentado, cuanto más hacia las últimas décadas, por la tecnología. La libertad, la historia o la racionalidad misma se van a ver profundamente rendidas por este nuevo ingrediente que insiste en que la racionalidad es el criterio regulativo que mejor corresponde al inexorable progreso. Sin embargo, para Gadamer todo es cuestión de hermenéutica. La noción de «juego» del lenguaje en relación al contenido transmitido y la experiencia del mundo, requiere una «experiencia hermenéutica» para él. En su convicción del nacimiento de una nueva imagen del mundo, florece una línea imaginaria que penetra y conecta todos estos movimientos y juegos, desde los planteamientos analíticos hasta los marxismos y los existencialismos. Pero ocurre que, para llevar a cabo este compromiso con la *verdad*, el hombre necesita replantearse su obsesión metódica, que ha resultado seriamente lesionada después de tantas

décadas de irreflexión. De no hacerlo —recoge la *Carta sobre el humanismo,* de 1946—, la filosofía volverá a tomar un camino equivocado y será imposible recuperar el pensamiento de *lo humano*. Dejar que vuelva a ocurrir algo así haría que la filosofía tuviera que atrincherarse en la esfera de lo lógico-racional y esto es algo que ya estamos haciendo en el momento histórico en el que más guerras han estallado. Por esta razón, no sería tan importante rectificar los estragos de la razón como revisar y reinterpretar los textos y las filosofías que nos han llevado hasta ella. En este sentido se expresaba Hölderlin, más radical que Heidegger, recordando con nostalgia el sendero por el antaño transitaba el pensamiento, siempre a través de himnos, ese camino accidental al *logos* conocido por algunos como «ilusión griega».

Verdad y método (1960) cumple una escucha atenta sobre todo lo acontecido en la tradición y hace una propuesta seria de rectificación. Decimos «seria» porque el modelo en el que fija su trayectoria no es el científico-técnico. Tampoco se inscribe en el humanismo escaso que resulta de las ciencias constituyentes por el mismo motivo, y es que su desembocadura ha sido la más destructiva de las guerras que ha experimentado el mundo. Para salvar la situación, el camino en el que Hölderlin desespera tampoco parece ser adecuado, como tampoco lo es el de una razón en vías de consumación sin más (Hegel). La hermenéutica gadameriana pretende sustraer la experiencia de toda posición del sujeto cognoscente. Para ello, nos ofrece una alternativa de una racionalidad plural de las interpretaciones suponiendo que el espacio central donde se configura el consenso siga siendo un espacio de dia-*logos* o de una razón común que pudiera extraerse a base de interpretar nuestros textos. Esta es la novedad filosófica, a saber, la de tender un puente entre los diferentes «decires» que han participado en la historia de la cultura europea y proponer un nuevo método provisto de sentido.

Para Gadamer —quizá también para Hölderlin— las causas de la ruptura con el pasado filosófico surgen del *logos* de la *polis* como el espacio inherente al ciudadano que hoy a menudo destina al escenario y a la «fiesta». Incluso diríamos que se ha establecido una confianza ciega hacia las instituciones, a las asambleas superficiales y a las apariencias, porque como en cualquier espacio común donde confluye el *logos* objetivo lo que cuentan son las subjetividades particulares. Se hace necesaria una hermenéutica que armonice a todas ellas. En este espacio común está en juego la confluencia de todos los fenómenos y no solo lo que a corto plazo se espera de ellos. La novedad gadameriana estriba en que solo una de

ellas será la candidata a una descripción del todo, porque solo a partir de entonces podrá construirse una verdadera ontología. Es una idea que penetra en la tradición filosófica para transformar la serie de interpretaciones emergentes entre la corriente europea y la anglosajona, éstas de corte analítica, dando lugar al «giro lingüístico» iniciado por Nietzsche. Pero incluso la experiencia, tal como Gadamer la entiende, no deja de ser un concepto, por lo que sigue siendo incapaz de salirse de los límites del lenguaje sin apelar a «algo más», allende la razón y aquende el pasionalismo. En el fondo, no existen garantías de que concebir todas las interpretaciones posibles de una obra (al menos textual o filosófica) sea una herramienta exitosa para otros «mundos de vida» (Wittgenstein). Que en un mundo tan competitivo y exigente como muestra el siglo XX, dominado por la técnica y los tecnicismos, puedan conocerse todas y cada una de esas interpretaciones, quizá sea algo utópico. La vitalidad de este siglo somete la existencia del individuo a la física moderna, a la definición de todo lo que no tiene pasado, y en el momento en que proponen «rupturas» para empezar de cero, caen inevitablemente bajo el control de los Estados. Realmente, es este un destino trágico para los filósofos —señala Colli[138]— y al filósofo no le queda más remedio que romper con las rupturas pasando por encima de todas las falsas revoluciones. Los artistas no tienen esta necesidad porque no esperan aprobación ni refutación alguna, pero su expresión aparece denostada por l necesidad de trascender lo inmanente, el mundo físico que insiste en ocultarles la verdad aislándoles todavía más. En síntesis, en esto ha consistido la decadencia de la Modernidad, en ejercer el poder de la refutación como una fijación patológica.

Pero cuando aparece un artista, un historiador o un filósofo grande, por así decirlo, entonces la historia se enriquece y gana otro matiz. Decía Habermas que «Heidegger era de esa clase de pensadores radicales que abren en torno a sí un abismo [y que] la gran aportación filosófica de Gadamer estriba (…) en haber tendido un puente [*Bythos*] sobre ese abismo»[139]. El compromiso de Gadamer con la filosofía de su maestro Heidegger subraya el recuerdo de Hölderlin, el de una lengua común que dio lugar a la hermenéutica filosófica tiene su raíz en el pensamiento griego. A día de hoy, existe una especie de enigma que nos impide acceder a la verdad de todo cuanto esta cultura ha creado, para poder pensarla de nuevo, crecer y

138 COLLI, G., *El libro de nuestra crisis*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 66.
139 HABERMAS, J., *Perfiles filosóficos-políticos*, Trad. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1984, pp. 347-348.

crear, como si la pureza y la intensidad del verdadero pensamiento hubiera quedado sepultada en el pasado. Debemos ser conscientes —dijo una vez Einstein— de que no podemos resolver problemas pensando de la misma manera que cuando los creamos. Una respuesta romántica al fatalismo de la escatología racionalista nos haría partícipes de una libertad sin límites en el que la verdad se aliaría más con el *haberse con las cosas* que con la omnipotencia y dominación del hombre. Pero a pesar de enfrentarnos a un enigma (lingüístico, artístico-musical, cognitivo y metafísico) y de tener que interpretarlo, no nos consolaría porque de algún modo todavía podemos aspirar a una ontología. El problema parece estar en los límites que unen o separan el conocimiento de lo que no lo es, lo cual exige más una búsqueda en los albores de la filosofía y una hermenéutica que más análisis estrictamente racionales. La alternancia narrativa de los dos discursos que hemos adoptado —racionalista y romántico, por así llamarles— pretenden ser un ingrediente para esa distancia. En ambos casos relatan hechos que mencionan una doble visión de la realidad, que no estaría de más tratar desde un punto de vista más radical. Concluimos este movimiento, pues, con una enseñanza que reconoce la hermenéutica contemporánea y que nos parece de primera magnitud: la Modernidad debió aprender de Grecia aquel límite positivo y afirmativo, porque solo hablando del límite afirmativamente —y no como un signo negativo— supone hablar de pluralidad y de diferencia. Si alcanzásemos un radical inteligible con unas intenciones primarias de todo cuanto llamamos «real» o de *lo que* realmente *hay* y que se dan en esa conjugación y declinación humanas que siguen estando *ahí*, enigmas tan nuestros que presionan, quizá se habría rescatado la base extraviada de la más radical e importante *filosofía primera*.

STATUS QUÆSTIONIS

Los límites de la razón, de nuestra razón presente,
cortada por viejos patrones griegos, cristianos, bárbaros…
Ahora comenzamos a ver algunos de esos límites.
Y comenzamos también a sentir la necesidad de traspasarlos.

EUGENIO TRÍAS

EROS Y *LOGOS*. DOS CAMINOS (IM)POSIBLES

Hasta aquí hemos intentado hacer crónica de una serie de autores que representan corrientes filosóficas diferentes, herederas unas de otras, reflejando la *forma* que ha adquirido un camino histórico que podríamos llamar el *relato* de Occidente. Pero este es un camino que puede ser interpretado o «tocado» de dos maneras diferentes y ambas interpretaciones parecen legítimas dentro de los límites en los que se mueven. Pretendemos mostrar una *rapsodia* narrativa a partir de unos contenidos filosóficos, más o menos influyentes, que en ocasiones dirige la reflexión hacia un mundo de mayor riqueza filosófica que el sensible, allí donde el sujeto griego experimentaba un contacto *íntimo* con el ser, la tragedia misma, y que ahora encuentra en el lenguaje del arte, especialmente en la música, un sendero de salvación. El resultado es un vasto *relato* dualista sobre el pensamiento de Occidente, que posiblemente empezó a ser contada desde la vida de Sócrates en el siglo V a.C., cuya muerte fue tan extemporánea como simbólica. A través de Platón, Sócrates siembra una gran duda entre la gente acerca de la justicia, de si debería formar parte de este *relato*, o si por el contrario debía ser «relativa», como pretendían los sofistas. Es fácil derivar la cuestión de la justicia hacia otros ámbitos, como por ejemplo aquellos en los que participan las matemáticas, o incluso más allá, para plantearnos cuáles son las fuentes del arte o en qué momento los dioses abandonaron el mundo dejando a los hombres solos sin responder a sus preguntas. Sembró la duda y el *asombro*, capacidades que son casi hermanas, de las que germina nuestra reflexión.

El caso es que las preguntas que se hacían los atenienses no eran muy diferentes de las nuestras. En este sentido, una de las distinciones fundamentales entre nuestra época y la

suya se debe a que ellos sabían a quién preguntar. Una vez que se produjo la disociación entre lo divino y lo profano, cuando algo les provocaba inquietud o temor, el interés del hombre decidió abandonar lo anímico y centrarse en la *physis*, interesándose más por una comprensión inteligente y limitada, esto es, a una escala humana que poco o nada tiene que ver con una religiosidad y una musicalidad artificiosas. En cambio, hoy permanecemos embriagados por una cantidad ingente de estímulos informativos que a menudo nublan nuestra visión impidiéndonos distinguir lo verdadero de lo falso. Por tanto, resulta más difícil una interpretación histórica que sitúa la vista de este enigma entre la *lethé* y la *aletheia*, es decir, entre la mentira y su oposición o rechazo las cosas que emergen con la «mirada» del hombre griego.

Algo parecido ocurre en la música de Bach. Cuando escuchamos acordes o armonías que anticipan lo que se va a desarrollar más tarde (en música se denominan «motivos») y finalmente llega la parte que intuíamos, salvo que el compositor se adelantase y hubiese querido bloquearla. De ahí la nomenclatura de 'Preludio' que recogen los dos primeros capítulos, uno en clave racionalista y otro en clave romántica. Lo importante de esta dualidad discursiva es que la relación entre Eros y el *logos* que la tradición ilustrada suscribe constituye un diálogo estéril, dado que Eros no ha dejado de estar presente en la vida de todo hombre, eso sí, cada vez más inadvertido u oculto. Por eso, una vez visto el alcance de las propuestas filosóficas que acogemos, comprobamos que los problemas emergen de un espacio intermedio entre saber y no saber, un *topos* filosófico ocupado por la duda y que mantiene al sujeto en una reflexión agotadora entre el pensar y el decir. Para deshacer este nudo mantenemos que el espacio subjetivo donde se unen ambas tareas es el mismo en el que se separan, algo que la lógica aristotélica nos ha enseñado como imposible. Nosotros nos hemos referido a ese espacio como misterio por dos razones fundamentales: una, porque tratándose de un misterio sigue sembrando la duda, cuyo desconocimiento —asumimos— es el punto de partida más noble de cualquier filósofo, y dos, que, porque creemos que en medio de ese enigma existe un *ser interior* que puede ser desvelado o desocultado, aunque no necesariamente en el lenguaje lógico-lingüístico que el imaginario logocentrista, típicamente europeo, espera que utilicemos. Este, según hemos visto en el trayecto del *logos* que va desde Descartes hasta Kant y desde Wittgenstein a Heidegger, converge irremediablemente en negación y en silencio, lo que implica ver sus planteamientos como insuficientes o injustos con ese desvelamiento originario. El problema es, por tanto, desvelar

un misterio que no es nuevo para los filósofos, sino que ha quedado en el olvido. Kant, por ejemplo, investigó si es legítimo para el hombre el uso de los términos *alma*, *mundo* y *Dios* como conceptos del mismo nivel que utilizaría un científico. Pero estos términos ya existían en el lenguaje cotidiano desde hacía más de cuatro siglos. Lo que hizo fue establecer un marco regulativo para la cognición del sujeto y facilitarle a este una mayor claridad entre lo que puede conocerse y lo que no. Cambió el sentido que el sujeto le atribuía a voluntad, y con él, la trayectoria de la filosofía misma. Ciertamente, el auge de las democracias y de los imperios han hecho florecer a Europa entre manuales, diccionarios y legislaturas, algunas de ellas pobres de espíritu, que son las que más desconsuelan a esta investigación. Sin embargo, en el reino de la racionalidad —reconocía el propio Kant— existen experiencias que no provienen del ámbito lógico o científico, a lo sumo por la belleza que desprenden sus relatos y que, como hemos dicho, no muy diferentes a los de los pensadores y poetas de la Antigua Grecia, que componían por la simple necesidad de expresar el amor que *ponían* en las cosas.

Otra diferencia que hoy mantenemos con nuestras raíces griegas está en que entonces la verdad emanaba del propio poema. De hecho, en eso consistía la *rapsodia*. A la vez que el rapsoda hilaba ideas del pasado, su verdad se fundía con la musicalidad y la memoria trasladando al espectador un sentimiento de belleza, de que lo que escucha es tan cierto como importante, razón de que los mitos fuesen transmitidos de generación en generación. Hoy ocurre todo lo contrario. Esperamos de un artista que juzgue su propia hechura o bien la juzgamos directamente sin saber si a su obra precede algún concepto, si es el sustituto de cualquier concepto o si entre el arte y el artista no hay nada que conceptualizar. Necesitamos analizar cada cosa para justificar su porqué, qué sentido tiene y qué se pretende con ello. No solemos tolerar la incomprensión en los temas que nos vemos capaces, porque todavía permanecemos convencidos de que la razón es la que construye el progreso y que, en una discusión entre dos individuos, el que gana es el que fija las reglas. Al espectador griego, en cambio, nunca se le ocurriría pedir opinión a un artista porque este es un terreno secundario. Hay algo de verdad en su obra (*poiesis*), enseña algo y eso le basta. Para nosotros, las dos formas con que describimos este relato resultan hoy de una gran distancia, pero no nos parece justo que deban seguir siendo enemigas por muy distintas que sean sus ambiciones. Sin embargo, eso es precisamente lo que ha sucedido. El ser humano no ha sido capaz de explotar todas sus capacidades intelectuales porque nadie le advirtió del precio que suponía rendirse

a los legítimos derechos a costa de que lo bello y la verdad, que en filosofía llamamos *conocimiento*, hubieran de menospreciar la imaginación humana, el simbolismo o la expresión artística como partes de él.

En el ámbito musical, la polémica entre Rousseau y Rameau representa un ejemplo de esta tragedia que comienza en la Modernidad y que termina heredada con cierto nerviosismo por Hegel, Nietzsche y Heidegger. Después de ellos, tampoco los estructuralismos ni las filosofías de la diferencia han conseguido un enlace sustancial a la dualidad del discurso, a pesar de los repetidos intentos por conmensurarlos. El discurso que triunfa en Occidente es el discurso del *método*, el de las reglas que el *espíritu* debe seguir para no caer en sentimentalismos y para construir un ambiente de progreso epistemológico (Luces). Por otro lado, los románticos como Chopin o Beethoven, a quienes todavía imitamos en los escenarios, se sentían capaces en su presumible omnipotencia de colonizar un espacio previo a la razón, el de la pura *pasión*, pero no supieron defenderlo porque su cometido no es el de la trinchera ni el de la estrategia. Para justificar el mundo en el que vivían no les hacían falta las palabras y por esta razón apenas hicieron uso de las epístolas. Parece como si uno de los discursos pudiera complementarse con el otro y viceversa. La filosofía contemporánea nos somete a un horizonte problemático que en nuestro caso parece ser hermenéutico. El ser humano de conocimiento permanece arrojado a un mundo del que ya tiene una precomprensión y solo desde el horizonte —señala Gadamer— puede apropiarse de lo extraño que le sale continuamente al encuentro. Para nosotros, lo extraño es que la *intuición* del músico pudiese ocupar algún lugar en la verdad que todavía esperamos del filósofo profesional, en el sentido de comprender (*verstehen*) con seguridad que hay conocimiento en su actividad, sobre todo si asumimos que la música y el arte en general forman parte la propia condición del hombre. Para ello la exigencia fundamental parece ser esencialmente interpretativa. Es evidente que esto ocurre ejemplarmente en las ciencias, pero no en las obras de arte en cuya fuerza el lenguaje que nos da acceso al mundo se violenta hasta el punto en que la razón es incapaz de explicar su fenómeno, como hemos dicho, al menos completamente.

En este ámbito de investigación tan conciso y a la vez tan estimulante entre filosofía y arte, abordaremos especialmente la música desde el punto en que se resiste a la conceptualización. Creemos que la música, para nosotros la más sugerente y enigmática de

las artes porque es capaz de impugnar, o mejor dicho ablandar, la firmeza del discurso apofántico y el tragicismo filosófico de las últimas décadas. Por todo lo anterior, por la fuerza con la que nos han educado y la sintonía que profesamos en deuda con los románticos, el *preludio* termina sugiriendo un itinerario que ha sido históricamente inevitable, pero que sugiere la idea de que incluso entre esos dos modos o maneras predominantes de ser o de pensar —la terminología de Freud y el psicoanálisis ilustran esta oposición entre el placer supremo de Eros y el más profundo dolor de Tanatos— existen ciertos «aires de familia». *Después de Nietzsche* recoge esta intuición como un objetivo en términos de Colli con una noble conciencia histórica: «que la pasión y ese conocimiento se alíen con el propósito de volar más allá de las cotas a las que llegó el pensamiento de Nietzsche…, …porque su voz todavía acalla cualquier otra voz del presente».[140] Por tanto, podemos lanzar un sinfín de preguntas sin modestia a la desembocadura de este gran excurso filosófico, un problema de nuestro tiempo, empezando por afirmar que no es fácil determinar el límite de aquello que nuestro lenguaje nos incita a pensar como verdadero: el *límite* o los límites de lo imaginable. Nada radical dentro de esos caudales puede afirmarse sobre la música, pues es más lo que ignoramos que lo que sabemos de ella, como para describir su fenómeno totalmente exento de enigmas. En filosofía existe una tendencia generalizada a afirmar que la verdad existe, no solo acerca de los experimentos que salen bien, sino que, además, suele hablarse de esa verdad en un sentido sistemático o incluso ontológico. Pero, ¿qué ha sido de *aquello* que decíamos que «es…»? Si dijésemos que el ser no es más que un *concepto* y los conceptos apuntan siempre hacia alguna cosa, ¿qué es lo que ocurre cuando una obra musical nos produce esa sensación tan parecida al vértigo? ¿Cuál es el *ser* de la música? ¿Habrá preservado la música algún misterio para los poetas griegos y los románticos del siglo XIX?

EL FIN DE LA TRAGEDIA

Si asumimos las dos interpretaciones principales del discurso filosófico, podemos entender este título al menos de dos maneras. Como el término de una tragedia, es decir, como una representación teatral que llega a su final, o como el fin en sí (*télos*) de una filosofía que, resultándonos trágico, pretendemos regenerar positivamente, es decir, como la filosofía

[140] Cf. COLLI, G., *Después de Nietzsche*, Anagrama, Barcelona, 1978.

que busca este fin y no otro, y que podríamos denominar *salvación*. De las dos maneras advertimos una herida en el espíritu moderno y sobre la condición humana del hombre, que encuentra en la música dos naturalezas que le corresponden, la física y la metafísica.

Esta *aventura filosófica* consiste en ver en lo común algo diferente, asumir lo que ha sido negado u ocultado para extraer de él algo fructífero y positivo para el pensamiento. La música viene al caso porque siempre ha estado presente en todo este tiempo, como la banda sonora de la historia, al principio al servicio de los dioses, después al de los mecenazgos, pero en ninguna época ha servido para imprimir nada desde ella hacia el mundo, ni mucho menos para extraer de ella un paradigma de conocimiento. La cuestión vuelve sobre la capacidad de asombro que suscita en nosotros, para descifrar en qué sentido orbita la creación musical y por qué a pesar de que su fenómeno carece de significado se impone a la conciencia eludiendo su comprensión conceptual. ¿Cuáles podrían ser los *límites* de algo que nunca ha dejado de sonar y que, como el universo mismo, nunca ha dejado de *moverse*? ¿De dónde habrá salido esa fobia colectiva que llevó a pensar que aquello que huye de lo racional debiera ser negado o inexistente?

Para desarrollar una solución al enigma del conocimiento en música, hemos de suponer que la tragedia ha terminado y que el fin de la filosofía es mucho más que un mero recordar o conmemorar, es un fin positivo. Para nosotros, la mejor salida para la humanidad del futuro es la que hoy hace del pensamiento algo activo o lo que es lo mismo —decía Nietzsche— la que hace de la vida algo afirmativo. De no ser así correremos el riesgo de caer en el mismo afán científico y de manual que arrastró a los románticos a la confrontación del *logos* con situaciones que consideramos «límite» y que carecen todavía de explicación. Pensamos con todas nuestras fuerzas que, si por encima de semejante tragedia especulativa pudiera imaginarse todavía algo positivo, como puede ser traducir un mensaje de esperanza, obtener rendimiento epistemológico del quehacer artístico, de algún modo «lo imaginado» debiera poder decirse. Solamente en ese caso, si puede decirse, la tragedia moderna se desvanecería y podría superarse.

Movimiento III

CADENCIA: «SUSPENSE»

Volver a pensar

Hegel, Goethe y los románticos: un tríptico de época, o mejor, un fresco, una pieza dramática. Todo el drama de una época. De la época del drama

EUGENIO TRÍAS, *Drama e identidad* (1974)

EL PRINCIPIO DEL DRAMA

La Filosofía se define de manera precisa por su objeto lógico-formal. En esto se comporta como cualquier ciencia. La diferencia que mantiene respecto a estas —según la metafísica de Aristóteles— no es la explicación de cómo ocurre una cosa concreta, sino ocuparse sobre todo de la indagación de las causas y de los principios de todas las cosas.[141] Ahora bien, si definimos la actividad filosófica como una búsqueda de razones, es decir, de una o varias explicaciones racionales de uno o más fenómenos, entonces no solo nos veremos abocados a afirmar que todos los irracionalismos son falsos, sino que filósofos como Pascal, Rousseau, Schopenhauer o Nietzsche no han pertenecido nunca al orden filosófico. Lo que nos parece más adecuado en su lugar es decir que la historia de la filosofía tiende a expresar el elemento común que caracteriza el pensamiento de uno o más pensadores, cualquiera que sea la época y tendencia en la que se pronuncien —la tolerancia siempre ha sido uno de sus caracteres más insignes— y que han dicho o hecho algo provechoso para el mundo, aunque su hechura no tenga una explicación estricta o totalmente objetiva. Compositores como Bach, Schubert o Rachmaninov, por ejemplo, han hecho algo provechoso para otras personas, aunque la tarea a la que hayan encomendado sus vidas —la música— carezca de una explicación definitiva y filosóficamente objetiva. Por tanto, la filosofía se define por su

[141] *Metafísica*, Libro I, A 980a-993a. (…) «El filósofo, que posee perfectamente la ciencia de lo general, tiene por necesidad la ciencia de todas las cosas, porque un hombre de tales circunstancias sabe en cierta manera todo lo que se encuentra comprendido bajo lo general» (Cf.).

objeto lógico-formal, pero quizá no todos los objetos del mundo tengan una explicación filosófica o bien la rehúyan.

También puede ocurrir, y de hecho es lo que hemos sugerido en el *Preludio*, que adoptar una concepción más amplia de la filosofía nos *muestre* otras formas de abarcar el mundo, para lo cual la razón tradicional a la que nos hemos referido como *logos* debe dejar de suponerse «trágica» y asumirse como afirmación, esto es, como drama. Pero entonces el peligro es evidente, porque lo que pretendemos es que la filosofía contemporánea busque sus explicaciones en un centro distinto a aquel sobre el que gravitan las ciencias, para que así no corra el peligro de doblegarse hacia el tragicismo o confundirse con ellas. Debe superarse este tragicismo e ir más allá de ese *límite* cognitivo porque la sensación de estar atrapados en el espacio y en el tiempo configurados por una racionalidad contagiosa corre el riesgo de perder el sentido originario de las cosas, el lugar de donde proceden y el fin al que se dirigen, como investigaba Aristóteles. Nosotros buscamos lo mismo que Nietzsche, el nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, no solo porque el mundo sería un error sin ella, sino porque podría ser incluso imposible. Y apenas necesitamos una prueba de que existe conocimiento en ella, en el espíritu que la ve nacer, aunque aquello a lo que refiere siga siendo un *enigma* y no sea abarcable por el concepto lógico-formal. Buscamos pues, un dato que quizá haya estado siempre ahí, una resonancia que ha de ser positiva si demostramos que sus «motivos» han sido mal interpretados. Para convencernos de ello, debe mostrarse que hubo un origen positivo y afirmativo de la filosofía, la filosofía primera, cuyo sentido original es necesario rehabilitar. Nos referimos al sentido que Platón evoca en el *Teeteto*: la filosofía siempre ha sido hija del *asombro* y no tiene ningún otro origen.

El asombro al que recurre Platón, recobrado por Aristóteles al principio de la *Metafísica*, nos ha traído veinticinco siglos después a una división fundamental de las cosas alentada por un discurso que ya hemos caracterizado como dual e inconmensurable. Nos referimos al racionalismo y al irracionalismo, que suelen considerarse antónimos, pero refieren a posiciones que en la época griega guardaban un estrecho parentesco. Hoy percibimos en ellos, además de la antítesis, una necesidad absurda de posicionarnos en uno de los dos, sin saber realmente cuál de los dos rótulos nos corresponde. Colli deja clara la diferencia cuando afirma que el único período radicalmente racionalista de la historia es el que va desde Parménides hasta Aristóteles y que no hubo ningún otro. En ese espacio histórico, la razón se considera a sí misma al tiempo que se profundiza en lo natural (*physis*),

pero no se estudia como concepto ni como paradigma, ni se cuestiona tampoco como herramienta de conocimiento. Más tarde, de Epicuro a Kant, la pureza del *logos* disminuye, pero se mantiene como un planteamiento para emprender el conocimiento del mundo y el cosmos, aunque al mismo tiempo empieza a percibirse como problema. Paradójicamente, se enfatiza su problematicidad hasta poner en tela de juicio al propio planteamiento de la razón. Esto sucede en el período que va desde Fichte hasta nuestros días, momento actual en el cual «el objeto determinado por cada ciencia particular liga la razón a axiomas determinados (principios propios) que impiden una visión universal».[142] En la visión de Colli nuestra historia permanece teñida por el cientifismo y nunca ha estado exenta de perversidades, pero lo que en realidad hace, por la razón que sea, es «inventar» alternativas a aquel asombro fundacional. Por eso decimos que lo que la tradición histórica suscribe es una tragedia, la presencia de un verdugo que triunfa en la vieja vida, la que desde los tiempos de Heráclito y de Parménides, y después, de Descartes a Kant pone límites al conocimiento apropiándose de la fina cara de la sensibilidad y sometiendo ésta al servicio de lo productivo y eficaz. Así lo advirtieron Fromm, Adorno y Marcuse: esta razón arrasará allá donde vaya, tanto que, efectivamente, a día de hoy nuestros asombros son igualmente cortoplacistas y seguramente procedan de algún invento tecnológico. La tecnología es posiblemente la última prueba de que realmente existió una revolución científica, existió y venció (*venit, vidit, vicit*) avalada por su fidelísima escolta (el *método*) silenciando la desmesura (*hybris*) de quienes, con versos y sonatas, como así vivía el rapsoda griego, no contribuyen en modo alguno a ese triunfo.

Nada nos impide pensar que el presente filosófico siga resultando trágico, porque lo que ha hecho la inteligencia racional del ser humano es crear (y arrastrar consigo) sus propios problemas, entre los cuales se encuentra la negación del conocimiento en metafísica. Verdad trágica había sido la del mito, aunque incuestionable, que estando más allá de lo bueno y de lo malo solo se daba cuando se nombraban las cosas, es decir, cuando había una palabra que refería a ellas. Lo que produce ahora la metafísica, acaso produzca algo, pero carece de credibilidad porque resulta de pensar *a priori*, y como ya se ha dicho, no está permitido pensar fuera del *método*: el discurso que triunfa en el *relato* de Occidente es el que fija las reglas y no el que «padece» sus consecuencias. Contra este relato, como haría el poeta que canta verdades (rapsoda), o como ocurre en cualquier drama, dirigimos la investigación

142 COLLI, G., *El libro de nuestra crisis*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 95.

hacia una satisfacción y esta satisfacción comporta la renuncia inexcusable —*determinatio est negatio*— a la prohibición expresa de *estar fuera de sí*. No nos corresponde la negación del simbolismo en nuestro relato, ni tampoco nos representa. Quizá hoy tenga sentido preguntarnos por aquellos motivos por los cuales hemos ido perdiendo facultades a costa de aplicar una actitud pragmática y hostil sobre los fenómenos del mundo. La ambición de este comportamiento tenaz es lo que nos ha hecho modernos, al menos en la teoría. Pero el exceso de teorías que resultan de la revolución científica quizá nos haya deshumanizado. Lo fascinante del héroe romántico y el milagro de la música, una de sus aliadas más admirables, promueven un movimiento sin demostraciones ni fórmulas, y quizá encierren la clave del enigma. Como señala Javier Argüello, lo que hoy necesitamos más que nunca es una historia capaz de contener en su interior todos los fenómenos imaginables, con todas las fuerzas que los relacionan sin que exista entre ellos contradicción alguna[143]. Solo así se hace posible la convivencia en un mismo plano del pasado, del futuro y de todas las dimensiones que alguien pueda imaginar.

EL PENSAMIENTO DE EUGENIO TRÍAS

Eugenio Trías Sagnier (Barcelona, 1942-2013) es el último de la línea de pensadores que encuentran en la metafísica una superación del *cansancio de Occidente*. En esta especie de agotamiento cultural e intelectual, el sujeto ha sido el espectador de un trágico fracaso que puede ilustrarse bajo un *signo de interrogación*: ¿quién soy realmente? ¿Qué me cabe esperar? En el ámbito hispano, el intento de reconquista de lo trascendente después de Nietzsche se deja todavía sentir en el pensamiento que va desde Miguel de Unamuno a María Zambrano, pasando por Ortega y Gasset, Xavier Zubiri o Eugenio D'Ors. Ellos tuvieron la valentía de abrir las puertas de la metafísica para descubrir una explicación a la irracionalidad a la que nos referimos, que después de los intentos de los alemanes no es solo aparente, sino que se antoja un ámbito posible de realidad[144].

143 Cf. ARGÜELLO, J., *La música del mundo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 88.
144 Cf. PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005, p. 35.

Según García Morente[145], Ortega se había sumergido en un proyecto perspectivista al verse convencido de que el relativismo y el racionalismo propios del positivismo, junto al idealismo, que habían estado vigentes, compartían el dogma una realidad absoluta y de que frente a ambos lo justo es estimar que la realidad misma es relativa, a pesar de que nuestro conocimiento de ella aspire a ser absoluto. Solo este punto de vista, así descrito, requiere despivotar todo lo que solemos encajar bajo lo que llamamos «real» en beneficio de un horizonte que «elabore» su propio encaje:

> Hasta ahora, la filosofía ha sido siempre utópica. Por eso pretendía cada sistema valer para todos los tiempos y para todos los hombres. Exenta de la *dimensión vital, histórica, perspectivista*, hacía una y otra vez vanamente su gesto definitivo. La doctrina del punto de vista exige, en cambio, que dentro del sistema vaya articulada la perspectiva vital del que ha emanado, permitiendo así su articulación con otros sistemas futuros o exóticos. La razón pura tiene que ser sustituida por una razón vital, donde aquella se localice y adquiera movilidad y fuerza de trasformación.[146]

Coincide la visión de Trías con la de Ortega cuando se refieren a esta realidad como *desgastada*. A pesar de que Trías comparte con la filosofía posmoderna autores y temas, su carácter es inicialmente de confrontación. Y su estudio de la obra de Foucault y Derrida, además de su enorme solvencia en la historia de la filosofía y de las religiones, le permiten retomar de un modo original temas filosóficos como la verdad, la metafísica o nuestro entramado infatigable entre lenguaje y pensamiento. Así es, de hecho, como inicia el catalán su carrera filosófica hacia finales de los años sesenta, cuando el positivismo y la filosofía analítica no parecían dar más de sí, a la vez que la posmodernidad incipiente a duras penas se debatía entre el estructuralismo y el existencialismo. En este contexto, el mérito de Trías es haberse atrevido a recolocar la filosofía junto a la cuna (*matriz*) que le vio nacer: la metafísica. A continuación, reseñamos brevemente la producción y la temática filosófica de este autor porque merece una mención especial.

---

145 GARCÍA MORENTE, M., *Obras completas (1906-1936)*, Vol.1, Ánthropos, Barcelona, 1996, p. 19.

146 ORTEGA Y GASSET, J., «El tema de nuestro tiempo», X, en: J. O. y G., *Obras Completas*, Revista de Occidente, Tomo III, Madrid, 1947, p. 217.

Siguiendo el esquema de Pérez-Borbujo[147], el itinerario filosófico de Trías puede dividirse en tres etapas. En primer lugar, un período breve que podemos denominar precrítico, en el que el autor intenta dar cauce a una intuición persistente, a saber, la de construir una teoría del sujeto acorde con una nueva metafísica, lejos de los enfoques analíticos que le habían declarado un sujeto «muerto»[148]. De conseguirlo debería poder justificarse el rescate del lugar en que se formuló la primera metafísica griega, de la cual precisamente los filósofos líderes de la Modernidad y de la Ilustración habían comenzado a separarse. Se inscriben en esta etapa *La filosofía y su sombra* (1969), *Filosofía y carnaval* (1970) y *Metodología del pensamiento mágico* (1971). Casi treinta años después Trías reconocía que hasta la aparición de esta última obra su pensamiento no había hecho más que merodear alrededor de aquella intuición dando palos de ciego[149] en un diálogo con el ser que según él podía ser a la vez más íntimo y explícito. Y es que trata del objetivo fundamental de Trías: hacer convivir al sujeto con una nueva metafísica.

Ocurre que el filósofo se encuentra con un «muro» divisor entre saber y no-saber que, al igual que nosotros, desea de algún modo superar. Esta exigencia retrae las apuestas de la filosofía moderna hacia un elemento distintivo del sujeto —la pasión— que se va a concretar en *Meditación sobre el poder* (1976), obra en la que devuelve al sujeto el elemento pasional que antecede a toda razón (a partir de una lectura de Spinoza) y que alcanzará su punto más explícito en dos obras hermanas: el *Tratado de la pasión* (1978) y *Lo bello y lo siniestro* (1981), ésta última galardonada con el Premio Nacional de Ensayo dos años más tarde. En estas tres obras, Trías convierte el *padecimiento* en una exigencia para poder pensar autónomamente, pensar de verdad, exigencia que se convertirá en el suelo ontológico sobre el cual el sujeto deberá (re)iniciar su andadura. Mientras, lo siniestro se convierte en límite y condición de lo bello, y sirve para un nuevo relato a partir de ese *límite*, los primeros bosquejos de lo que será su estética particular. Desde la publicación de estas obras, sobre todo del *Tratado de la pasión*, Trías nos reconoce que la pasión conlleva serios peligros en

147 Cf. PÉREZ-BORBUJO, F.: «Eugenio Trías (1942-2013). La filosofía del límite», en: *Teorema*, Vol. XXXII/2, 2013, pp. 237-245.

148 Cf. FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas,* Madrid, Siglo XXI, 1991. Foucault autor sitúa al hombre en el orden de una interrogación histórica. Antes de hablar de la «muerte del hombre» —sostiene Trías— es necesario hablar sobre su nacimiento y las condiciones que le insertan en el campo del saber.

149 *La razón fronteriza* (op. cit.): existencia «en exilio y éxodo».

el sentido del último Nietzsche, que Heidegger preludiaba como un nihilismo *in crescendo*[150] y advierte que para combatirlos contamos con las enseñanzas de Platón, autor de cuya estela nunca se desprendió. Su golpe maestro: deducir que «más allá de la esencia, tiene que existir algún bien», tiene que existir algo productivo que la pasión pueda generar, o al menos permitir, tal y como Goethe y sus contemporáneos habían dispuesto. Bastaría, pues, una vuelta al neoplatonismo y al plotinismo para expresar la necesidad de que lo singular se abra a lo universal y viceversa, esto es, lo Uno a lo múltiple y lo múltiple a la Idea. Se cierra así el fruto de esa vuelta en *El lenguaje del perdón* (1979), donde se explora el modo en que Hegel resuelve la solidez de ese *muro* —el presupuesto negativo de que el pensamiento traspase lo sensible, el «aparecer»— y en *Filosofía del futuro* (1983), que anticiparía el nombre del suelo ontológico en el que habita el sujeto triasiano: el *límite.*

En segundo lugar, hallamos en este autor un período que podemos denominar crítico o «limítrofe» por cuanto se adueña y fecunda esta noción de *límite*. Pero no solo se trata de una colonización, sino de una personificación que incorpora una filosofía propia, esto es, un nuevo *centro* de reflexión. Con la intuición al descubierto, la *filosofía del límite* se acerca sigilosamente al pensamiento de Kant, Heidegger y Wittgenstein para criticar lo que según ellos no puede ser traspasado (*Schranke*) y recobrar, a modo de respuesta, el soporte metafísico del *ser* en ese *límite* recientemente descubierto. Así aparece, como tesis explícita, en su obra más emblemática, *Los límites del mundo* (1985), en la que radica el giro metafísico de la filosofía triasiana. En ella podemos destacar un análisis del imperativo categórico kantiano, originalmente de Píndaro, que Trías «varía»: «*llega a ser el que eres, límite y frontera del mundo*». Con el *dictum*, el autor resuelve algo más de quince años de esfuerzo filosófico en un éxito que resultó rotundo: descubrir la dimensión trascendental del límite en lo que denomina «pensar-decir», y además, incorporar esta dimensión en el seno mismo de lo «real», es decir, en la experiencia humana.

---

150 Nietzsche es incapaz de huir de la metafísica de Platón que se reaviva en la Modernidad y que, de un modo paradójico, él cuestiona. El suyo es un nihilismo que Heidegger atribuye a un proceso de ocultación del ser, en pro de una historia de la metafísica que ha consistido en merodear una y otra vez alrededor de lo ente y sin salir de lo ente. En la medida en que Nietzsche piensa en la subversión de los valores de Occidente, se declara también, sin saberlo, esclavo de un pensamiento metafísico que Heidegger denuncia. Por lo demás, Heidegger lleva a cabo una 'adaptación' para convertir a Nietzsche en un autor totalmente reductible a la Modernidad. v. VIDAL CALATAYUD, J., *Nietzsche* '*contra' Heidegger*. *Ontología estética*, Hilos de Ariadna, I, Dykinson, Madrid, 2008, p. 127.

El resultado, sólido ya desde el principio, impulsa otros veinticinco años de cultivo intelectual que justifican esta filosofía genuina todavía mejor. La primera de esta nueva serie es *La aventura filosófica* (1987), en la que Trías concibe un nexo entre el procedimiento metódico y el acceso al «ser» del *límite*. Acompaña a ese nexo el método porque desvela una verdad que es metafísica, lo cual permite comprobar que forma parte de la significación y del sentido de éste. *La lógica del límite* (1991) retoma desde las primeras páginas la dualidad ontológica a la que Platón nos tenía acostumbrados. Por un lado, aparece el esbozo de una estética de pretensión sistemática, y en una segunda parte la exploración de las vías trascendentales abiertas por Schelling y Hegel, que sirven para dar cauce a la obra por la que Trías más aprecio sentía: *La edad del espíritu* (1994).

La edad del espíritu es un relato histórico sobre el pensamiento humano, sobre las influencias y las huellas que ha dejado a través de diferentes épocas (*eone*s), siendo fundamental en todas ellas el papel que juega lo *sagrado*. De este ámbito —sostiene Trías— es del que se derivan las religiones, las filosofías y las artes que, en la obra, son caracterizadas como la base irrenunciable de toda cultura. Para perseverar en la idea, Trías se empeña en exponer *Por qué necesitamos la religión* (2000) y en una invitación a *Pensar la religión* (2001), coincidiendo con el resurgimiento de la corriente espiritual típica de los años 90. Esta «vuelta al origen» contribuye a una exposición más clara de su epistemología en *La razón fronteriza* (1999) que, contra la razón que hasta aquí hemos venido tratando, incluye en el seno de «lo real» un *datum* que la tradición occidental a todas luces ha burlado: «toda existencia *es* en exilio y éxodo», nos dice Trías. Esta afirmación, que más bien es una respuesta a toda la tradición anterior, le sirve para exponer las características de un nuevo *logos*, izado en esta obra al nivel de categoría ontológica. Por otra parte, no tardaría el autor en describir dos de las vertientes prácticas que, a su modo de ver, conciernen al ciudadano de la *polis* —ética y política— que apenas tres años más tarde abordará con sumo detalle. Finalmente, Trías construye en *Ciudad sobre ciudad* (2001) lo que para él debía ser una *ciudad* ideal, adjuntando al barrio ético-político otros dos: arte y religión. El conjunto de los cuatro da lugar a una topología ontológica del ser del límite en su plenitud[151]. El subtítulo de esta obra menor: «Arte, religión y ética en el cambio del milenio», resume el propósito permanente de una realidad ideal que comienza con una recuperación urgente del

[151] El denominado «barrio ético» mereció una obra para él solo: *Ética y condición humana* (2003). *Idem* para el «barrio político» en *La política y su sombra* (2005).

pensamiento de Platón, lo cual nos sugiere más de una pista. Y poco a poco van quedando atrás las teorías especulativas del autor para dar paso a la práctica. Son las interrelaciones entre los distintos ámbitos del pensamiento las que ocupan al barcelonés, siempre dirigidos o sugeridos por las enseñanzas inquebrantables del pensamiento griego. Precisamente es en uno de estos ámbitos o «barrios» de la ciudad donde se encuentra la *música*, una de las grandes y enigmáticas pasiones que compartimos con él y que mediatizan su filosofía.

Pero antes de la dedicación a la música, antecede un intento por sintetizar ética y lógica, disciplinas inmersas en su ontología finalmente reconstruida en *El hilo de la verdad* (2004). Cabe entender esta obra como la justificación definitiva de lo que Trías entiende como *verdad* dentro del límite, combinando sus características con obras de arte de Duchamp, Orson Welles o Brahms, entre otros. Ya no se trata de una filosofía en un sentido estricto, sino de un relato que «nos habla» en el sentido en el cual el *logos* y la sensibilidad se dan cita para hacerlo, en el estilo que veinticinco años antes había dispuesto en el *Tratado de la pasión* y que ahora reaparece como la «prueba de fuego» de todo su sistema filosófico.

Las pruebas que suelen utilizarse en filosofía para la demostración de algún suceso, no solo dependen de la experimentación sino también de la sensibilidad, de la observación que hagamos sobre las cosas con las que experimentamos. Esto es una obviedad. Pero si hablamos de «sensibilidad» en Eugenio Trías, debemos abandonar el significado cartesiano del término. Es más, debe abandonarse el sentido lógico con el que solemos entender cualquier concepto del diccionario, so pena de anclarnos a una radicalidad del significado según convenga al interlocutor. En su lugar adquiere más importancia el sentido pasional (de *padecer*), en el cual la música y el cine, suponen mucho más que la conjunción armónica de escenas y sonidos. Nos referimos al sentido figurado o simbólico —«pasión» no tiene pocas acepciones— que puede ejercer el filósofo o el artista para comprender el alcance de su historia de la música contada en forma de Gran Relato —*El canto de las sirenas* (2007)— como una exposición hilada de ensayos que abarcan desde la ópera de Monteverdi (s. XVI) hasta la música electroacústica de Xenakis (ss. XX-XXI). Sucedería a este simbolismo una segunda parte titulada *La imaginación sonora* (2010), que reivindica pensar la música como una forma de conocimiento, como una gnosis sensorial que depara repercusiones en la conducta y en una comprensión efectiva y *afectiva* del mundo del que somos producto. Se trata de un hallazgo, en beneficio del cual es la *imaginación* del propio Trías la que retrocede hasta la invención de la escritura musical, cuya datación imprecisa se mezcla con la

enigmática naturaleza apofántica de la música. Se trata de dos obras de gran envergadura, pero cuya temática no es escogida al azar, sino que había arrancado treinta años antes en *Drama e identidad* (1973) con un fabuloso trabajo sobre la forma sonata. Y es que los deseos por parte de Trías de haber sido músico o poeta alcanzan su cumplimiento en un sentido filosófico-narrativo y no en el ambiente de una radicalidad discursiva en la que no se muestra interesado. Para nosotros, el sentido referido suscita el mismo misterio que el arte encierra para el músico de cámara, porque encierra el misterio de conmover y el de ser conmovido, siempre bajo la posesión *erótica* —metafísica del artista— que es la que sirve para alcanzar finalidades plenas. Con Trías, música y filosofía se configuran más cercanas que en ningún otro escritor de ensayos, como si se tratasen de representaciones de dos tipos de discurso, solo que persiguiendo ambas una unidad dialéctica, la *concordia oppositorum*[152]:

> Ambas rubrican su unión y conjugación simbólica en ese talismán sacramental que la música constituye, hilo de Ariadna para toda aventura filosófica que asume el ser del límite que se recrea como principio y fundamento, y signo perceptible de una religión (del espíritu) que tendría en la música, y en la filosofía del límite, su verdadero sustento.

Todavía quedaba pendiente la publicación de una última obra, escrita en compañía de una denostada enfermedad, cuya lucha por parte del autor debió de suponerle serios esfuerzos. Se trata de *De cine. Aventuras y extravíos* (2013). Con ella culminaría, a pesar de ser póstuma, la última etapa de su producción[153]. Además de la música o la arquitectura, como hemos dicho, el cine siempre ha sido la otra gran pasión de este autor[154]. Es otro de esos elementos que sugieren que las aventuras —el título ya lo indicaba—, conllevan un reto

---

152 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 2004, pp. 888-889.

153 La justificación guarda relación con la «ontología del límite» y será abordada más adelante.

154 Esto pudo leerse en *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., pp. 81-118. Trías recoge las palabras del profeta Ezequiel sobre «el abismo que sube y se desborda», para referirse a un abismo deseado y temido a la vez y al instante preciso en que el ojo humano, entonces magnetizado, registra esa «subida». Por eso aparece también en *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo* [1958], Taurus, Madrid, 1998, 237 pp. La película, dirigida por el británico A. Hitchcock (1889-1980) y estrenada en España con el título *De entre los muertos*, fue objeto de las conferencias sobre «Cinema i Pensament» por parte de Trías. En su revisión, nuestro filósofo ratifica su afición al cine y subraya la exposición a la mirada del espectador a la que queda expuesta Judy en su habitación, quien, para Trías, es el verdadero *sujeto* del film. Allende las narraciones que se han hecho sobre éste, que el ojo sea poseído por el «vértigo» es para Trías lo realmente revelador y solo así entendido *necesita* ser proyectado en un rostro.

general con un desafío particular de fondo. *La aventura filosófica* contiene una llamada de atención a la filosofía contemporánea para que sea realmente crítica. Se presentan a ese llamamiento el *vértigo*, la *pasión* o el *asombro*, como formas genealógicas del pensamiento lógico-lingüístico que curiosamente aparecen en la obra de Trías sin concepto alguno. Se caracterizan por la incapacidad de ser expresadas por medio de un lenguaje comprensible desde un punto de vista plenamente inmanente y accesible. Con esta especie de lucha contra el concepto, Trías terminará defendiendo el simbolismo como la representación de ideas que se encuentran por encima de los límites de la experiencia (entendiendo «experiencia» en el sentido empírico tradicional) y que, aunque reacias a subordinarse a un concepto que pudiera hacerles justicia, de alguna manera tratamos de exponer significativa y filosóficamente junto al catalán.

En cuanto a la temática triasiana, esta no se limita al arte o al cine. Podemos mencionar otras obras del autor que, lejos de resultar menores o separadas de sus preocupaciones centrales, justifican un interés comprometidamente social. Componen esta nueva lista su *Teoría de las ideologías* (1970) y *La dispersión* (1971); la primera, de corte estructuralista y teórico-marxista, y la segunda, de estilo más enigmático y aforístico. Se distinguen estas de *El artista y la ciudad* (1975), que vuelve a acercar al lector a las figuras más significativas del arte y del pensamiento europeo, desde sus albores griegos en Platón hasta el estilo novelesco de Thomas Mann (1875-1955). En esta obra, el concurso de Mann aparece influenciado por el pensamiento de Nietzsche en una sintonía permanente con la música de Wagner, autores a quienes Trías siempre ha prestado atención. La razón quizá sea simple. En aquel momento, Trías intentaba reformular el papel del sujeto que había quedado «desequilibrado» a causa de las tesis de Heidegger y por el estructuralismo francés. Para nuestro autor, ese toque le supuso un serio dilema, en el sentido de Foucault, entre la afirmación o la negación del sujeto, o entre el saber y el no-saber, indecisión que acostumbraba a expresar con una barra de-limitadora (/). Apenas un año más tarde, su *Meditación sobre el poder* (1976) reivindicaría una renovación de los géneros de la filosofía con el fin de abrirse hacia nuevas formas de expresión, que quizá fuesen las causantes de tan grande carencia. En cualquier caso —la oposición ya no nos persuade— fue así como literatura, filosofía, poesía y música fueron convirtiéndose en las candidatas a explicar el sentido de aquella *aventura*, pero también en un alegato a evitar la pérdida del pasado. A Trías le preocupa no poder dotar a la experiencia de un campo de investigación fértil desde

el que puedan crearse obras nuevas, pero le preocupa si esta experiencia no se hace cargo de las ruinas de nuestra memoria, de la tragedia o las «viejas ideas sedimentadas» (Ortega y Gasset). El fruto de esta intención lo hallamos en *La memoria perdida de las cosas* (1977), donde la presencia de Rilke, Goethe, Hegel y el propio Nietzsche enriquecen la lucidez histórica y crítica del autor. Y poco antes de la aparición de sus obras de producción central (etapa limítrofe) aparece *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel* (1979), que además de centrarse en lo que indica el título conforma su tesis doctoral.

Alrededor de *Los límites del mundo* (1985), la temática limítrofe se concentra en una breve descripción del mundo actual en diálogo con su buen amigo Rafael Argullol[155]. Así aparecía en *El cansancio de occidente* (1992) un mundo hastiado de haberlo olvidado todo, memoria cuya causa —coinciden ambos autores— o cuya responsabilidad recae en el sujeto. Para Trías, el sujeto siempre ha sido el responsable de marcar el rumbo adecuado de la cultura, insistiendo en retomar, como decimos, los valores que la Modernidad se había obstinado en olvidar. Es un sujeto en movimiento, o como solía caracterizar entonces, «que sufra y que cante». Se articula este itinerario en el *Diccionario del espíritu* (1996), que agrupa más de medio centenar de artículos dedicados sobre todo a la historia de la religiosidad.

Por último, reconocemos que mientras *La razón fronteriza* asiste al cambio de milenio, nos asombra la publicación de una autobiografía singular titulada *El árbol de la vida* (2003). La temática es variada. Entre anécdotas, se centra en su época de estudiante en los jesuitas, en su paso breve por el Opus Dei, sus estancias en Dublín y en Ginebra, la figura de su padre, su paso posterior por la política, el descubrimiento de la religión y su fascinación nada tardía como el cine y la música. En general, el cine y la música provienen de recuerdos suyos a los que dedica una buena cantidad de artículos, algunos de ellos escritos junto a Rubert de Ventós, Victoria Camps o Jordi Maragall, entre otros. Tampoco faltaron publicaciones periodísticas paralelas, muchas de ellas reunidas en *Pensar en público* (2001), y en revistas especializadas como *Los cuadernos de la Gaya Ciencia*, *Tele-Exprés*, *Hiperión* o *El viejo topo*, la mayoría de finales de los años setenta, que se extenderían a los periódicos de la capital con la rúbrica de un Trías crítico y sugestivo. La obra de este autor impresionará

[155] En relación a este autor, se recomienda leer la reseña de Alberto Ruiz de Samaniego sobre las "Conversaciones con Eugenio Trías y Rafael Argullol", en *Lápiz: Revista internacional del arte*. Núms. 187-188, 2002, pp. 46-47.

de un modo determinante, no solo por su versatilidad y tratamiento conceptual, sino por su capacidad de ver más allá de la apariencia ciertos «aires» de lucidez para vincular ideas en torno a la razón y sus sombras, la música, la política, la ética…, que parecían venirle de familia[156].

VARIACIÓN Y *LÍMITE* EN EL *CORPUS* TRIASIANO

Trías nos había advertido de que la idea de *límite* prometía tambalear nuestros prejuicios más profundos. Y no le faltaba razón. Una de las sugerencias que promueve la *filosofía del límite* consiste en cuestionar y volver a pensar cada concepto del lenguaje habitual, sobre todo aquellos cuya oscuridad semántica es difícilmente verbalizable. Nos referimos al *arte*, la *ética* o la *religión*, quizá los que más le preocupan a lo largo de toda su carrera. Una de sus investigaciones iniciales intenta desvelar las *sombras* que generan estos conceptos que, a medida que se piensan, deberían ser puestos en práctica. Por esta razón, si seguimos el hilo cronológico anterior veremos que, si la bibliografía de Trías puede dividirse en tres etapas, el repertorio de ideas sobre los que se concentra esta ambición puede resumirse en dos: *variación* y *límite*. Nuestra investigación nos obliga a revisar ambas para saber si el fenómeno de la música permite un rendimiento filosófico en el conjunto de conocimientos del ser humano o en qué sentido es posible obtenerlo.

Pero antes de la noción de *límite*, Trías propone a finales de los 70 la idea de *variación* que, después, con la aparición de *Los límites del mundo* (1985) pasaría a ser eclipsada por aquella. Hay que señalar que, en la época de juventud de nuestro autor, la reflexión mantenía un diálogo vivo y cercano al psicoanálisis, sobre todo por la recepción de las obras de Freud y de Lacan; sin duda le inspiraron una alternativa a las teorías frustradas del sujeto. En detalle, la noción de *variación* se presenta, posiblemente a partir de su estancia en Sudamérica, como una entidad dinámica y mediadora entre los binomios más estáticos y persistentes creados por la razón ilustrada: lo singular frente a lo universal, la identidad frente al devenir y la sensibilidad frente al entendimiento. En *El hilo de la verdad* (2004) todavía

[156] Su hermano Carlos Trías (1946-2007) publica junto a Eugenio su primera novela titulada *Santa Ava de Addis Abeba* (1970) bajo el seudónimo común «Cargenio Trías». Si bien la producción bibliográfica de este autor es menor que la de Eugenio, destaca la sinopsis claramente «triasiana» de *Viaje a Delfos* (1994), una de sus obras más conocida.

puede leerse lo que había sido el propósito inicial de este *principio*[157], lo que nos da a entender que Trías nunca se separó del proyecto limítrofe, sino que intentaría reconciliarlo justamente con el de *variación*:

> En este libro se pretenden pensar en unidad y en forma sintética dos ideas que fui elaborando en distintos momentos de mi reflexión: la idea dinámica, referida al tiempo, a la que en los años 70 y principios de los 80 llamé *principio de variación* (…). Y la idea preferentemente espacial, o topológica, del *ser del límite*, a la que me fui orientando a partir de la publicación, a mediados de los 80, de mi libro *Los límites del mundo*.

Antes del intento de esa síntesis entre *variación* y *límite*, una última referencia aparecía en torno a un principio que se iba tejiendo con el telón musical de fondo, inaugurado por la forma sonata, en un capítulo exclusivo de *Filosofía del futuro* (1983). Entendemos allí que Trías piensa la *variación* desde un ámbito estético, que será objeto de sistematización a partir de la *Lógica del límite*: «Puede afirmarse, sin exageración, que todas las artes, más acá o más allá de sus diferencias, espaciales o temporales, narrativas, visuales, compositivas, se rigen en sustancia por este mismo principio general de variación».[158] Resaltamos aquí su interés primerizo por ser compositor[159], ya que el fenómeno artístico —especialmente el musical— siempre ha sido objeto de reflexión para Trías. La idea de *variación* surge precisamente de la presencia de un *tema* estático, que en los estudios de música se corresponde con el «tema» o idea, tan característico de las fugas de Bach y de las sonatas clásicas, que anteceden a sus repeticiones o «variaciones» —de origen también bachiano— y que suelen apuntar hacia un final armónico y resolutivo. Para captar estos temas musicales, Trías sugiere que mantengamos una escucha atenta no solo desde la música sino también desde la filosofía. Porque el hecho de que la música nazca en forma de preludio —las nomenclaturas de nuestro trabajo intentan representar esto mismo— se problematice en las variaciones de la fuga y se resuelva en forma cadencial le sugiere, en su conjunto sonoro y armónico, la posibilidad de que el mundo esté sometido a un ensimismamiento, que sigue

---

157 TRÍAS, E., *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004, p. 14. v. también: *Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, p. 43.

158 TRÍAS, E., *Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, 1983, p. 43.

159 Cf. TRÍAS, E., *El árbol de la vida*, Destino, Barcelona, 2003, p. 23.

esa misma estructura, pero del que afortunadamente es posible salir, como salen del núcleo cualquiera de estas formas de los siglos XVII y XVIII.

En un sentido filosófico, el *principio de variación* vendría a defender que algo permanece vivo a pesar del paso del tiempo, como el unísono del *cantus firmus*, con la salvedad de que existe la esperanza después de lo trágico. Este «algo» puede ser tan problemático como variado y resolutivo, como vendría a representar el desarrollo del contrapunto del *Ars Nova*. La variación musical, en sus momentos repetitivos o programáticos, nos recuerda (sub-liminalmente) la idea original que la engendró y que, a modo de resonancias, se reelabora —se «varía»— una y otra vez sin llegar a disolver el enigma del que proviene, urgiendo así a la reflexión filosófica de ese enigma que suscita anhelo y esperanza. Para nosotros, por tanto, esto significa que la música no consiste en una simple capacidad compositiva por parte del artista, ni que requiera tampoco una preparación técnica para la escucha, sino que en la medida en que el tema principal puede ser «variado» hasta resolverse, también la reflexión humana puede actuar de ese modo. En el caso de Trías, su reflexión estética se mezcla con la historia de la música occidental aludiendo a las ideas-problema que toman parte en la forma sonata de J. Haydn y que desembocan siglo y medio después en G. Mahler. Precisamente, del sexto ensayo de *El artista y la ciudad* (1976) —escrito sobre la base de *Drama de identidad* (1974)— puede decirse que desde el punto de vista histórico el componente dramático de la «variación» había tomado una deriva trágica ya con Wagner, cuya temática del 'amor-pasión' sugiere una conexión necesaria con el mundo de las sombras[160] para ser tratada.

El segundo concepto angular de la filosofía triasiana, como hemos dicho, es el concepto de *límite*. El ordinal de «segundo» se atiene solamente a la cronología en que aparecen los elementos clave de su filosofía y en ningún caso a un carácter secundario. El *límite* constituye, de hecho, la filosofía que ha pasado a ser identificada con el autor: la *filosofía del límite*. A diferencia de la *variación*, la idea de *límite* exige ya una visión preliminar del mundo y unos *modos* determinados de orientarse por él. Pero antes de abordar cuáles son esos modos, debemos señalar —según señala el propio Trías— que el *límite* no es en su caso una idea nueva. De alguna manera —reconoce— la mayoría de los pensadores

[160] También en *Vértigo y pasión* (op.cit.) se menciona explícitamente el misterioso «mundo de las sombras», que sirve de cauce explicativo a la obra de Goya y de Beethoven.

de Occidente se preguntaron por él, pero prácticamente todos ellos lo hicieron intentando apuntar lo que debía quedar fuera de los límites del conocimiento y que por tal razón no podía (o no tendría objeto alguno) ser conocido. Es en las filosofías de Descartes, Kant, Husserl, Heidegger y Wittgenstein, cuyos núcleos hemos expuesto anteriormente, donde Trías descubre esta privación constante a las que solo le cabe un reproche y es que todas ellas pierden, o mejor dicho desaprovechan la posibilidad de una necesidad más radical y originaria del pensamiento.

Con el apunte, Trías sugiere desde sus primeras obras la ambición de recuperar la *philosophía proté,* porque «la verdadera filosofía es metafísica o, sencillamente, no es propiamente filosofía. Se orienta hacia el arcano como el heliotropo hacia el sol».[161] Su empeño es el de dar cauce crítico a un proyecto renovador de la existencia, tal como hizo Nietzsche con su proyecto genealógico. La ambición es oportuna —dirá también el propio Trías— ya que, si la filosofía moderna presume de ser crítica, su herramienta fundamental (*logos*) no ha sido suficientemente pensada. Refleja así lo que en Occidente venimos llamando *crisis*, que consiste en una «brecha» causada por los usos de la propia razón y que da lugar a una especie de «negocio semántico» con nuestro interlocutor, por así llamarle, al que ninguno de los dos parece estar dispuesto a renunciar. Nietzsche fue un visionario al darse cuenta de esto y así lo reflejó en su famosa *Genealogía*. La razón tiene límites, o mejor dicho, pone límites al ser humano y ello comporta una reducción inevitable de nuestra capacidad de imaginación y de simbolización. Trías, aunque no utiliza las mismas palabras, se confiesa nietzscheano en el «sí a la vida» que exige revisar las frustraciones que esta razón ha producido, para que asuma de una vez por todas una dimensión inhibida de la experiencia humana —experiencia simbólica— y que ésta, además, pueda ser dicha en términos lógicos-lingüísticos, esto es, en un «decir» que a la vez sea «proponer».

Promocionada así, la propuesta del *límite* se presenta filosóficamente ambiciosa desde el principio. Hasta su aparición a finales del siglo veinte, la mayoría de los filósofos que se habían ocupado de él lo hacían como si se tratase de un concepto de carácter accesorio y demarcativo refiriéndose al «límite de...*x*», pero ninguno desde el arco reflexivo que va desde Descartes hasta Kant o Wittgenstein se había ocupado del *límite* como tal. Las aportaciones de los pensadores alemanes suelen terminar en fenomenologías en las que se percibe una cierta pretensión ontológica que, o bien se frustra antes de tiempo, o termina

161 *La razón fronteriza*, op. cit., p. 247.

derivando hacia temas secundarios. Aun así, incluso en los alemanes, el tratamiento de lo que ahora llamamos «límite», carecía entonces de sustantivo, a excepción del *noúmeno*, que, al igual que este «límite», guarda respecto a este la similitud de la imposibilidad. Ahora bien, aplíquese el límite al conocimiento, al lenguaje o a la filosofía..., el hecho de referirnos a él implica la presencia de un «enigma» (=*x*), es decir, *algo* está por determinar, si bien guarda una cierta relación con «otro algo» que ya es conocido. Nuevamente, el desvelamiento de esta parte ignorada la concibe Trías desde la estructura de la música clásica.

Desde su período pre-limítrofe, Trías aplica el binomio tema/variación (musical) para atestiguar que durante mucho tiempo se ha considerado que el lenguaje era lo único que podía expresar conceptos como el *límite*. Sin embargo, es suficiente una escucha atenta del Romanticismo para comprobar que no es posible expresar adecuadamente algunas ideas estéticas a través de conceptos, esto es, mediante el uso teórico-práctico de palabras. Es necesario algo más que complemente aquello a lo que estas refieren, so pena de anclar esta referencia en lo puramente inmanente. Esta frustración nos indica que el *concepto* que Trías pretende —nos aventuramos a llamarle así— mantiene una resistencia respecto al fenómeno, pues desde un punto de vista lógico escapa constantemente a su comprensión. Esto es lo mismo que ocurre con la música, con las emociones o con el vértigo, sensación con la que Trías representa la dificultad que existe al describirla si no es empíricamente experienciable. Decir esto no es algo descabellado; de hecho, el diccionario de la lengua castellana define el término «vértigo» para referirse a una experiencia concreta, pero se trata de una referencia inconclusa porque admite una multitud de definiciones, que proceden de sensaciones más o menos dolorosas. Y aun por medio de la palabra que la expresa, resultará una transmisión indirecta e incompleta. Así lo avanzaba Kant —acertadamente— cuando llegó a la convicción de que no se podía captar la verdad de las ideas mediante una serie de enunciados y que ni siquiera el lenguaje tenía por qué ser el mejor medio para expresarlas. Quizá por declaraciones como esta, si la poesía figuraba en la cumbre de la jerarquía de las artes —caso de la estética hegeliana— y la música en el sistema de Schopenhauer[162]— no era por su capacidad para expresar ideas, sino por su poder de trascenderlas.

Si bien Kant exigía el concurso del gusto para apreciar lo bello de un objeto, lo que exige para crear tal objeto es el genio. Admite tanto el gusto sin genio como el genio sin gusto, gracias a ciertas facultades del espíritu que son comunes a todos, pero que en el genio

[162] Cf. SCHOPENHAUER, A., *Palabras, pensamiento y música*, Edaf, Madrid, 2004, p. 177.

se aplican a una específica tarea: la de dar expresión a las ideas estéticas[163]. Para abordar el *límite* no es necesario el genio, pero sí una precomprensión del mundo que habitamos. Para Trías, esta precomprensión no procede de Kant sino de una noción premeditada de voluntad de poder, de superar la barrera que impide el acceso al enigma y cuya imposibilidad aparente sugiere, al decir de Wittgenstein, que una idea estética es lo que «no puede ser dicho o debe ser callado». Sobre esta afirmación, Trías deduce que necesitamos asimilar previamente qué significa tener experiencia de algo. Así, en *Meditación sobre el poder* (1977) describe en qué consiste la experiencia humana —que pronto empezaría a llamar «experiencia limítrofe»— en correspondencia con una emoción que califica de perdida y marginada. Para Trías existe una posibilidad de reconquista que podría entrañar el valor afirmativo y positivo que corresponde realmente al traspaso de ese muro (*Schranke*):

> La experiencia no se tiene, se es. Constituye una trama y un tejido, no una irrupción súbita de aconteceres que nos conmuevan. La experiencia, como la costumbre verdadera, mueve sin mover, sin conmover. Es motiva sin ser emotiva. En tanto no haya moción propia, ésta se ve expuesta a buscarse por la emoción y la conmoción. En tanto el movimiento no reposa en sí, como reposa en la variación [!], debe buscarse a través del desplazamiento, el *viaje*.[164]

Al igual que un romántico, Trías conquista un territorio íntimo y tranquilo, apuntando a un horizonte de sentido que solo a partir del *Tratado de la pasión* recibe un tratamiento metafísico estricto. Serán el amor-pasión, el vértigo, la razón fronteriza y el propio límite algunos de los elementos que constituyen esa metafísica. Pero, ¿es el límite una entidad puramente teórica, es un concepto, o posee alguna función a pesar de gozar del nivel de categoría metafísica? Para Trías, la función del *límite* se describe como una «franja de naturaleza positiva y afirmativa» que, al constituirse como una proyección entre el mundo y el sinmundo avanza inevitablemente como una ontología. Tal es el carácter de la propuesta triasiana, de fundamentación ontológica, que toma como modelo a seguir la dinámica de la estética musical. La justificación aparece en *Los límites del mundo* (1985), *La aventura filosófica* (1987), *La lógica del límite* (1991) y en *La razón fronteriza* (1999), que conforman

163 Cf. MOLINA FLORES, A., *Doble teoría del genio: sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 44. La nota del autor remite a la *Crítica del juicio*.

164 TRÍAS E., *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977, p. 148.

el núcleo de la propuesta limítrofe. Asumido ese núcleo se plantea un escenario de inspiración dualística —crítico y metafísico al mismo tiempo— que, teniendo en cuenta el conflicto que hemos representado bajo dos clases de discursos enfrentados, intenta unificar lo escindido, es decir, intenta sobrepasar la discordia de los opuestos y traer a un primer plano la matriz de la que ambos discursos nacen y en la que deben seguir conviviendo.

EXPERIENCIA Y EXISTENCIA

La aventura especulativa que inaugura *Los límites del mundo* parte de la capacidad de asombro, que Trías toma de Platón, cuyas resonancias habían servido a autores como Rousseau para querellarse contra las apariencias de la clase burguesa. Trías entiende la resonancia desde el principio de variación, que toma como hilo conductor para un acceso a lo *real*. A sus ojos, lo real resulta de una repetición creadora, no solo musical (que sublima el tema principal con la variación) sino también filosófica, como un retorno constante de «lo mismo y lo diferente». Pero la característica fundamental de este asombro no es la de percibir con cierta sorpresa los fenómenos del *mundo*, ni tampoco asumir el carácter legaliforme propio de una demanda (no dice: «debe percibirse el mundo de esta o de aquella manera…»), sino la de abrirse a un sinfín de obras e ideas, sean poéticas o literarias, arquitectónicas, musicales o filosóficas, cuyo germen de procedencia no es estrictamente mundano. El despliegue de lo que Trías denomina «lo Mismo y lo Diferente» permite una apertura hacia un futuro de repeticiones creadoras, o mejor dicho, que se re-crean tanto en las cuestiones mundanas como en las que proponen los grandes filósofos. Nietzsche, que era uno de ellos, se mostraba más radical por encima de cualquier demanda ética: solo si somos capaces de concebir la vida en su sentido estético para poner en práctica cualquiera de estas ideas, seremos capaces de superar la «muerte de Dios» y el olvido del hombre de ver más allá de su deber.[165]

Sin embargo, si dijésemos que las grandes obras de arte han sido inspiradas por alguna técnica preconcebida, el asombro se desvanecería y en su lugar no encontraríamos

[165] Cf. PÉREZ-BORBUJO, F., *op.cit.,* p. 211. Sobre *hybris*, *ananké* y la necesidad de atender al «juego» de ambas, que rigen una ley universal. Respecto a la noción de asombro, acierta ARENDT, H., *La vida del espíritu,* Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984, pp. 169-180.

más que mímesis o una rendición a las normas (de la arquitectura, de la música…). Lejos de la cuestión técnica, para Trías la inspiración acontece a base de «situarse en algo», posicionarnos en la recreación misma de esa idea que nos compromete —el *límite*— yendo y volviendo sobre lo mismo (el tema principal de la obra). Este es uno de los puntos donde más resuena la filosofía triasiana, pues para colonizar ese *espacio* se requiere asumirlo como una condición *sine qua non* sería posible hacer del asombro una realidad[166]. El sujeto triasiano no es un sujeto pasivo que solo recibe ideas. Debe abrirse a un espacio inexplorado que esquive los nihilismos para conseguir hacer de ellos algo posible, algo afirmativo. Así describe Trías el sujeto limítrofe cuando nos recuerda que solo cabe filosofar desde *lo dado* en la experiencia[167], esto es, desde lo que se muestra o aparece en el fenómeno. Por lo tanto, a diferencia de los procedimientos de Descartes y de Kant, el problema ya no es tanto dónde colocar el límite sino abordar el *límite* mismo, situarse en él para comprender el enigma que le afecta y le caracteriza, que no es otro que el que nos caracteriza a nosotros. El límite es, por tanto, una entidad fértil, una necesidad lógica desde la cual cabe pensar la ética, la música, la religión y todas las dimensiones humanas que en su sentido mundano producen «sombras». De momento, mantenemos el significado denotativo del límite —aun cuando Trías nos plantea dos modos fundamentales de abordarlo— porque el enigma hacia el que apunta no forma parte de un acontecer estrictamente mundano, sino que se sitúa entre el decir habitual (significativo, que en la apofansis se constituye) y la metafísica del artista que se aleja de los conceptos, esto es, entre lo decible en el sentido lógico-lingüístico y *aquello* que provoca que tal decir —al estilo de Kant y de Wittgenstein— sea no común o no mundano. A continuación, intentaremos exponemos a qué se refiere el catalán con el enigma metafísico, la sustracción al decir habitual —que asimilamos a una resistencia al concepto— y la necesidad de constituir un horizonte de sentido que permita pensar la fertilidad del límite.

Para aproximarnos al misterio de la existencia, Trías señala en sus primeras obras que desde que la filosofía es metódica ya no puede concebirse sino como crítica. Surge de

---

166 Para Trías, el platonismo requiere una actualización urgente, ya que el sujeto limítrofe habita en un espacio autónomo entre dos planos o dimensiones de lo que denomina «lo mismo». Al mundo de las ideas se accede mediante un «salto», para el cual sí se exige una experiencia previa, la de considerarnos producto o fundamento del mundo y no productores de él. Más adelante se abordará el itinerario por el que navega esta enigmática experiencia.

167 SUCASAS, A., *La música pensada*. *Sobre Eugenio Trías*, Biblioteca nueva, Madrid, 2013, p. 23.; v. también «Pensar la frontera. La filosofía del límite de Eugenio Trías», en: *Pensadores en la frontera, Filosofías fronterizas* II, Repositorio de la Universidad de A Coruña, A Coruña, 2012, p. 203.

ahí la denominada «tiranía del método» en (y después de) Kant. Significa esto que a cualquier filósofo le resulta imposible desertar de su vocación después de una instrucción tan sólida como la cartesiana; de hacerlo, el texto que nos ocupa sería informe o carecería de sentido y nadie entendería su propósito. Pero los ilustrados ya sabían que más allá de los límites del conocer y del decir —en ese «ningún allí», singularizaba Wittgenstein— no subsiste más que lo silencioso, lo metafísico, aquello que rebasa los límites de mi mundo y desborda su propio cerco. Esto es algo intraducible, genera una sombra y la razón debe enfrentarse a ella. Se refiere Trías a una sombra de la filosofía, un terreno todavía virgen al cual acercarse puede resultar frustrante como posiblemente haya dado lugar a la religación y el misticismo por parte de algunos intelectuales. Nada más lejos de la realidad, nos dice Trías: en efecto, *eso* que parece rebosar la realidad implica la presencia de un territorio paradójico (*ignotum*=*x*), un *topos* inhóspito y misterioso del que nada puede decirse o proponerse (*Tractatus*) y cuyas *cogitaciones* seguirán resultando imposibles si nuestra voluntad es hablar con sentido. Pero aun desoyendo las advertencias de Kant y de Wittgenstein, ese es precisamente el *topos* al que tanto Trías como nosotros deseamos someternos, por tratarse de una apuesta integradora y auto-fundamentadora de lo real, solo que con (y desde) diferentes ámbitos no explorados.

En segundo lugar, el uso de la razón tradicional por parte del pensamiento occidental (*logos*) no sirve para comprender el *límite* porque no se ocupa de lo posible, sino que se limita a comprender lo probado. La *aventura filosófica* —dice Trías— consiste en una experiencia capaz de identificar y defender una dimensión oculta del ser humano. Si nuestra época se justifica todavía con el *logos*, entonces es necesario ensancharlo de tal modo que sea justo y dé cobijo a esta experiencia de fondo. Tal como hemos mostrado, el *logos* tradicional ha fracasado multitud de veces a lo largo de nuestra historia cultural. Esto no significa que este problema no haya sido captado antes; de hecho, fue captado por los presocráticos, especialmente por Heráclito, pero la solución, tanto en el mundo griego como en el moderno, pasaba por abordar y estabilizar de nuevo la relación existente entre el sujeto y la cosa, y no el espacio de misterio que ambos ocupan. El uso que esta cultura ha dado a las justificaciones del racionalismo ha sido excesivo e indiscriminado y, al decir de Trías, no todos los juicios que el ser humano es capaz de expresar son los que le constituyen y le hacen justicia. Existen según Trías otros ámbitos que también le constituyen, como por ejemplo la religión, la ética y el arte. En los tres casos se dan referencias a un modo de mostrarse ese

misterio, solo que «indirecta y analógicamente». Por todo ello, las deficiencias de la filosofía contemporánea parecen haber contagiado a Europa de un *cansancio* del que solo se podrá recuperar si enfrentamos esta arrogancia a sus propios problemas («sombras»). Así, la solución que nos propone Trías para luchar contra este virus consiste en analizar estas carencias lógicas y refundar el *logos* como «razón filosófica» o «fronteriza». Es un punto de vista representativo, claro está, que dejaría en evidencia a los filósofos de las Luces frente a una sugerente *filosofía de las sombras*: las artes, los decires excelentes o lo metafísicamente ignorado parecían tan codiciados como imposibles. Pero para nuestro autor son retos, aventuras que admiten una configuración simbólica, que formalizan el mundo. Para él, el *Gran Relato* narra situaciones en las que se dan cita la sinrazón, el pensamiento mágico, el mundo de las pasiones, la estética de lo siniestro o el pensamiento religioso, arrojados del conocimiento en la era de una Modernidad naciente, mostrando un acontecer nuevo del mundo que, aun siendo indirecto y analógico, constituye al mundo y al hombre. La verdadera filosofía debería hallar en el marco de esta razón fronteriza una experiencia sobre cada uno de ellos para que puedan formar parte de la existencia, algo real y cognoscible, y no servir de meras ficciones para la mente. El hecho de hallar esa razón alternativa permitiría asistir al rescate de una tradición que podría al fin comprenderse, en la propuesta triasiana, en el seno del *límite*.

Con la «razón fronteriza», que tarde o temprano deberá someterse al tribunal del *límite,* el pensamiento de Trías promete saldar su deuda contraída con el *ser.* Sin embargo, en su propuesta la razón no se rechaza ni tampoco se pretende debilitar; simplemente se re-definirse, se recrea en un breve espacio para abrirse a ciertos ámbitos que habían sido inhibidos o despojados del conocimiento. En principio, Trías encuentra el modelo en relación a lo que denomina el *datum* del comienzo o «dato originario» cuyas dificultades interpretativas han generado numerosas polémicas. La explicación es sencilla. El sujeto del método, ya irrenunciable, había catapultado el ser desde Descartes hasta Kant; más tarde, de éste a Hegel y a Heidegger, siempre mediante una exploración rigurosa de sus posibilidades y del mundo en el que vive, señalando las carencias dialógicas entre el ser y el ente, entre el sujeto y la cosa. En otros términos, determinaban el ser y sus límites por *via negationis* y sin vinculación alguna con el misterio. En el período moderno, todo el mundo físico e inmanente se resume en un espacio ocupado por lo que los griegos habían llamado *physis*, de modo que las artes constituyen una narración más. Para nosotros, merece la pena recordar que la fuerza

de los antiguos residía también en la capacidad que el *logos* tenía para captar las cosas, la *katharsis* que los filósofos de las Luces no alcanzaron siquiera a imitar. Los griegos…

> (…) podrían hallar o captar algo (*etwas treffen zu können*); estaban abiertos a ese algo, a las «cosas», «puestas ahí» en el único espacio ontológico reconocido como tal, el espacio físico: se hallaban abiertos a lo físico y a su núcleo agreste indisponible. Pero «no se captaban a sí mismos» (*sich fassen zu können*): esa era su debilidad.[168]

Trías echa la mirada sobre el pensamiento antiguo y considera que antaño era en la *physis* donde todo acontecía, el denominado «escenario de los entes». La extinción del pensamiento griego fue articulando una filosofía mayoritariamente estructurada y analítica que —argumenta Trías— no añade nada a las ciencias porque no es su labor competir con ellas. Incluso, «se ha concluido la cuestión afirmando que la filosofía es meramente una *analítica* de las ciencias que investiga su lógica y sus métodos»[169]. Sin embargo, el mundo es el lugar donde también puede alumbrarse lo pensable. La imaginación transcurre de un modo taxativo en nuestro mundo y su forma se constituye mediante experiencias que no se limitan al saber científico. Trías identifica la experiencia del *límite* como la prueba definitiva del valor positivo (+) que la filosofía todavía puede añadir todavía al compartimento estanco del «no-saber». Más allá de las modalidades del *logos*, se trata de una experiencia peculiar porque acontece de un modo circular. Por un lado, el sujeto triasiano tiene la experiencia del límite, pero al mismo tiempo esa experiencia le imanta hacia lo que está más allá de él. Así —argumenta el autor— la *physis* se reservaba un núcleo que aún se resiste y un dato que «se echa en falta». Tal es la consigna que nos recuerda al mismo Heráclito cuando decía que «la *physis* gusta de ocultarse». Lo que parece haber hecho la filosofía moderna ha sido un simple acto de comparecencia ante el tribunal del método, desde Descartes a Husserl, o desde Kant a Hegel y Heidegger, en lugar de proporcionarse un camino o un itinerario propio en virtud del cual pudiera evidenciarse aquel primer principio. Y lo que hoy nos ocurre, filósofos contemporáneos, es que asumir radicalmente la tarea de pensar en una cultura como la

---

168 TRÍAS, E., *La aventura filosófica*, Mondadori, Barcelona, 1987, p. 199. La cita remite a Hölderlin.

169 *La filosofía y su sombra*, op. cit., p. 43. Las definiciones llevan a la demarcación final entre «saber» y «no-saber».

nuestra resulta cada vez más devorada por lo transitorio y lo fugaz. Ha sido tanta la dejadez que nuestra fuerza es «tardía y auto-consciente» —reprocha Hölderlin— y termina en que «solo nos podemos captar a nosotros mismos» a costa de perder de vista las cosas que antaño se consideraban disponibles. Se produce, por tanto, un desajuste «hespérico» entre antiguos y modernos, que se refleja cada vez que el *Gran Relato* de Occidente se deja leer de de dos maneras distintas e irreconciliables.

Según Trías, el *logos* fronterizo es anterior al *logos* de la tradición. Se trata de un pensamiento que todavía no se ha hecho explícito, un «pensar-decir» que acoge a todo cuanto aparece y que explicaría toda aquella fuerza con que los antiguos se referían al ser y sus posibilidades. Esto no nos autoriza a afirmar que, si el *logos* ya se da en el pensar, entonces el ser humano posea, de suyo, una dimensión trascendental. El hombre es *sujeto* porque figura anclado —sujeto— al límite y solo desde éste puede dar «forma» a los juicios que emite. Tengamos en cuenta las palabras de Trías sobre esta reacción, porque puede permitirnos una conciliación representativa (simbólica) entre las dos clases de discurso que hemos referido en el Preludio: «Se trata de dos radicales «modo de ser» u «órdenes del ser», dos formas generales que determinan lo que hay, dividiéndolo en dos ámbitos o espacios: el espacio físico y el espacio mundano».[170] La pregunta invade a cualquier lector: ¿sería posible «desajustar» la razón y promover un único ajuste del *logos* consigo mismo? Trías no muestra ningún inconveniente. El sujeto del método —expresa en *La aventura filosófica*— ha sustituido las *intuiciones noéticas*, cuya firmeza en sus evidencias era irrebatible para Aristóteles, por una ristra de pautas artificiales u «orgánicas». Pero «hay una *episteme* del ser en tanto que ser» —nos recuerda el Estagirita acercándose al proyecto metafísico de su maestro. Mientras para los griegos el *nous* sirve de prueba suficiente para instituir el fundamento de la *episteme,* el sujeto moderno asume libremente esa condición de ser, pero lo hace —según Trías— a partir de su situación histórico-hermenéutica[171] y no como condición misma del hombre (*humana conditio*). Con tal afirmación, el propósito de Trías se va viendo más claro. Es fácil comprobar que el ser humano ha vivido sin pausa la aventura del *método*, pero pocos han sido los que se han atrevido a plantear las preguntas correctas porque figuraban encerradas en las «sombras».

---

170 Cf. *La aventura filosófica*, op. cit., pp. 201-202.

171 *Ibid*., p. 298.

En el caso de Trías, la *aventura filosófica* consiste en una evidencia del método, pero también en desplegar esta experiencia del límite. Es verdad y es criterio, al igual que el *cogito* cartesiano; la diferencia es que el sujeto se descubre a sí mismo como un interventor asombroso, o mejor dicho, asombrado. Tomar conciencia de esta existencia en el límite no es otra cosa que la experiencia del límite. De ahí que habitarlo permite seguir desarrollando la filosofía como *episteme* sin tener que renunciar a la «verdadera filosofía» (*próte philosophia*). Esta pauta es la recibe el nombre de *límite*, articula y escinde a la vez al sujeto. Pensar-decir y ser —ser y ente— son dos ámbitos de realidad diferentes, o en términos triasianos, constituyen el ámbito de lo mundano y el de lo desconocido o «encerrado en sí». Nosotros necesitamos volver a pensar las cosas independientemente de su ser para no renunciar al proyecto crítico-moderno. Pero, para que este *logos* fronterizo funcione, es necesario que el límite «se dé, se muestre o se revele» por sí solo, ya que así lo exige el propio método. Esto es lo que le daría fuerza y criterio al límite: la autoevidencia. Nos queda por determinar cómo ha de comportarse el sujeto triasiano para saberse entre lo mundano y lo desconocido, entre el mundo y el más allá, para poner fin a tantos decenios de tragicismo filosófico.

Posiblemente Trías estuviese de acuerdo con nosotros respecto al hecho de haber atribuido dos itinerarios a la historia del pensamiento, cada una con su marco de legitimidad, ya que… «en tanto no se abren a la totalidad de las direcciones posibles por las cuales puede transitar la ontología, decantan en direcciones exclusivas polarizadas por previas definiciones sobre lo infinito y sin-límites».[172] Palpita ya en esta afirmación la ontología del autor cuando afirma —por imperativo— que el sujeto es capaz de trascender lo meramente físico hasta devenir conciencia. Necesitamos conceptos complementarios al mundo porque el mundo apenas se conjuga con una razón dogmática. Esta lección de metafísica resulta irrenunciable desde el *cogito* de Descartes y supone para Trías una representación «terrible» del sujeto: la mirada de su cuna y de su sepultura, el pasado y el futuro. Ambas visiones constituyen los límites radicales de la existencia, la frontera de ese *ser* que era aparentemente irrebasable. Comienzo y fin constituyen dos símbolos o iconos que cumplen perfectamente la función del límite y al mismo tiempo configuran la secuencia de tres edades filosóficas diferentes: la de un pasado inmemorial, la de un presente fronterizo y la de un futuro escatológico.

---

172 *Ibid.,* pp. 314-315.

De esta mirada de impronta dual («jánica») surge el interrogante del que brotan el nacimiento y la muerte del ser, el misterio sugerido por nuestro instante actual —nacer y morir cumplirían en última instancia un papel instantáneo— que vuelven una y otra vez sobre el fundamento, de aquello que se sustrae pero que al mismo tiempo sostiene la existencia:

> Se está en el ser. Pero ese estar no es algo estable. Es un estar de siempre amenazado. El asombro brota espontáneamente como emoción, o como registro afectivo, de la extrañeza de un estar siempre de paso; o que se produce siempre bajo la continua amenaza de dejar de estar. O de dejar de ser y de existir. O bien, en sentido más radical, bajo la posibilidad, siempre presente, de que se deje de estar, y en consecuencia se abandone el ser y el existir. O de que ese ser en que se está traspase a su contrario: el no ser, la nada. (…) Lo que provoca la admiración es el hecho inequívoco de que, a pesar de ese cerco, o quizás en razón de él, se produzca la experiencia primaria e irrebatible de que se está en el ser.[173]

En tercer lugar, Trías inicia en *La razón fronteriza* (1999) un profundo diálogo con Aristóteles y con Nietzsche para formular su particular doctrina del tiempo y desvelar tres momentos fundamentales referidos a la temporalidad. Se trata de un tiempo «trinitario» que responde al *fundamentum* heideggeriano: «¿por qué *existencia* y no más bien nada?». La respuesta de Trías especula aquí con una condición *no nata* de la cosa, con el instante mismo en que la cosa aparece y se da irreflexiva e incondicionalmente como «puro *ex-sistente*" despojado de la matriz que funda toda posibilidad de aparición».

En la propuesta limítrofe ese fundamento recibe el nombre de *matriz*. La matriz es la primera de las categorías metafísicas con la que el autor identifica un tiempo *antes* de la llegada a la existencia. Así, más que de un concepto se trata de una naturaleza o un sustrato físico fácilmente atribuible al mundo, o mejor dicho al «pre-mundo». El límite se comporta aquí como una mediación respecto a esa inmediatez de lo que podemos conocer. Pero la existencia de este tiempo «pre-mundano» no puede demostrarse empíricamente, al menos

[173] TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p. 261. El eco heideggeriano con la muerte y la autenticidad existencial es evidente. El ser humano se define ontológica y existencialmente por su «estar ahí». Ahora bien, Heidegger define la muerte como la posibilidad más propia del *Dasein*. Sin embargo, no presta la misma atención que Trías al origen y al nacimiento como partes connaturales de la existencia.

no como suele entenderse que algo existe; simplemente es pensable en la medida en que remite al enigma que se esconde detrás de los fenómenos mundanos, siendo el de la *existencia* el más asombroso de todos. Trías nos dice que debemos abandonar la idea dogmática de que los fenómenos surgen porque sí, pues ya que no todos los fenómenos son iguales (Heráclito) es posible que algunos de ellos requieran de otro tipo de condición que no sea su mero acontecer. Por tanto, la existencia, lo que nosotros llamamos vulgarmente existencia —sugiere Trías con sus categorías metafísicas—, consiste tan solo en un pisar el suelo firme de lo mundano. Pero la existencia como un «ser arrojado fuera de sus causas», en cambio, remite siempre a un misterio, a una raíz del pasado, oscura e inmemorial. Veamos las características de este aspecto temporal del ser del límite antes de abordar el *límite* como categoría fundamental.

Desde que Trías se centra en el concepto de límite, el dato del comienzo siempre ha revestido una gran dificultad, como un dato complejo en el cual el *ser* y la *nada* comparecen con igual peso. En la ontología del límite, ambos elementos configuran esta *existencia*. Sin embargo, la búsqueda de un ser incondicionado —aclara Trías— despoja al sujeto convencional de todas sus causas, dejándolo en una situación «de exilio y éxodo». Esto significa que el sujeto triasiano se encuentra aplazado o imposibilitado respecto al *fin* o a los fines a los que (solo en apariencia) queda expuesto. Por esta razón, entre el nacimiento y la muerte del sujeto (su fin último) su existencia es temporal en el sentido físico, pero carece de un fundamento («dato en falta») en el sentido figurado o simbólico porque somos incapaces de recordar todo lo que antaño nos ha traído al mundo. Por eso el ser es siempre en exilio y éxodo. Mientras su vida discurre a lo largo del mundo por un tiempo limitado, su existencia le permite un cierto goce con una radicalización más profunda en el presente. Toma relevancia aquí la atención que Trías presta a las nociones de «instante» y de «presente», que recomienda diferenciar para dar cuenta de esta radicalización máxima: el «instante-eternidad».

Para construir una noción de *tiempo* que corresponda justamente al límite, Trías toma de Agustín de Hipona la idea de los tres éxtasis de la temporalidad: pasado, presente y futuro. Entiende que estas son dimensiones, condiciones de posibilidad de constituir nuestra experiencia del tiempo, si bien todas ellas se recrean en el instante (*Augenblick*). Esta es precisamente la idea clave, la que se concentra en el «instante». Esta idea, que aparecía ya en el pensamiento de Goethe y de Nietzsche, permite a Trías *recrear* («variar») la noción

griega de *kairós*, el momento oportuno, e incorporarla a su sistema conceptual. Pero Trías va más allá de las teorías vitalistas al referirse a la eternidad. Para ello toma de la famosa Escuela de Elea la concepción de que el tiempo presente no es un simple trámite de paso sino una presencia eterna, un instante eterno del cual deducimos que estamos ante una construcción subjetiva del tiempo, pero que al mismo tiempo que se expone serviría para justificar las otras dos. La realidad está constituida por una fugacidad de instantes, que vendrían a ser una especie de estados o posibilidades en los que el sujeto puede decidir *ser*. En consecuencia, las tres eternidades —pasado, presente y futuro— pueden recrearse una y otra vez, tantas veces como nos permita nuestro asombro, que en todo caso darán lugar a lo que conocemos como tiempo. Si observamos detenidamente el sentido que Trías atribuye al tiempo, comprobaremos que su noción coincide con la doctrina trinitaria del cristianismo, con la cual intenta pensar una encarnación de lo que considera *eterno* (el pasado inmemorial y el devenir escatológico) en el *ahora*.

La problemática del comienzo se une, pues, a una existencia «en exilio y éxodo» a la que hemos sido arrojados. Pero, en el fondo, ¿qué quiere decir Trías con esta expresión? Decir que el presente es un instante-eterno significa que constantemente se nos escapa, que no vivimos precisamente en él. Quizá por ello pueda decirse que los fenómenos no dependen directamente de nuestra experiencia. Si pensamos en la música, por ejemplo, su experiencia depende de la acción de uno o más ejecutantes activos, pero también en la de uno o más oyentes. La única manera de hacernos cargo de los fenómenos que convienen al mundo y al sujeto es estando fuera del tiempo convencional, es decir, refundando el sujeto para invitarle a buscar, dentro del abanico de posibilidades que brinda lo desconocido, una experiencia, *su* experiencia. Trías llevaba proclamando esto desde los inicios de su etapa prelimítrofe. Pero existe una razón más. Y es que, para poder tener un control de los fenómenos, el sujeto debe abandonar la razón dogmática y asumir su situación en exilio y éxodo, para convencerse de que le falta una parte de la realidad que, de momento, es incapaz de ver.

La razón por la que Trías dice que esta realidad existe se debe precisamente al valor de la imaginación y el sentido humano, porque de algún *modo* la ponen *ahí*. A partir de este momento, la filosofía se sabe a sí misma intempestiva y historia se autojustifica: *algo era antes de que yo fuese*, y así sucesivamente hacia el pasado y el futuro. El proceso por el que las vidas humanas se integran en el mundo permanece asediado por un pasado inmemorial, es un pasado que ya estaba ahí y que ha hecho todo cuanto ahora *es*. Se trata de un pasado a

cuya raíz no podemos retroceder de manera explícita[174]. Es imposible instalarse en el enigma y al mismo tiempo intentar poner en palabra (lógica y/o lingüística) aquello en que consiste porque según reza el principio de variación las posibilidades hermenéuticas serían infinitas. Al *fundamentum* no se puede acceder por una vía racional ni tampoco literal. Se trata de una «variación» del *ser* mismo, al que Trías prefiere atribuir un deseo: la capacidad de «llegar a ser». Con esta atribución, que en sus obras limítrofes expone en forma de voz o imperativo, quedarían expuestos los tres tiempos que constituyen el sentido del límite como categoría metafísica.

No deja de sorprendernos que el primer dato («dato inicial») con el que Trías caracteriza la existencia remite a lo *matricial*, siempre de un modo indirecto y analógico, porque es aquí donde ya se refleja su preponderancia simbólica. La *matriz* es la que da la vida, es el origen simbólico de nuestro pasado. Pero en este mundo de posibilidades todo puede desdoblarse en una doble condición. Por eso la matriz también puede quitar la vida[175]. De este modo, Trías incluye en esta realidad filosófica aquello que razón no es capaz de justificar, remitiendo a un dato incondicionado que falta y ahora se (auto)pone. Para poder justificar filosóficamente el límite, necesita que la razón tenga este carácter conjuntivo y disyuntivo y navegue entre dos sensibilidades, la lógico-racional y la simbólica. Por esto, más allá de las concepciones idealistas ese fundamento no es una simple porción de realidad que la razón sea incapaz de justificar, sino una porción que además de precederle da lugar a los acontecimientos mundanos, es decir, a una razón que solo después del *padecimiento* («pasión») fundaría toda historia posterior.

Ahora sí, volvamos sobre el tema del *asombro* porque desde él podrá justificarse el *límite* como categoría metafísica. Nos dice Platón que la experiencia filosófica se inaugura con el asombro. Platón emplea en sus diálogos dos nociones etimológicas de «asombro». Una es la que recoge la teogonía de Hesíodo como el dios *Thaumas* (Θαύμας), hijo de Ponto y Gea y padre de Iris, la mensajera de los dioses. La segunda vincula el nombre de Iris con el verbo *eírein* (εἴρειν), que en *Cratilo* considera sinónimo de *légein* (λέγειν, de cuya raíz

---

174 La exploración simbólica que lleva a cabo nuestro autor se abordará más adelante.

175 Encaja aquí lo contrario a la verdad, el error y también el horror, que rompen con la matriz. Según el autor, la figuración más expresiva de estas posibilidades se encuentra en el mito de Fausto, de Goethe. Trías narra en *La memoria perdida de las cosas* que, en un momento oportuno, Goethe se refiere a un viaje a «la morada de las madres», expresión de *matriz* que Trías equipara a «lo sagrado» o «trascendente». En *Lo bello y lo siniestro* pueden encontrarse más ejemplos en clave simbólica.

deriva la noción de *logos*). El griego se sirve de ambas para sostener que la afección es una figura divina, pero también es una *condición natural* de quienes dedican su vida a buscar la sabiduría, esto es, el estado fundamental en el que la filosofía encuentra su origen. Pues bien. La filosofía —cualquier filosofía— parte de algún hecho asombroso, se desarrollo sobre la base de lo que nos sorprende. Lo sorprendente del asombro es que choca con la experiencia humana, es decir, contradice o irrumpe contra algo que creíamos saber. El dato del comienzo al que apunta Trías se oscurece porque no puede revelarse ni mostrarse. No deja rastro alguno de *qué* o *quién* sea «eso» que da o quita la vida. Tampoco existe nadie, en principio, que nos diga «llega a ser…» tal o cual cosa. En cambio, comparece como una determinación inherente y afirmativa a un límite que en última instancia —deja entender en algunos pasajes— somos nosotros. No es imposible investigar quién es ese primer sujeto o saber a quién *se le da* la existencia. Pero si este asombroso fenómeno remite a la matriz, que constituye siempre un misterio, también el sujeto, su modo de conocer simbólico, es para nosotros un misterio. Esto es precisamente lo que pretendía Trías en *Drama e identidad* cuando ilustraba el signo de interrogación sobre el sujeto. La situación actual del sujeto es dramática —resume la obra— porque todavía existen experiencias que nos acercan al límite, como la experiencia literaria clásica y barroca o las diferentes formas musicales, entre cuyos autores destacan Shakespeare, Wagner y Mahler. La experiencia humana remite pues a un dato del que no tenemos referencia alguna, a un ser que «se auto-pone» pero del que recibe símbolos que le llegan. En definitiva, ese ser que se pone, externo y despojado de las causas que lo determinan, es al que Trías le atribuye existencia. Se justifica el autor con la siguiente afirmación:

> La experiencia de la cual se parte, y que se instituye aquí como comienzo de este trayecto filosófico, es la experiencia de una existencia exiliada, expulsada de unas causas y condiciones que, desde ella, no pueden ser conocidas ni reconocidas. Un límite estricto, a modo de cadena de necesidad o de *ananke*, impide conocer o reconocer tales causas y condiciones. (…) Se trata de la experiencia de una existencia en éxodo: exiliada de algún lugar que se desconoce (…), y condenada, al parecer a un itinerario de exilio que debe ser llamado éxodo.[176]

[176] TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, op.cit., pp. 34-35.

Como venimos diciendo, toda experiencia *es* en exilio y éxodo. Precisamente, el dato que asiste o se abre a esta primerísima condición de sujeto ya no puede ser el *logos* en su sentido tradicional, sino que es la razón fronteriza la que atribuye a ese sujeto su condición de «fronterizo». El ser de la frontera, demarcado entre el mundo y el sinmundo, ya no se expone a reglas ni condiciones mundanas, sino que tiene permiso para asumir libremente el imperativo que Trías toma de Píndaro: «aprende a ser libre». De este modo, ser "en exilio y éxodo" se convierte en una trans-figuración, una lucha permanente con el propio *daimon* cuyo desenlace no es racional sino espiritual y simbólico. Esto quiere decir que nuestras acciones mundanas hacen coincidir la razón y el acontecimiento de un modo mucho más preciso que como lo habían expuesto los criticistas y los idealistas, y por supuesto los cartesianos, empiristas y positivistas. Existe un sentido simbólico (de *sym-ballein*, hacer coincidir) para toda comprensión, acción, expresión y su correspondiente inteligibilidad y todo apunta —reprocha Trías— a que este ha sido el sentido de la capacidad humana que la Modernidad ha subestimado.

La experiencia del ser fronterizo, o del *límite*, depende de abrir su voluntad a este ámbito de coincidencia y de verdad. En la ontología, Trías describe el espacio fronterizo como una cópula que al mismo tiempo es disyunción. «Habitar la frontera» puede significar situarse físicamente en un puesto aduanero entre dos países, sin más, pueden ser tres palabras simples o puede ser una expresión filosófica que tiene el sentido de abrirnos al conocimiento de algo nuevo. En el caso de Trías, ser habitante de la frontera equivale a ser libre, libre para pensar, hacer, decir y proponer, cosa que ningún sujeto puede adquirir *motu proprio* si no revisa las condiciones desde las que describe, a día de hoy, su existencia. Esta es, por tanto, la nueva condición del fronterizo, expectante pero activo desde el exilio y en constante com-unión con el tiempo. Se trata del dato que servirá a Trías para exponer el *topos* ontológico que ocupa el sujeto triasiano en su obra más emblemática, *Los límites del mundo*.

En algún pasaje de *La aventura filosófica* nos dice Trías que los seres humanos solemos exaltar las reliquias del pasado depositadas en el «mundo», razón por la cual —quizá— el pasado «resurge» en días señalados, como por ejemplo las festividades laborales del calendario que pueden ser tomadas como tales festividades (júbilo, ociosidad, etc.) o como una práctica de la fe cristiana, por ejemplo. La creación de rituales simbólicos

es fundamental para cualquier cultura. Son importantes para crear un discurso compartido y para elaborar otros elementos que nos unen. Son comunes las efemérides que suelen recordarse ciertos días del año en el calendario que, al fin y al cabo, contribuyen a nuestra identidad. El asentamiento de referentes comunes en el imaginario colectivo es imprescindible para lo nuestro. Estos rituales, que parecen insignificantes, constituyen indicios o señales que se elevan como un manifiesto contra la indiferencia, dando testimonio vivo de algo que en algún tiempo ocurrió y que (por alguna razón) en los días que nuestra tradición señala podemos celebrar o condenar. Para Trías, aun siendo inmemorial el pasado, estos rituales se nos aparecen por medio de símbolos, que tienen la particularidad de condicionar la existencia de nuestro presente. En razón de ese pasado interviene también la memoria, que a día de hoy acostumbramos a llamar «memoria histórica», dando testimonio de la fuerza inconsciente que el pasado ha generado en nuestra existencia personal: «el pasado no está nunca del todo muerto y enterrado. No puede sellarse ni clausurarse. No puede definitivamente destruirse ni aniquilarse».[177] En resumen, el pasado condiciona el presente y el presente puede condicionar el futuro. Pero la condición de ser hijos de la historia equivale a la condición limítrofe o fronteriza que sitúa a cada sujeto entre dos dimensiones del tiempo más intuitivas, a las que se une una tercera, el futuro escatológico. Aquí cabe tener en cuenta que Trías pertenece a una generación en la que el pasado tenía un gran prestigio. Trataban de recuperar las raíces de una cultura perdida y de una memoria histórica que no querían olvidar porque se sentían herederos de ella. Hoy, el tiempo es una mercancía de usar y tirar y solo tiene prestigio el instante, lo inmediatamente actual: «el ser humano ha de asumir la ruina de su memoria y de la experiencia en su empeño por habitar el mundo».[178] En la noción jánica del tiempo, ninguno de los dos tiempos (pasado y futuro) tiene más prestigio que el otro. Somos sujetos del método y desde aquí determinamos nuestras «singladuras». Pero el futuro tiene la particularidad de que nos permite hacer coincidir nuestro pasado con el presente, voluntariamente cohesionados, para decidir y conquistar un tiempo venidero. Esta particularidad aparecía ya en *La filosofía y su sombra* cuando Trías entraba en polémica con las filosofías de tendencia subjetivista y humanista. En esa voluntad para entablar singladuras es en la que el sujeto se ve abocado a una incertidumbre oracular y memorística, la pura especulación, incorporando a su «por-venir»

177 *Ibid*., p. 202.

178 *La memoria perdida de las cosas*, op. cit., (v. sinopsis).

—su objeto último de deseo— aquello que considera relevante y revelador para su vida. Lo realmente importante es no olvidar lo que somos, una suma de tiempos, ya que tres son los momentos que comparecen en el presente, esto es, en el *límite*. De este modo la experiencia, o todo aquello que solemos decir que *es* equivale a lo que *somos*, mostrándose en el límite «como umbral y estribo entre un pozo sin fondo en el que se abisma la memoria (y también el tiempo) y ciertas superficies de sus aguas subterráneas que pueden subir y ascender hasta la experiencia y conciencia del presente».[179]

Debe quedar claro que el hecho de incorporar a la filosofía limítrofe el pasado inmemorial («lo que ya fue») en lo que *es* presente, no significa que el futuro deba entenderse como un «será» o «así sea», como reza el cristiano. Más bien es un *llegar a ser* que debo desear y persigo en mi (y desde mí) presente. ¿Por qué? Porque si en esta filosofía triunfase solo lo mundano, ni existiría la música, ni la poesía ni ninguna otra clase de arte. Nuestra identidad no solo es fruto de lo que festejamos, sino también de lo que leemos, pensamos y sentimos con cada símbolo que interpretamos. Este diálogo entre la conciencia del fronterizo y su interpretación del límite simboliza para nosotros un ámbito de resistencia, un mensaje del futuro que nos dice, una y otra vez, que podemos vivir de otra manera. Creemos que el futuro es realmente hacia donde Trías concentra todas sus fuerzas por constituir estas tres dimensiones del tiempo en una única convocatoria, sin privilegio alguno entre ellas, poniendo de relieve *eso* que «puede llegar a ser» coincide con el imperativo[180] de Píndaro que originalmente profesaba «llega a ser el que eres».

La ambición de tener experiencia de los fenómenos del mundo se abre, con la propuesta del *límite* presente, a la experiencia de nuestra propia existencia. Asumida desde

---

179 *Ibid.*, p. 204. En relación al *tiempo*, Trías señala la habilidad de Schelling de haberse sabido abismar en los laberintos filosóficos del tiempo, cuyo pasado inmemorial solo puede ser *relatado* y ese futuro radical tan sólo puede ser *profetizado*. La experiencia de la existencia transcurre así entre el relato y la profecía, relativa a un presente que tan sólo puede ser expuesto. *v.* pp. sig.

180 El *dictum* que Píndaro rogaba a Hierón de Siracusa (s. V a.C.) aparece recogido en la obra de dos autores vitalistas de nuestro tiempo: Nietzsche y Ortega y Gasset. El primero lo adoptó en *La gaya ciencia* para subrayar lo que la conciencia dice, que «si hubieses pensado más sutilmente y observado mejor y aprendido más, bajo ninguna circunstancia hubieras continuado llamando deber y conciencia a este 'deber' tuyo y a esta 'conciencia' tuya». Según la interpretación de Larrosa, para llegar a ser lo que somos, hay que llevar en una mano el escalpelo de la física, la máquina de distinguir cuidadosamente y de destruir despiadadamente, y, en la otra, la capacidad de creación, el espíritu del Arte. Cf. LARROSA, J., *La experiencia de la lectura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996. En el caso de Ortega el imperativo se convierte en el lema de su ética y el cumplimiento de autenticidad que requiere el individuo para ser feliz. «Llega a ser el que eres» constituye el parámetro de felicidad de un hombre que, cuanto más se acerca en su vida al que realmente se siente, más fácilmente se produce el fenómeno de la felicidad.

la frontera, la existencia vuelve a ser asombrosa y su justificación filosófica cuenta con el aval de reflexionar sobre «lo que fue», lo que ahora «es» y lo que «puede llegar a ser», es decir, una trinidad temporal. En cualquiera de estas dimensiones el ámbito trascendental hace acto de presencia, toda vez que hace posible una experiencia renovada de *existir* en el tiempo: me reconozco a mí mismo como «*eso* que soy», que actúa como fundamento de ser y de sentido. En cuanto al futuro, el pasado inmemorial y la escatología se alían bajo la fórmula pindárico-trascendental de «llegar a ser», marcando la orientación que uno desea o persigue para sí, para su existencia. Quizá el problema de este mandato es que apunta a un futuro que solo puede ser atestiguado *liminarmente*, es decir, solo puede explicitarse en la *frontera* o en la experiencia del *límite* y no en la experiencia empírica que emplea el científico. Por eso Trías interpreta (se alza) a esta experiencia en estos términos:

> Ese ente [«*eso* que soy»] que *a la vez* se manifiesta, pero que en ese *manifestarse* revela también lo encerrado *como encerrado* es *acogido* por el sujeto del método con una sacudida y zarandeo singular que inmediata y sensiblemente le coloca en la situación del vértigo. O le *alza*, irremediablemente, del cerco del aparecer a la frontera. Ese objeto es el objeto que Platón caracteriza como bello (*tó kalón*). Y el sujeto que le corresponde es el sujeto (o mejor, *daímon*) que Platón caracterizó como sujeto erótico.[181]

El sujeto del método que tarde o temprano *padece* o desea trascender, desprende su sujeción metódica para anclarse en un horizonte dramático de sentido, encaminándose hacia la fuga —su punto de *fuga*— que Trías denomina «lo sensible». Según Trías esta experiencia de alzado acontece precisamente cuando el sujeto pone las bases para que el límite entre lo «físico» y lo «metafísico», entre lo que está dentro del mundo y lo que desborda, pueda al fin acogerse en la experiencia metódica. Siendo fieles al método, pues, al comienzo de esta experiencia el sujeto solo puede decir que *algo* (=*x*) se le «aparece». Ahora bien, el «alzado» no se produce hasta que…

[181] *La aventura filosófica*, op. cit., p. 45.

> El sujeto del método no dice ya «esto» o lo «otro» ni va dando figura y configuración a «esto» o lo «otro» (casa, árbol, masa de cera, martillo) sino [hasta] que se asombra y exclama, en interjección, sobre ese objeto, que es designado con el signo de interjección, el signo que da figura a *esa aparición* (de lo bello). Asimismo, abre la gran interrogación, el *signo de interrogación*, que reflexiona sobre esa radical flexión respecto al *aparecer* del «mundo» desde su raíz indisponible y encerrada.[182]

Existe una reflexión especular que Trías califica de «lógica» cuando el sujeto designa el mundo como ámbito de una exposición que hasta entonces creía imposible. Solo entonces puede darse una diferencia filosófica entre dos «ámbitos» o «mundos», si bien el autor sabe y mantiene en todo momento que mundo solo existe uno. En este mundo, el hombre vive en una frontera permanente desde la cual puede pensar(se) y configurar(se): otros objetos, *salidas* al anhelo trascendente o mundos posibles. Resulta paradójico que en un espacio de entrada a lo metafísico el hombre no encuentre más que salidas. Sin embargo, dentro del cerco del aparecer, siguiendo a Wittgenstein, no hay existe misterio alguno. Ahí radica, por tanto, la necesidad de «alzado». Desde este preciso instante, Trías dirige la filosofía hacia el camino del *espíritu,* lo que en nuestra interpretación —estimamos que su propuesta coincide con la nuestra— se correspondería con la conversión (necesaria) de la tragedia en drama. Todo hombre a lo largo de su vida, cualesquiera que sean sus motivos o incluso sin ellos, muestra un cierto anhelo de trascendencia. Pero este anhelo solo puede experimentarse a lo largo de su finitud y dando un salto hacia una singularidad en virtud de la cual puede «verse» o «desplegarse» un nuevo orden. El sujeto del límite tiene la posibilidad de consumar este anhelo que se repliega en la *frontera*, así como de configurar el futuro (*eskhaton*) del mundo. Al igual que ocurría con el pasado inmemorial, el futuro plantea el mismo misterio que el dato del comienzo. Sigue faltando un dato fundamental para el despliegue, una interrogación perpleja ante la cual el asombro y el vértigo son, al decir de Trías, algunas puertas de acceso a ese despliegue.

En cuanto a la concepción del tiempo, el hecho de desplegar la concepción mitológica del tiempo permite al autor decir que el *ser* está despojado de sus causas («en exilio y

---

[182] *Ibid.*, p. 45-46. En cuanto al signo de interjección, Trías establece su equivalente con la forma de proposición estética, ya sea referida a lo bello o a lo sublime: «la forma proposicional que llamamos interjección significa la incrustación del sentimiento, placentero o displacentero, en un peculiar y específico mundo lingüístico». v. también *Los límites del mundo*, op. cit., p. 97.

éxodo»), ya que al ser el tiempo algo circular, existe un tiempo humano, el *Kairós*[183] que explicaría por qué un instante como el enamoramiento puede convertirse en una eternidad o, al contrario, por qué el vértigo nos somete a una situación de desconocimiento que deseamos superar. Es un tiempo, pues, que adquiere su propia medida y coincide con la definición (lógica) del ser del límite. Algo similar sucede en música cuando el compositor elabora su preludio y termina despejando una «incógnita» (=*x*) en el siguiente movimiento. El sujeto del método sabe que a partir del preludio debe ensayar y experimentar, debe recorrer el espacio que viene consignado por el límite: «debe merodear por «la frontera» y debe colocarse *en situación de frontera*»[184]. Solo así aparecen los segundos movimientos, las fugas y los «instantes» enamoradizamente armónicos de la orquesta sinfónica, en cuya fugacidad sujeto y verdad coinciden en el mismo instante, es decir, al mismo tiempo. Pero existe también otro elemento representativo de este despliegue en la música, en el que Trías subraya en su concepción de la forma sonata. Argumenta que con la sonata clásica el tiempo deja de ser «racional» y deriva en un tiempo concreto que, precisamente, se bifurca en dos[185]: el *basso ostinato* típico del Barroco y la irrupción del solista a partir de Mozart. La existencia de ambos tiempos, uno que resuena desde el pasado y otro que apunta hacia el futuro no borra la existencia del presente fronterizo, pues, como apunta Trías, tanto el tiempo como el mundo en el sentido puramente convencional siguen siendo uno, solo que constitutivamente diferente.

El tiempo no admite una pre-concepción, sino que es siempre constante, unitario y al que nos ceñimos en nuestras tareas habituales. El *fronterizo* solo se pone en su condición filosófica cuando el tiempo aúna la esencia de tres éxtasis, su «salir fuera de sí» como presente, pasado y futuro, quedando abierto al despliegue. Por ello, solo una razón abierta al dato empírico del comienzo (ex-sistencia) es capaz de abrirse hasta ese ámbito limítrofe,

---

183 El significado de su nombre es el de «el momento adecuado u oportuno» y para el autor representa el tiempo de los grandes acontecimientos.

184 *La aventura filosófica*, op. cit., p. 37.

185 Consideramos en este aspecto que Trías tiene la intención de «situarse» en la transición entre el Clasicismo pianístico de Haydn y el Romanticismo sinfónico temprano. Si bien sus obras de filosofía musical apenas abordan las composiciones románticas, es evidente que para resaltar las transiciones de un movimiento histórico hacia otro le interesan más los «autores eje», entre los cuales, como bien apunta en, Haydn sería uno de los más grandes de todos los tiempos. Los conciertos para solista y orquesta suponen para el autor el paso definitivo hacia una finalidad dramática. v. *Drama e identidad*, op. cit., pp. 35-37.

también llamado *jánico*[186]. Trías toma este tiempo como posibilidad para ser incorporada en su filosofía. Y la interpretación que elabora para conseguirlo no es sino la de cualquier ser que se declare fronterizo: existe un pasado inmemorial (aquel del que no nos queda memoria o conocimiento expreso) que, de alguna manera, presiona y se (pre)siente (*matriz*), y existe también un futuro que apunta a aquello que tampoco podemos conocer pero que sí podemos pensar y, por tanto, dimensionar o simbolizar en el tiempo. De este modo, la razón fronteriza se justifica en la filosofía del límite como deudora de un origen y de un fin (el dato del principio y del fin, respectivamente) en cuyo medio se arraiga el *sujeto* de la frontera como una instancia mediadora entre ambos.

ONTOLOGÍA Y FRONTERA: EL LUGAR NATURAL DEL SUJETO

Suele decirse que *el tiempo pone a cada uno en su lugar*. La expresión es empleada cuando se requiere una espera a que la *verdad* aflore a la vista de todos, como por ejemplo después de un malentendido cuya causa los sujetos participantes desconocen. En el caso de Trías esa verdad avanza temporalmente, como describe *La edad del espíritu* (1994) a través de diferentes épocas, pero también avanza espacialmente (*tópos*), como describían las «singladuras» de *La aventura filosófica* (1979). La verdad se ancla ahora en términos ontológicos, una vez encarnada en las dimensiones de *Los límites del mundo* (1985), que finalmente permite a Trías construir su sistema estético en la primera parte de la *Lógica del límite* (1991).

El tema de la verdad no es en Trías una cuestión de moda. Los escepticismos más radicales la habían dejado en suspenso desde sus orígenes grecorromanos, como era el caso de Sexto Empírico, Pirrón o incluso de Poncio Pilato, dentro de la escatología cristiana. Más tarde, algunas religiones intentarían hacer de ella la «piedra angular» de sus edificios filosóficos. Más adelante, en la década cercana a los años ochenta, comprobamos cómo la Posmodernidad deja definitivamente aparcada esta cuestión. Rorty, Vattimo o Heidegger intentaron someter conceptos como el *fundamento* o el *ser* a un aquelarre destructor cuyo

[186] En la religión romana, Janus era hijo de Apolo y Creusa, un dios bifronte con el poder de *ver* el pasado y el futuro al mismo tiempo. De ahí el primer mes del año cristiano, *Ianuarius*, que finalmente derivó en «enero».

golpe de gracia Derrida haría caer bajo el «logocentrismo». La situación histórica no es nueva para Trías, toda vez que la subjetividad había entrado en crisis, en un entramado de «máscaras» que difícilmente estaba siendo justo con la noción de sujeto[187]. Posiblemente haya sido esta la última vez que se trató este asunto, sin llegar a tomar la conciencia ni la responsabilidad suficiente de las deudas que acarrea la filosofía actual. Trías toma las riendas de este olvido y pone sobre sus hombros la tarea de concebir la verdad como el resultado de una lucha que el sujeto fronterizo ejerce entre la construcción y la de-construcción, entre el gozne y la *cesura* o ese espacio radical de la epistemología que diferencia saber de no saber:

> La verdad tendría que ver, pues, con la concepción, o conceptualización, de esa lucha entre la potencia conjuntiva y disyuntiva que determina la naturaleza y esencia de lo existente, y que se halla incardinada en la noción a la cual la existencia se halla radicalmente ligada: el *ser del límite*. Sería, pues, el concepto que co-responde a esa esencia de la *realidad*. Entendiendo por «realidad» la unión de la existencia y la esencia.[188]

La operación filosófica de Trías consiste en adoptar la piedra desechada por la tradición moderna y utilizarla como «piedra angular» de su sistema. Dicha operación no la encontraremos hasta *Los límites del mundo*, obra en la que el *límite* se despliega en términos ontológicos[189]. De hecho, en esta obra es donde radica lo innovador de la propuesta triasiana: abrirse a la reflexión del *límite* en términos temporales, topológicos y ahora, además, ontológicos. En cuanto a la razón, ésta ha quedado rediseñada para corresponder al ser fronterizo y evitar que siga siendo el sujeto el que se ancle en los límites de la razón. La frontera parece ser el lugar en el que el tiempo «pone» al fronterizo en su justo y preciso

---

187 Las tesis que subyacen a este período crítico fueron registradas en *Filosofía y carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1970.

188 *La razón fronteriza,* op. cit., p. 227. Cabe adelantar que el *límite* es lo esencial a lo que existe. Así, lo real se convierte, en su conjunto, en la existencia de aquel principio, solo que «esencializado», es decir, fundado y fundamentado en su propia esencia.

189 En obras como *El artista y la ciudad*, *Drama e identidad* o el *Tratado de la pasión*, se intuye una emergencia de esta idea, pero no se hará explícita hasta 1985.

lugar; no es tanto, pues, que el sujeto deba asumirse o convencerse en un estricto espacio-tiempo (Kant).

La ontología sirve precisamente para investigar si la naturaleza limítrofe del *logos*, (y por extensión, del sujeto) es capaz de superar la abertura o «hiato» que el ser experimenta. No debe olvidarse que el ser del límite es víctima de un *asombro* al que accede y del que nunca sale indemne. La justificación se encuentra en la frontera como un espacio legítimo para el quehacer filosófico y simbólico. En términos del autor: «no es que la razón se encuentre con el límite; más bien debe decirse que hay razón porque hay tal límite».[190] En *Los límites del mundo*, el *límite* se inscribe en un conjunto de «cercos» o ámbitos que, como ocurría con las dimensiones del tiempo, coinciden en número. Tres son los «cercos» que componen «lo que hay»: el *cerco del aparecer*, el *cerco hermético* y el *cerco limítrofe* o *fronterizo*. Se trata de una clasificación inspirada en el origen etimológico del término «límite», que sirve para resaltar la aplicación que la antigüedad romana daba al espacio o territorio denominado *limes*:

> Los romanos llamaban *limitanei* a los habitantes del *limes*. Constituían el sector fronterizo del ejército que acampaba en el *limes* del territorio imperial, afincado en dicho espacio y dedicándose a la vez a defenderlo con las armas y a cultivarlo. En virtud de este doble trabajo militar y agricultor el *limes* poseía plena consistencia territorial, definiendo el imperio como un gigantesco cercado que esa franja habitada y cultivada delimitaba, siempre de modo precario y cambiante. Más allá de esa circunscripción se hallaba la eterna amenaza de los extranjeros o extraños, o bárbaros. Éstos, a su vez, se sentían atraídos por esa franja habitable y cultivable que les abría el posible acceso a la condición cívica, civilizada, del habitante del imperio.[191]

El *limes* era el territorio que disociaba a los romanos de «los otros», los denominados bárbaros. Estos eran siempre de otro lugar, extraños que pronunciaban una mezcla variopinta

---

190 TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, 2001, p. 45.

191 TRÍAS, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 15. También se le atribuyó el término *limitrophus* (de *trofé*, alimentarse). El término «limítrofe» refiere al que se alimenta de los frutos del *limes* o que se cultivan en el *limes*.

de lenguas indescifrables y que, por ello, lo justo parecía ser que quedasen fuera del imperio o, lo que es lo mismo, del marco civilizado gobernado por la razón. Esto se interpreta como sigue: la razón tradicional no acepta ningún otro *ser* que no pueda pronunciarse *desde fuera* de sus dominios, es intransigente y así lo exige el *corpus iuris* (*logos* tradicional). Pero más allá de la vertiente política —piensa Trías— algún nexo ha de gobernar la relación existente entre lo uno y lo otro, entre lo mismo y lo diferente, pues a pesar de las diferencias del idioma es una relación que si nos consideramos humanos siempre cabe establecer. Ha de haber —piensa Trías, recordando a Wittgenstein— una frontera que disponga la naturaleza y legitimidad de «lo que puede decirse y lo que debe callarse», es decir, de aquello que podemos decir que *es*.

En primer lugar, Trías se refiere al *cerco del aparecer* como el mundo que habitamos en el sentido más convencional. Este emplazamiento despliega un conocimiento que acoge todo lo físico, todo lo que se nos aparece a través de los sentidos y de la experiencia y es donde comparece y halla lugar todo dicente, todo material y toda descripción posible de nuestras percepciones y acontecimientos, ya sean lingüísticos, racionales o pasionales. Por tanto, es el mundo de las experiencias y de los conceptos, de todo aquello que hacemos y de todo suceso material que lo configura. Trías justifica este espacio con la experiencia del sujeto, cuyo *logos* —en el sentido tradicional, analítico— se comporta como herramienta necesaria y suficiente para conocer todos los objetos del mundo. A este espacio físico y cognoscible[192], Trías añade un segundo, desconocido y colmado de misterio. Se trata del *cerco hermético*, que acoge lo que se resiste a ser mostrado o elucidado en términos lógico-lingüísticos (lo «no dado en la experiencia»), el mismo que la tradición ilustrada se afanó en concebir como algo negativo. Infiere Trías sobre aquella tradición —recordemos— que no se trata de un ámbito pernicioso ni prohibido toda vez que desde él emana conocimiento en forma de centelleos. En la vocación crítica del ejercicio filosófico, nos surge la cuestión de si el simple hecho de pensar en este cerco constituye un imposible o si, por el contrario, «es posible rebasar el coto dentro del cual hay lugar a conocimiento (Kant), a saber, fenomenológico (Hegel), a comprensión (Heidegger) o a proposición con sentido (Wittgenstein)»[193]. La respuesta es en todo caso un enigma que mora «más allá» de todo lo

---

192 En ocasiones, este espacio ontológico aparece definido como «Schein», que remite al «brillo» que caracteriza a la inmediatez del aparecer. Toma el término del misticismo y de una traducción intencionadamente hegeliana. v. *La razón fronteriza*, op. cit. pp. 169-172.

193 *Los límites del mundo*, op. cit., p. 34.

físico, pero «más acá» de la solución al misterio, lo que constituye la razón de un tercer cerco. Así, Trías justifica el *topos* que es propio al sujeto en un *cerco fronterizo,* o simplemente *frontera,* cuya exposición filosófica sirve, de entrada, para diferenciar a los dos anteriores. Se trata del espacio reservado a sujeto que no se conforma con las «insignificancias» de aquellos fenómenos del mundo que apenas arrojan sombra, resistiéndose a su elucidación filosófica. De momento, nos limitamos a recordar el carácter temporal de la propuesta limítrofe y la autonomía del ser fronterizo. La propuesta se abre a un ámbito de posibilidad, es decir, a «poder ser» *eso que somos*, resonancia que fuera de toda duda remite a la voluntad nietzscheana de «ser más», «poder ser más». En algunas ocasiones, Trías todavía se debate entre dos concepciones de la crítica, al pensar por un lado si se trata de hacer que se revelen los límites de lo que puede conocerse o decirse una vez explorado ese interior «intramundano» o si más bien se trata de hacer que sobrevenga, una vez recorrido el espacio donde se arraiga la sustancia lógico-lingüística, la presencia de la frontera, que sería la verdadera aduana del sentido. En mitad de este litigio, nada ocioso, Trías termina decantándose por la fuerza y la coherencia de Hegel[194] en la introducción de la *Fenomenología del espíritu*, una vez que el «espíritu» del sujeto quedara reflejado en el *Tratado de la pasión*. De ahí que siga la inspiración crítica de Hegel acerca de los límites del conocer kantianos, para acabar en la afirmación contraria, a saber, que no hay otro conocer que *el conocer,* el que la Idea Absoluta tiene de sí, saber que, si bien es infinito, somos nosotros —consciencias finitas e itinerantes— quienes ostentamos su intrínseca manifestación. En cuanto al mundo, término relativo al primer cerco, debe retenerse una perspectiva inmanentista (*este mundo*) sabiendo que éste puede ser determinado en una doble dimensión, gnoseológica y ética. El *cerco fronterizo*, que es el lugar de la mediación o de bisagra entre los restantes cercos, es también el lugar fundacional desde el que pueden

[194] No es la primera vez que Trías se somete al problema crítico entre Kant y Hegel. En *La memoria perdida de las cosas* (op.cit.) aparecía ya la necesidad del ser humano por asumir las ruinas de la memoria y de la experiencia en su empeño por habitar el mundo. El filósofo asume esta barrera apelando al paso de una insatisfacción hacia la verdad. Para ello se apoya en Hegel, Nietzsche, Rilke y Goethe. Sobre este último escribe Trías su *Prefacio a Goethe*, Dopesa, Barcelona, 1980. Considera a Goethe un autor de triste destino, solo que unido a una concepción de la verdad «genuina e insistente». A pesar de haber sido objeto de grandes predicamentos, Trías reconoce su trabajo en medio de una gran encrucijada, en un momento en el los románticos intentaban desafiar, a través del padecimiento, la racionalidad del hombre clásico. No obstante, será definitivamente Hegel y sus obras juveniles quienes le convencen de explorar un «espíritu objetivo» y el reconocimiento entre sujetos. De este convencimiento surge su tesis doctoral, *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*, Barcelona, Anagrama, 1981.

trazarse y proyectarse los otros dos extremos. Pero es también donde radica el habitante del límite, cuya relación desde él hacia el mundo se despliega espacialmente en un compromiso permanente con eso oculto y hermético, con el «más allá» ante el cual (se) *asombra* y (se) *conmueve*.

Interesa especialmente esta franja fronteriza porque en ella *esencia* significa reflexión[195] (… del sujeto, de la experiencia y del conocimiento). Para Trías «lo que aparece» no es un simple parecer (*Schein*) sino uno de los extremos en que el *ser del límite* al auto-reflexionarse se desdobla produciendo una asimetría irremediable. Esta asimetría tiene lugar en la frontera, como una mediación del sujeto que, orientándose hacia lo hermético, quiere descubrir todos los misterios de la vida. Y solo a partir de esta concepción cabría un posible despliegue, que sería el último paso del método metafísico[196]. Se exige apenas un «alzado» para pasar de un cerco a otro, es decir, para intentar pensar la diferencia como diferencia, o de hacer explícito lo implícito[197]. El problema es que el rendimiento epistemológico que puede obtenerse de este alzado no es inmediato, como sí ocurría con Hegel, sino que es una mediación hacia lo inaccesible, hacia lo «encerrado en sí», que rehúye toda comparecencia. Esto significa que nuestro intento aboga por decir algo que en principio no puede decirse, pero tampoco nos anclaremos al famoso aforismo de Wittgenstein. Para Trías no parece haber ningún problema en esto porque es precisamente el misterio lo que caracteriza a este tramo topológico, un núcleo de «arcano» que nunca podrá ser total y absolutamente revelado. En la *filosofía del límite* lo único inmediato es ese «dato del comienzo» en el que la existencia —el *ser*— *define* lo inexplicable racionalmente del hecho «bruto» del comienzo. De ahí nuestro total acuerdo con Trías cuando afirma que la pasión precede siempre a la razón. Y de ahí también, sobre la tesis hegeliana, que el límite intente constantemente mediar, interferido entre ese dato inaugural y la razón, con su consabida y «fallida» inmediatez.

---

195 *Ciudad sobre ciudad*, op.cit., p. 88.

196 Trías destaca que la metafísica sigue un método que puede desarrollarse —desplegarse— en tres etapas, que se corresponden con los cercos de la propuesta limítrofe: «primera etapa: el cerco; segunda etapa: el acceso, y tercera etapa: el despliegue». En *Los límites del mundo*, op. cit., p. 28, avanza que su propósito es mostrativo: recreando interpretativamente algunos de los discursos de la historia de la filosofía, dar ejemplos o pruebas de que la verdadera metafísica es, contra todo escepticismo, metódica: «tengo la firma convicción de que el pensar radical tiene su senda; o mejor: se da sí mismo el espacio de un recorrido. Hacia la luz».

197 Sostiene el autor que este salto en Heidegger no se da, sino que se vuelve imposible: «*Y ello es debido a que siempre y en todo momento de su reflexión piensa la diferencia como diferencia en el modo de la diferencia ontológica*, como diferencia entre ser y ente, como diferencia del ser respecto al ente». *Ibid*., pp. 271-272.

> De lo que Hegel no se da cuenta es que el límite es reflexivo, y que por esta razón se compadece perfectamente con la ecuación hegeliana de esencia y reflexión. Sólo que Hegel únicamente contempla la reflexión en términos especulativos, o como «reflejo» que rebota en un espejo. La «reflexión» del límite es más completa. Ya que todo límite es siempre límite de (algo, un existente), mientras circulamos por el ámbito cualitativo de «lo que hay» (como irreflexivas existencias). Pero en última instancia el límite lo es del *mundo* (y de cuanto pueda decirse o proponerse respecto a lo que haya dentro del mundo). Entonces, el límite asume un carácter no sólo óntico, o referido a esto o aquello, sino onto(lógico). Y allí revela su reflexividad, en el sentido en que es un límite de (algo = *x*).[198]

El límite no es, por tanto, un simple semáforo en rojo cuya mediación haya de ejercerse por *via negationis*[199]. Añade Trías, que tampoco es un «entre-dos» indeterminado. Sí puede ilustrarse con un semáforo instalado entre el mundo y el misterio, entre la razón y la sin-razón, pero, al contrario de lo que dictan los códigos de educación vial, de ningún modo cabe interpretar ese rojo como un muro infranqueable. La posición del sujeto de la frontera es privilegiada porque se siente capaz de alzarse a explorar las referencias negativas que han quedado olvidadas en el marco del ontologismo occidental, también llamadas *sombras*: la magia, el misterio, la nada o la sinrazón. Es por este motivo que, frente al pensamiento de Hegel, gana el amor frente a la piedad. Y el espacio en el que se instala este *fundamentum*, guiado por el amor, pasa a ser el fundamento propio, es decir, lo que funda al nuevo sujeto (del límite). Pero el hecho no es banal, ya que se trata de un «gozne o bisagra» que es el *principio motor* que «proyecta, desde su interior (…), la totalidad de los sucesos del mundo»[200]. Con esta definición filosófica de frontera, se hace posible la síntesis

---

198 *Ibid*., p. 90. Existen estudios que elevan la noción de *espíritu* en Hegel, liberado ya de toda causa, por encima del concepto de *símbolo* para definir el arte. v. ESPIÑA, Y., *La razón musical en Hegel*, Eunsa, Navarra, 1996, pp. 85 y ss. La autora insiste en la dificultad del *símbolo* a partir de la contraposición (o contradicción) hegeliana entre movimiento y continuidad. Consideramos que Trías elabora la identidad del *límite* a partir de esta contradicción, que halla su consecuencia en la *Lógica del límite* y en *La razón fronteriza*.

199 El carácter negativo de la filosofía hegeliana lo atribuye Trías a «la pérdida de amor» que el alemán registra en la *Fenomenología del espíritu*, obra en la que el amor se sustituye por la «piedad» (*Pietät*) recíproca entre esposos y entre padres e hijos. v. TRÍAS, E., *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 88-92.

200 *Los límites del mundo*, op. cit., p. 273.

conceptual que Trías suele ilustrar mediante un signo de demarcación (/), el mismo que *La filosofía y su sombra* establecía entre saber/no-saber, exigiendo la comparecencia del sujeto[201] e indagando una arqueología del saber inspirada por Foucault. Precisamente, el contacto con el estructuralismo francés y el diálogo con el psicoanálisis sugieren a Trías la idea de que la razón puede perderse en cualquier momento, se evapora del discurso provocando que la metafísica no conduzca más que a un pseudo-saber o a un «no-saber». Una vez declarada su ambición hacia una ontología del límite, es evidente que esa negación o demarcación obligada le provocaron una frustración (/), a pesar de la autoridad que todavía le imprimen sus suscriptores.

Frente a los enfoques analíticos o excesivamente racionalistas, la respuesta de nuestro autor se perfecciona finalmente en *Ciudad sobre ciudad,* donde unifica razón y frontera, pensamiento y *limes* en un mismo cerco. Constituye ya una definición más perfilada del habitante de la frontera y sus implicaciones, esbozadas desde *La aventura filosófica* y todavía ejemplificadas mediante la sensación de «vértigo» en *Los límites del mundo*. En *Ciudad sobre ciudad*, el ser del *límite* descubre por fin su propia singladura cuando apunta realmente hacia *su* propio límite, porque entonces —y solo entonces— es capaz de «ver» en su fiel traspaso una oportunidad *asombrosa*. El habitante de la frontera se define y se diferencia de todos los demás habitantes del mundo en que consiste en una síntesis inexorable de tres órdenes. Por una parte, existe materia en él, aunque ya diferente de la materia simple (vital o inorgánica), pues él mismo es carne del límite, animado por una profunda pasión que, de algún modo, diríamos que busca elucidar. Por otra parte, existe en él una inteligencia lingüística que no consiste exclusivamente en lo fónico ni mora exclusivamente en la metáfora; más bien, se articula sabiamente con la materia y la pasión que configuran su alma. El fronterizo es, en suma, el lugar de la pasión, es decir, materia de inteligencia y pasión.

Este es el sentido y el privilegio de/del ser de la frontera. Ahora bien, en cuanto a esa búsqueda de elucidación que supondría la respuesta a partir del «alzado», la propuesta de

---

201 Cf. *La filosofía y su sombra*, op. cit., pp. 93 y ss. En la investigación de ese binomio, Trías enfrenta la situación de la filosofía actual contra las tendencias subjetivistas y humanistas basándose en el pensamiento de Parménides, Platón, Marx, Scheler y Heidegger, que proporcionan originalidad al discurso filosófico desde la op. cit. Insistimos, especialmente, en algunas de las ideas allí desarrolladas: la identidad del sujeto, el sujeto como «máscara», etc., que aparecían entonces como simples esbozos, como «sombras» de la razón, y que un año más tarde aparecerían desarrollados en *Filosofía y carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1970.

Ciudad sobre ciudad es una posibilidad del sujeto muy general. De hecho, aunque hayamos sido espectadores de su frustración histórica, la razón puede todavía promovernos hacia la fatalidad devolviéndonos al mero mundo, sin que haya entonces alzado, cerco o filosofía de ningún tipo. El propio Trías no dice explícitamente que la razón humana pueda perforar por sí misma esa negatividad (*Schranke*), sino que necesita algo del sujeto para hacerlo: su mediación. Por eso, frente a toda ontología tradicional, referida a lo que «es» o «lo que acontece» (fenómenos del mundo), la ontología triasiana mantiene lo que denomina un «nuevo régimen de ley» que sitúa al sujeto cerca y a la vez lejos («exilio y éxodo») respecto a todo lo físico, cerca en tanto que él mismo es síntesis de todo lo físico, y alejado en tanto que permanece abierto a lo que trasciende y desborda el cerco. La cercanía es fácil de comprender desde el «acceso», es decir, solo desde la frontera puede hablarse propiamente de mundo y de experiencia. Sin embargo, el alejamiento es realmente lo que permite separar lo que se puede pensar y decir de lo impensable y decible. Para ello, Trías ancla su atención en el límite y recurre a la noción de *símbolo* como entidad mediadora entre el mundo y el sinmundo, el «más allá del límite» cuyas implicaciones veremos más adelante. En principio, a medida que nos acercamos al cerco hermético comprobamos que la función del límite es realmente positiva y afirmativa, tal como el autor quería promover, y como él mismo afirma, ello nos cita a un encuentro cara a cara con lo *sagrado*, ámbito declarado «inaccesible» por la ontología tradicional. Con todo, aparecer, hermetismo y frontera hallan en la metafísica triasiana una forma de conocimiento capaz de incorporar a los datos de la memoria y de la historia un territorio de encuentro con el enigma que nos caracteriza, enigma al que razón y pasión, eróticamente sintonizadas, intentaremos elucidar más adelante en el sentido simbólico-musical.

Por tanto, uno de los elementos más novedosos de esta ontología del límite es que se constituye trinitaria. Lo mismo sucedía con la concepción del tiempo (pasado-frontera y futuro). Desde el cerco fronterizo, todos los cercos se comunican entre sí, ya que lo que mediatiza realmente en esta nueva ley es el componente *pasional* que caracteriza al habitante del *limes*. En efecto, algo de filosofía ha quedado de aquel *Eros* platónico, como sugeriría también una variación de una sonata clásica que, por clásica y sonada que resulte, posiblemente seguiría siendo un motivo de asombro. En el conjunto de ámbitos, unitariamente asumidos, la invitación es precisamente esta: el de recrear o *variar* lo que llamábamos real. De hecho, el mismo Trías nos advirtió en más de una ocasión de que su

pensamiento bien podría llamarse *filosofía del límite*… «que se recrea». ¿De qué iba a servirnos esa capacidad de «llegar a ser» sino para dibujar como objeto de nuestro querer lo que trasciende nuestro propio mundo? Para hablar propiamente de mundo y de experiencia del límite, lo que se espera de él es un continuo recrearse. Tal es la condición del ser de la frontera si lo que realmente desea es *ser* (y permanecer) en la frontera. Precisamente, ese *ser* que se *varía* o «se recrea» es el que da acogida a la propuesta ontológica de Trías. Dicha propuesta nos permite deducir que el ser ya no tiene por qué figurar anclado a rasgos divinos ni tiene por qué orientar su condición hacia la escatología de una inmortalidad cristiana[202]. En tanto es la existencia propiamente el *datum* del comienzo, puede decirse que el ser «es» gracias al contenido de esta afirmación; es un ser que lleva su propia esencia incorporada. Por esta razón, nos dirá Trías, todo ser es en realidad un «ser en falta», un ser que proviene de un fundamento que debe preocuparle y que remite siempre a un horizonte de misterio que, como a cualquier sujeto inteligente, también debería preocuparle. Vivimos en medio de esta *aventura* —sugiere Trías, aunque no lo dice explícitamente— con un pie dentro y otro fuera del límite. Somos el límite del mundo. El salto o alzado a la frontera configura un deber de naturaleza ética inspirado en el imperativo triasiano de «aprender a ser» del límite:

> En este período que se abre, debe saltar [el fronterizo] por sobre esa doble errancia y abrir así la razón (*logos*) en otra dirección, rompiendo el nudo gordiano histórico que le encadena a pensar el ser como ser físico, sin determinación de frontera ni de mundo, o a pensar el ser como encerrado en el círculo inmanente del fronterizo y de sus modos de acogida y configuración dentro del mundo.[203]

Como hemos dicho, el lugar que corresponde al sujeto fronterizo es para Trías un lugar privilegiado. El carácter de este privilegio es antropológico, pero también es metafísico a la luz de su propuesta. Por lo pronto, necesitamos una mediación hermenéutica que pueda

---

202 Contra esta, Trías expone su interpretación en *La edad del espíritu*, su obra más apreciada, en la que va mostrando cómo la aventura humana del pensamiento, al enfrentarse al enigma de lo sagrado, va dando respuestas diferentes, épocas o «eones» de los que derivan los grandes marcos teórico-filosóficos que figuran en la raíz de las principales culturas.

203 *La aventura filosófica*, op.cit., p. 203.

dar cuenta (aquí, por medio de la palabra escrita) de ese orden de experiencia. Pero el mérito de Trías ya ha quedado reflejado al devolver al sujeto al origen de la filosofía misma (*filosofía primera*) para dar cauce a un proyecto renovador de la existencia, incardinado nada menos que en suelo metafísico. Para Trías, que haya existencia y mundo (o existencia arraigada en el mundo) es ya un hecho extraordinario, es una *evidencia*[204]: «el asombro ante el hecho irresistible de que existimos es, ahora y siempre, el pasaporte hacia la filosofía. Ésta se revela inevitable cada vez que ese asombro se reproduce». Sin embargo, que nuestra condición de fronterizos nos suponga una posición privilegiada para el pensamiento y la reflexión, no implica que esa posición deje de ser precaria y deficiente. Como decimos, se hace necesaria por nuestra parte una mediación efectiva con el cerco hermético.

A partir de este punto, la exposición de Trías en *Ciudad sobre ciudad* avanza en torno a un simbolismo en el que la música va a jugar un papel fundamental desde los inicios de su etapa crítica hasta la aparición de *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora*. Y por medio de la presente investigación, dicho sea de paso, debería ser evidente para el lector que el núcleo de su pensamiento, aunque reciente, palpita con fuerza en la frontera[205]. De momento, retengamos con claridad que, si bien el compromiso ontológico que se deriva de la filosofía del límite deja algunos supuestos abiertos, en cualquier caso, esta va más allá de lo que se nos aparece (cerco del aparecer), precisamente por la autoexigencia del límite a superar(se) y a trascender(se), esto es, a «decir más» a *ser más,* tal como evocaba Nietzsche. En *La edad del espíritu* (1994) encontrábamos respuestas diferentes («singladuras») al enfrentamiento con lo sagrado. Ahora, el objetivo es precisamente colonizar ese privilegio *mediante* —insistimos en este carácter mediador— una historia de cuño original y propio. Se trata de someter el límite a prueba, a una trama narrativa[206], el viaje histórico que el sujeto realiza hacia su «exilio y éxodo», esta vez en la clave simbólica que interrelaciona diferentes modos de *ser* del límite.

---

204 *La razón fronteriza*, op.cit., p. 395.

205 Cf. LEVY-BRUHL, L., *Alma primitiva* (1974), Trad.: Eugenio Trías, Sarpe, Madrid, 1985, Caps. VII-XII. El trabajo de traducción, escrito al mismo tiempo que *Los límites del mundo*, demuestran el interés reiterado de Trías por el tema espiritual, no en oposición a la materia y lo físico sino en sintonía con ellos. Destaca sobremanera el tema de la muerte como un tránsito del «espíritu» entre dos estados o disposiciones. Con la afirmación intentamos interpelar al lector para que pueda percibir más fácilmente la traducción del alma o «voz» musical, que luego habrá de exponerse en forma de símbolo o representación musical del límite.

206 En el pensamiento de Trías, dicha trama figura divisible históricamente mediante siete categorías metafísicas y cuyo desarrollo aparece en *La edad del espíritu* (1994).

LA CIUDAD, PATRIA DE LA IDEA

Aristóteles solía decir que, a fuerza de construir bien, se llega a buen arquitecto. La frase no debe entenderse literalmente, no refiere al ejercicio de construir edificios, sino a una concepción de ciudad que halla y define —en la *res publica*— el cuerpo político donde el ciudadano nace y *se hace*.

La afirmación parece ser una variación en clave jurídica de la concepción que su maestro Platón tenía de la *ciudad* ateniense. Las inclinaciones filosóficas del Estagirita, rápidamente se alejaban de la idea magistral: «el hombre es por naturaleza, un animal político». Esto no significa que la política no tenga nada que ver con el alma del ciudadano. De hecho, un animal, sea político o alfarero, puede ser es el más terrible de todos cuando vive sin ley ni justicia, lo cual sugiere una revisión de la justicia como el fundamento de una *ciudad* adecuadamente pensada y organizada. Por esta razón, con una lectura atenta del legado clásico de los griegos y una vez definido el marco ontológico y topológico en que se encuadra la filosofía del límite, Trías diseña su *ciudad ideal*, sobre la idea original que toma prestada de la *República* de Platón[207].

La impronta filosófica de Platón —argumenta Trías— es incuestionable para cualquier filósofo. A nosotros nos incumbe lo que a Trías: una dimensión suya que ha sido olvidada o que ha sido generalmente mal comprendida y que no precisamente se corresponde con el pensamiento posnietzscheano, el cual presume de haber sido fundador de la metafísica. A través de las palabras de Sócrates, Platón pensaba en una ciudad ideal[208] construida a partir de la *creación poiética* o del motor anímico del Eros, que no sería otro que el clausurado durante la Posmodernidad. Este sería un espacio que Platón sugiere y reclama para la ciudad ideal. El dato le sugiere a Trías la posibilidad de variar, o más bien «recrear» esta estimulante idea. Así, Trías irrumpía en las ciudades-estado del *El artista y la ciudad* (1976) defendiendo un platonismo coherente y desdeñado. Las comunidades atenienses estaban constituidas en ciudades fuertemente vigiladas y amuralladas hacia el

[207] Posiblemente haya sido Platón el filósofo griego que infundió su carácter más genuinamente filosófico, y entre sus ideas, la que explora la ciudad como espacio por el cual transita el alma del ciudadano. Nos basamos en la tesina de licenciatura de Trías, titulada «Alma y Bien según Platón» (1964).

[208] A través de *Timeo* y *Critias*, Platón se refiere a la Atlántida (*Atlantís nesos*), ciudad mítica fundada en el Mediterráneo durante tiempos anteriores a Solón.

exterior. Filosóficamente, Trías retiene este elemento arquitectónico, el amurallamiento (*Schranke*), para constituir un espacio de vida abierto y conciliador desde el cual pueda ser (re)ordenada la *polis*. El motivo es que solo así —piensa el catalán— se podrá pensar el sujeto desde una medida que le sea apropiada, desde sí mismo, sin perder la visión de un «todo» generalizado (*die Alleinheit*). Tal había sido también, la contemplación de un organismo viviente y social por parte del filósofo-rey, la ciudad y el ciudadano con todo su vigor y complejidades sabiamente interferidos.

En 1984, en el corto período de tiempo que va desde la publicación de *Filosofía del futuro* hasta *Los límites del mundo*, Trías elabora un breve excurso intelectual al aplicar el concepto platónico de ciudad a la ciudad de Barcelona, su tierra natal, recurriendo a la oposición conceptual mantenida entre Joan Maragall y Eugenio D'Ors[209], entre otros de las primeras décadas del siglo XX. Unos años más tarde, esa discutida idea de vínculo recuperaría el rigor filosófico en la *Lógica del límite* (1991), esta vez sobre un mapa topográfico de bárbaros y romanos obligados a entenderse (primera parte), y más adelante, construyendo un sistema de las artes que, según ese punto de vista filosófico, colonizan el espacio y el tiempo en el que vive el ciudadano libre (segunda parte). Pero habría que esperar a *Ciudad sobre ciudad* (2001) para comprobar la inclinación decisiva de Trías hacia las enseñanzas de Platón: «mi último referente siempre ha sido la ciudad».[210] Precisamente, en esta obra nos deja claro que la inspiración que asiste al autor cuando trata el concepto de *ciudad* es de origen histórico-metafísico. ¿Por qué?

En primer lugar, porque los romanos planificaban la estructura de sus ciudades a partir de dos ejes perpendiculares —*cardus* y *decumanus*— establecidos en función de las posiciones del movimiento del sol. En la intersección de ambos se encontraba el *forum*, que aglutinaba a modo de hogar común todo tipo de arquitecturas, desde las basílicas hasta los

---

209 TRÍAS, E., *La Catalunya ciutat i altres assaigs*, L'Avenç, Barcelona, 1984, pp. 49-63. Este ensayo, hoy casi desaparecido, supone un complemento a *El pensament de Joan Maragall* (1982), según declara el propio Trías. En ambas obras se trasluce una discusión metodológica con el fin de concebir la ciudad de Barcelona dentro de Cataluña. También en *El último de los episodios nacionales,* F. C. E., Madrid, 1989, se recoge un texto titulado «La España de las ciudades», que busca en clave política un cauce de entendimiento entre el «Estado español» y el «Estado de las autonomías», en comparación con otras comunidades de la Península (v. pp. 27-32).

210 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 13.

prostíbulos[211]. La tarea formaba parte de un ritual romano recogido en *La idea de ciudad* del arquitecto norteamericano Joseph Rykwert (1926), al que Trías recurre en más de una ocasión. Una vez establecidas las coordenadas maestras —señala el americano— el sacerdote («augur») fijaba el lugar del *templum*, haciendo uso de sus buenos «augurios», alrededor del cual se concentraría el resto de elementos. Una vez desarrollada la ceremonia[212], se elabora un trazado de las redes viarias de tránsito y se procede a su demarcación. Más allá del trabajo físico, la tarea de diseñar una ciudad asume de este modo un carácter cosmológico, una copia del *cosmos* que el augur determina ejerciendo su *visión* privilegiada, que traduce los confines del cielo y de la tierra en una decisión espacial que no puede cuestionarse. Para Trías, la cruz topográfica que resulta del ritual sugiere que las ciudades se fundan contemplativamente desde el «interior», desde un principio augural cuyos términos (o «formas») suelen exhibirse insignias que protegen y alejan a los «malos augurios». En cualquier caso, el ejercicio de la *ciudad* responde perfectamente al sentido platónico de la noción, cuya alma según Trías se divide en cuatro áreas principales: la filosófica, la ética, la religiosa y la estética. Todas estas áreas, que el autor se refiere como «barrios», están destinadas a configurar el alma humana que encuentra a la ciudad romana como su propia representación, ciudad por la que Platón se preguntaba a tenor de la justicia y que Trías utiliza en *Ciudad sobre ciudad* para poner a prueba la experiencia del límite. He aquí la cuestión de fondo, la de elevar la propuesta del límite a una metafísica, pero no en el suelo platónico del que se había despojado al artista, sino en el *mundo* actual, en el cual se incardinan la inteligencia y la pasión del ser fronterizo. En tiempos de Vitruvio, el augur era el que contemplaba y decidía el emplazamiento del *templum*. En el pensamiento limítrofe, el sujeto es el que ocupa su lugar sin necesidad de magistratura alguna, toda vez que pone (y se «auto-pone») en práctica sus posibilidades para acceder, desplegar y proyectar (*póiein*) su propio espacio.

Además, como ocurre en cualquier ciudad mundana, todos los caminos y entresijos que llevan a ella suponen la unión de sus gentes y sus barrios, pueblos y suburbios, todos ellos con sus zonas de ocio, de comercio, de culto, etc. Quizá por ello suele decirse, también

---

211 Para un estudio minucioso sobre los criterios empleados a la hora de construir y emplazar los elementos más importantes de una urbanística general recomendamos VITRUVIO, M. L., *Los diez libros de la arquitectura*, Iberia, Barcelona, 1997.

212 Las fases del ritual investigadas por Ryckwert aparecen en: TRÍAS, E., *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona, 1996, p. 26.

que «todos los caminos conducen a Roma», toda vez que Roma goza desde hace siglos del calificativo de ciudad sagrada. Desde el punto de vista de Trías, las ciudades cuyos itinerarios o suburbios conducen al centro (*umbilicus*) no son sino «recreaciones» entusiastas de ciudades más grandes o que históricamente habían sido más importantes —entre ellas, la romana— variaciones de su *forum* singular a lo largo de cuyo tránsito se halla una peculiaridad que suele pasar desapercibida, y es que el muro que la protege es al mismo tiempo el que permite al viandante salir o acceder al núcleo de la misma con una cierta facilidad.

Esta dinámica con la que emerge la *ciudad* romana, como bien apunta nuestro autor, es muy parecida a la variación-idea (musical). No hay que olvidar que…:

> Ese ser del límite se recrea, o varía, en cada evento singular, en cada persona específica, en cada instante-eternidad, en el modo en el que se varían las genuinas variaciones musicales, en las que el tema se va reconociendo sólo y en la medida misma en que esas recreaciones tienen lugar, mostrando su diferencia y mismidad, o los aires de familia que entre sí mantienen.[213]

La analogía le sirve a Trías para descubrir una relación comprensible entre el urbanismo filosófico y el plano artístico, comparación en la que dichos «aires de familia» se van a convertir en una pluralidad de sinestesias, que finalmente permitirán reconocer el aire común y familiar de su propuesta. La metáfora deberá servir en su momento a una *ciudad real,* solo que con prolongaciones ético-políticas, estéticas, religiosas y simbólicas. En el fondo, su recurso a la noción de *ciudad* representa el hecho de que las insignias más nobles del ser humano son su ingenio e imaginación, que por ello sería un error complicarlos, y no existe razón alguna por la cual el *ser* del límite, tal como lo concibe Trías, no pueda pasar por las puertas que acceden al núcleo de la ciudad, que no es otro que el centro de lo que venimos llamando «enigma». Quizá sea esta la moraleja del límite, la que, escondiéndose detrás de una puerta, invita al ser de la frontera a colmar su sed de curiosidad. Llegados a este punto, no llevar a término este acto sería contrario a consagrarnos como *límite* y ya

213 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 17.

hemos dicho antes que en esta filosofía prima ante todo la necesidad de reconocernos o determinarnos «carne» de *él*.

Alejándose de toda restricción, Trías sostiene que el pensamiento funciona como se distribuyen los entresijos de la ciudad, algunas ideas son tácitas y otras más enigmáticas, pero todas se relacionan en función de ese núcleo hacia el que apuntan. Todas ellas guardan, como afirmaba Wittgenstein, ciertos «aires de familia». Algo similar ocurre con los fonemas, sintagmas y oraciones que constituyen el lenguaje, que uno configura el sentido de otro más grande, aunque su concepción aislada tenga para nosotros un sentido distinto. El concepto triasiano de *ciudad* obedece a un intento por articular la *polis* con sentido[214], un *logos* articulado que no solo depende del juicio racionalizado sino también de la imaginación y la reflexión simbólica, entre cuyos suburbios existe el mismo parentesco. En el plano topológico de la ciudad, esos suburbios constituyen el *corpus* triasiano de lo ético, lo religioso y lo artístico, como ya hemos dicho, y conviven todos ellos junto al filosófico, al que ya nos hemos aproximado en la ontología de *La razón fronteriza*. Conviene recordar aquí el elemento racional («razón fronteriza»), antes de que pueda utilizarse para negar que esta intrincación entre los barrios sea incompatible con la elucidación crítica. Este es, de hecho, uno de los inconvenientes que deseamos superar. De momento, recuérdese que Trías llamaba razón…

> …al conjunto de usos verbales y de escritura mediante los cuales se puede producir significación y sentido. Ese conjunto dibuja un posible y pensable *espacio lógico-lingüístico* en el que pueden esparcirse y diversificarse múltiples, dispersos y plurales usos lingüísticos o modos de inscripción acordes a formas de vida, o a determinados *mundos de vida*.[215]

---

214 Debe señalarse que nuestro filósofo ha ejercido de profesor de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) desde 1976 hasta 1992. El contraste del tratamiento metafísico de su pensamiento responde a más que una simple biografía; su ocupación denota la enorme ambición por la fundación de una ciudad ideal. v. *La aventura filosófica*, op. cit., pp. 280-281. En este pasaje, el autor toma como ejemplo el diseño de una plaza situada actualmente en el Barrio de Sants (Barcelona), para diseñar a partir de ella lo que unos años más tarde expone como «estética del límite».

215 *Ibid*., p. 32.

El tratamiento del *símbolo* como una ciudad resulta más que una arquitectura ordenada. De hecho, es el concepto *ciudad* el que se reviste de un «suplemento» que solo de un modo hermenéutico («acceso») puede ser elaborado desde la frontera. Definitivamente, la ciudad representa los estados por los transita el alma del ser, representando «eso» que somos. La metáfora corresponde a una síntesis entre *nous* y *praxis*, o entre *Eros* y *póiesis*, cuyo concurso nos permite comprender y comprender-nos, colonizar y habitar un espacio personalísimo junto al de otros, los que antes llamábamos bárbaros. Podríamos decir, por tanto, que las interrelaciones entre los barrios que componen la ciudad conforman la idea de *límite* como una función que debe ejercer el sujeto —el «alzado» eleva su condición a humana o *fronteriza*— en la ciudad en la que vive. Por esta razón, el recurso a la ciudad no supone un escenario separado del ontológico sino todo lo contrario. Si bien los barrios gozan de una autonomía propia, como cabría esperar de una filosofía meramente especulativa, el espacio absoluto en el que permanece el fronterizo es uno solo, en última instancia, el mundo («cerco del aparecer»).

Lo que venimos llamando la *ciudad del límite* no es más que un intento por abrir este ser a nuevas posibilidades y aventuras que justifiquen su condición humana. Por todo ello, la ciudad supone un *uso simbólico* del punto intermedio entre dos escenarios de diferente naturaleza: uno, el que «le viene dado» al fronterizo desde un pasado inmemorial pero que llega hasta su presente inmediato, y otro, el que, asumiéndose deudor de esta condición dada, se presenta y se despliega, provisto de una nueva razón, hacia un horizonte enigmático hacia el cual solo cabe «sugerir» o «evocar» (etc.) refiriendo el *símbolo*. Creemos que esta es precisamente la misión de todo símbolo, que Trías reinterpreta a partir de la *Politeia* de Platón. En razón de ello, frente a quienes asumen las simplificaciones de Nietzsche —fundadas sobre lecturas sesgadas de los griegos— Trías intenta recrear ese «camino intermedio» y mediador abierto por Platón para «exponer en todas sus posibilidades lo que puede hacerse en la ciudad, decirse o referirse en y desde ese campo gravitatorio que el ser del límite provoca».[216]

[216] *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 37.

EL BARRIO ÉTICO

Trías intenta dar fuerza a su sistema filosófico a través del simbolismo que encierra la ciudad platónica. Como hemos dicho, la concepción triasiana de *ciudad* se compone de cuatro partes significativas —a su vez, simbólicas— que se hallan interrelacionadas: la ética, la ontología, la religión y la estética. Ahora bien, el tratamiento que estas reciben en *Ciudad sobre ciudad* son ya una respuesta a lo que el autor denomina «ley formal vacía». Constituyen, por decirlo en primera persona, allende lo que soy, fuera del ámbito de mi mundo, un ámbito hacia el cual *debo* dar un «salto». Este es precisamente el salto que el fronterizo efectúa desde el cerco del aparecer hasta el límite del mundo, siempre bajo la presión de esa Orden que más adelante abordaremos. Acontece de este modo el fenómeno ético en toda su magnitud, describe Trías, «el ser llamado a implantar en el mundo la humanidad».[217] A partir de aquí, los barrios de la ciudad pueden interpretarse como itinerarios o modos que el *ser* tiene de ser-en-el-límite. El primero de estos itinerarios o «modos de orientarse», como acostumbra a referir el autor, es el que se inclina hacia la acción *ética*. Al margen del desarrollo histórico de esta disciplina, conviene subrayar una vez más la orientación ontológica de Trías. Con ella de la mano, nos encontramos plenamente instalados en la frontera y pensamos permanecer en ella hasta que veamos la oportunidad de hacer lo mismo con el fenómeno musical y elucidar, de ser posible hacerlo, el concepto filosófico que le convenga.

Es poco discutible que, desde las convicciones de Platón y Aristóteles, la ética siempre ha sido uno de los temas más concurridos en filosofía. En el caso de Trías, la organización de la ciudad y la idea que se halla en su elucidación es un elemento importante en la vida del ciudadano de la *polis*, pero como hemos dicho, ahora el ciudadano es también el filósofo que se haya sujeto a la frontera, el ser que se «alza» hacia sí para buscar en ese entorno suyo el sentido de su existencia y del universo entero («cosmos»). En el proyecto cívico-político de comunidad triasiana, abordado en *Ética y condición humana*, esa topología/ontología del ser fronterizo es entendida como un reflejo especulativo, es decir, como una de las (cuatro) resonancias que emanan del propio *límite*. Al barrio filosófico, que daremos por tratado en su propia naturaleza de «exilio y éxodo», se le une el hecho moral, con el objetivo último de una «ética limítrofe». Tal es la que resulta de la concepción que

217 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 184.

Trías fue cultivando a partir de la dimensión olvidada de Platón y a la que no duda en hacerle corresponder su variación.

Al igual que para Platón, para Trías la cuestión central que atañe a lo ético es aquella que se argumenta en la praxis[218]. Esto significa que la ética es una disciplina que no tiene sentido en la pura teoría, porque solo lo gana cuando se practica. Esta praxis lleva consigo el trasfondo de libertad que ya resonaba en Kant y que ahora deberá ajustarse al tribunal de la *humana conditio* para reconocerse.

En la *Crítica del juicio*, Kant pensaba su sistema de la «razón pura» para concebir la belleza como símbolo moral y al mismo tiempo para poder explicar en el marco del conocimiento empírico entidades suprasensibles como *Alma*, *Mundo* y *Dios*. En la propuesta de Trías que, si bien se nutre de la tradición ilustrada alemana, el símbolo y su exposición permiten la concepción de una *topología* más amplia que la kantiana. El permiso viene dado cuando la definición de razón renace en una *frontera*. ¿Existe una proposición, susceptible de expresión lingüística, que se ajuste y concuerde con la Idea que hemos trazado en relación a nuestra condición humana? Trías responde afirmativamente. En *Ética y condición humana*, argumenta que, «si tal proposición puede mostrarse, entonces la viabilidad de una *ética del límite*, acorde con el concepto fronterizo del *ser* y de la *razón*, puede quedar salvaguardada».[219] Pero la aclaración es aún más extensa. En el ajuste del terreno ético a esta razón termina proponiendo una vuelta al pensamiento de Platón y Aristóteles, porque son quienes habían advertido en la moral, mucho antes que Kant, una de las especificidades generales de la filosofía. Para Trías, lo específico es todo lo que gravita en torno al centro de gravedad que es el *límite*, una naturaleza que, al igual que ocurría en Kant, muestra la ética de un modo «indirecto y analógico», nunca de un modo inmediato. De hecho, la ética supone —recalcaba Wittgenstein— un *misterio* del que nada se sabe. Y radicalmente, ni existen las proposiciones éticas o, si existen, no forman parte de este mundo. Trías retiene el dato de que la experiencia humana carece de un acceso directo e inmediato a ese misterio o a ese mundo, porque en efecto se trata del cerco hermético. La ética, por tanto, refleja una resistencia a la elucidación porque su acceso se nos impide directamente. Es el muro

---

218 «Ética y estética», Novenas conferencias Aranguren, 2000, en: *Revista Isegoría*, Nº 25, 2001. p. 147. Disponible en: http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/588/588 [Fecha: 18/08/2017]. Aclaración del propio Trías: se trata de una versión abreviada de las Conferencias impartidas en la Residencia de Estudiantes de Madrid durante el mes de abril de 2000.

219 *Ética y condición humana*, op. cit., p. 22.

(*Schranke*) lo que tenemos justo delante. Pero la decisión de Trías no es determinar que se trata de un misterio; más bien, lo ético es una exposición que puede dar sentido y orientación al *ethos* («límite»), o lo que es lo mismo, «proponer formas de conducta ética que se resuelvan en la *praxis*». Si al *ser* de la frontera le corresponde una filosofía cuyo soporte es la razón (fronteriza) y su despliegue es simbolismo, la ética ha de proveerle, además, de una dimensión práctica. Se trata de un hecho («*factum*») que se le presenta a la razón y que ella misma engendra. Su desvelamiento se define en el *continuum* del *ser* en el límite, condicionada siempre por ese alzado hacia la pura existencia, es decir, por un hecho (auto)condicionado del propio fronterizo. Se trataría, en definitiva, de «la formación de lo que en el hombre subyace como potencia y virtualidad»[220], que son elementos que orientan y determinan la acción. Y, además, dotan a esa acción del trasfondo de libertad que el propio *límite* permite y persigue.

Pero la investigación va más allá de la afirmación de que existe el fenómeno ético. Trías investiga de dónde procede esa praxis o cómo es posible la acción humana de tal modo que nos consolide sujetos «al» límite. Y es que lo ético puede ser mal comprendido y ejercerse sin sentir ningún tipo de solidaridad, de modo que no podríamos reconocernos en la frontera. El ser humano precisa pruebas para verificar que sus prácticas funcionan y en este caso necesitamos una especie de precomprensión que nos permita plantearnos o reconocernos en torno a *lo que ya somos*. «Es propio de la condición humana [reconoce Trías] la posibilidad de contradecirse, o de comportarse en un sentido que contradice las condiciones mismas de una posible definición de lo humano»[221]. Significa esto que el hombre es libre precisamente en razón de esa temible y amenazante posibilidad: la de gestar en sí mismo y en su mundo de vida actitudes, orientaciones y formas de acción que también son inhumanas. Por muy marginal o desdichada que pueda resultar una acción del hombre, esta podrá considerarse siempre libre. Por esta razón, Trías vuelve sobre el uso práctico del *logos* suscrito por Kant: «somos libres de responder a esa propuesta mediante una respuesta según la cual nos ajustamos a lo que tal proposición nos dice, o bien a contradecimos libremente, determinando y argumentando nuestra acción de modo contrapuesto a esa proposición».[222] Conviene retener esta noción de *libertad*, ya que será indispensable para

---

220 *Ibid*., p. 64.

221 VV.AA., HERRERA GUIDO, R. (Coord.), *Hacia una nueva ética*, Siglo XXI, México, 2006, p. 26.

222 «Ética y estética», en: *Isegoría*, op. cit., p. 161.

una revisión crítica del *límite* y de la *variación*, y porque pretende ser favorable, además, a una exposición de la música como parte integrante de este límite, si no el límite mismo, habitado y *desplegado* allende la palabra. Cualquier expresión artística, en cuyo horizonte hemos elegido la música, debe adherirse o elevarse a este telón inseparable del límite que es la libertad; de no ser así estaríamos abocados a una expresión impuesta por el mismo *logos* tradicional que, precisamente, pretendemos superar, o por lo menos, complementar. Las preguntas que conviene hacerse, por tanto, son: ¿cuál es esta «proposición» que refiere Trías? ¿De dónde procede (si es que procede de alguna parte), cuál es su forma y a qué o a *quién* compromete su contenido?

EL «DEBER» DEL SUJETO FRONTERIZO

Wittgenstein trató de trazar los límites del significado, separando lo que puede decirse y lo que no puede decirse. La operación se presta al juego que ofrece la literatura para intentar llegar a lo que está «más allá» de los límites del lenguaje y mostrar, desde allí, que hay cosas que solo pueden ser «mostradas». Sin embargo, el Wittgenstein del *Tractatus* utilizaba la lógica simbólica para clarificar el sentido de las oraciones utilizando la lógica simbólica, al igual que Russell. Detrás de la gramática de cada lengua natural —reconocían los alemanes— existe una especie de isomorfismo entre el lenguaje, el pensamiento y el mundo. Pero no hay mácula alguna de esta existencia si no se expresa a través de lo místico, lo innombrable.

En el pensamiento del *límite*, la experiencia de lo ético se situaría en esta tesitura de experiencia silenciosa, ya que su naturaleza es enigmática y por eso resulta innombrable. Tal vez porque los valores, posibilidades y mociones que desencadena el ser del límite, rehúyen la proposición estricta, situándose «más allá» de los límites del mundo. Para el pensador del lenguaje, el ámbito de lo que puede expresarse se traza en relación a lo que debe callarse («*muss man schweigen*»). Y dado que no es posible determinar proposición alguna en torno a ese escenario, la alternativa es no pronunciarnos sobre ella. Aunque la perspectiva sea filosófica, la novedad que Trías introduce sobre el alemán es asumir el límite como un espacio topológico en el cual el ser del límite todavía goza de un *cierto movimiento*. Es la ética la que se sitúa entre el ser y el no ser, entre lo físico y lo metafísico. La diferencia

fundamental respecto a Wittgenstein reside en la presencia de una voz misteriosa que podría corresponderse con la proposición ética.

La particularidad de esta proposición no es «describir» ni «enunciar» lo que *es* o lo que *existe*. No sirve a un decir ontológico que cabría esperar de una ética limítrofe. La proposición apunta, al estilo de Aristóteles, hacia aquello que «puede llegar a ser». El problema, pues, no es tanto definir un fenómeno como el ético —Trías recurre nuevamente al simbolismo para representar la escena moral— sino en determinar aquello que puede permitir al fronterizo ser ético. En este sentido lamenta Trías que Wittgenstein hubiese preferido centrarse en la identidad, posiblemente parafraseando a Hegel:

> Vivir pendiente de la Identidad, buscar a toda costa la Identidad, arroparse en ella, fundirse en la más pobre de todas las categorías lógico-lingüísticas es, sin duda, un despropósito. Es, además, un signo de desconexión con las tendencias del mundo moderno (…). Las personas, los pueblos o las comunidades obsesionados con esa fabulosa y fabulada *quête* de la propia identidad corren el riesgo de morir de inanidad melancólica. Y sobre todo, se arriesgan a matarnos a todos de hastío y aburrimiento.[223]

En la filosofía del límite se pretende que lo ético resplandezca en el límite. Además, no hay pretexto alguno para que lo moral no pueda convertirse o «desplegarse» en una *praxis,* pues la ética, es tan solo un itinerario posible dentro del sistema limítrofe. Dicho de otro modo, la moral es un modo legítimo para orientarse por la vida, pues, a pesar de que la voluntad pueda hacerle caso omiso, o negarla, siempre ha formado parte de un misterio. Los pensadores de la Antigüedad tenían claro que el fin de toda *praxis* es, en el fondo, llevar una vida que calificaban «buena». El problema filosófico de una ética contemporánea consistiría más en indagar en qué consiste esta bondad y a qué ciencia pertenece, so pena de resultar extravagante a ojos del analítico. Surgen en este punto multitud de opiniones históricas que van desde la virtud de Sócrates hasta Descartes y Kant, siendo éstos quienes mejor representan el desplazamiento de la llamada «vida buena» hacia una libertad que tiene más que ver con lo matemático, lo jurídico y lo social. Según Trías, si la ética en Aristóteles tenía

223 *Ética y condición humana*, op. cit., pp. 42-43.

un carácter condicional, Kant la vuelve relativa a un imperativo incondicional[224], pero «ese momento incondicional apenas está contemplado». Con el *límite*, la proposición ética recibe una formulación lingüística capaz de dar expresión a la escena moral del hombre. En este punto preciso, Trías vuelve sobre Kant para responder a Wittgenstein, sugiriendo que, en realidad, nuestro excedente de razón se apoya en un longevo imperativo[225]:

> Este grandísimo filósofo no comprendió que «algo», un resto, un residuo, un *cerco* de *razón* nos llega a los oídos como expresión de un *decir* que puede dar determinación a nuestra acción y a nuestra conducta, y orientación a nuestros modos de vida. Ese *cerco* de luz lo constituye, precisamente, *la* proposición ética, que es una y única (como uno y único es el «imperativo categórico» kantiano).

La *voz* de la que nos habla Trías evoca la proposición original de Píndaro: «*llega a ser el que eres*». Esta se concibe en forma de proposición, de orden o mandato que Trías varía de varias formas, siempre a partir del adagio délfico[226]. En *Ética y condición humana* el imperativo reza haciendo eco del formalismo kantiano: «*Obra de tal manera que la máxima que determina tu conducta se adecue a tu propia condición (material o matricial) de habitante de la frontera*». Poco después aparece simplificada: «*Sé fronterizo; acierta a comportarte como lo que eres, límite y frontera (en relación a excesos y defectos indeterminados, infinitos*)».[227]

---

224 *Ibid*., p. 45.

225 *Ibid.*, p. 161. Kant se había obstinado en alcanzar un vestigio de lo llamado «suprasensible», que finalmente expresaría bajo la *forma* de «imperativo categórico». Pero este imperativo solo es posible mientras haya un sujeto que acceda a él, pues ni es estrictamente físico, ni tampoco racional o verbalizable. Más bien, constituye la posibilidad de un *despliegue* (tercera fase del método metafísico, según Trías), es decir, de un uso práctico del *logos*. Aquello cuyo deseo proporcionaba un acceso al sujeto fronterizo («alzado»), exige ahora una puesta en marcha que ponga a prueba esta «segunda patria».

226 Los griegos solían adentrarse en en sus dudas y enigmas según su tradición oracular. En la sala pronaos del templo de Apolo en Delfos, figuraba una inscripción que resumía el secreto de la sabiduría y de la felicidad, sabiamente entremezcladas, en un solo reconocimiento: «conócete a ti mismo». La popularidad de la frase se extendió en la obra de muchos autores griegos, pero fue Platón el que sin duda más la difundió. En diferentes *Diálogos*, Sócrates hace una llamada al conocimiento de sí mismo antes de intentar penetrar en los misterios de la divinidad y la mitología, siendo famosos los de *Eleusis*. En síntesis, se trata de una llamada al conocimiento y una invitación a la reflexión filosófica válida para cualquier época.

227 *Ética y condición humana*, op. cit*.,* p. 49.

En ambos casos, el deseo implícito que subyace a este ejercicio es ajustar la propia vida a la *condición humana* de existir —en el fondo, única exigencia del límite— pero, al mismo tiempo, a evitar lo inhumano que como respuesta a ese mandato pudiera darse, pues en tal caso lo que se daría sería un «desajuste».[228] No hay que olvidar que en los momentos de la filosofía del límite que se sitúan entre la negatividad trágica y el drama, o el anhelo hacia lo positivo y afirmativo, Trías se decanta por el drama, evocando de nuevo la superación del pensamiento de Hegel. En este caso, nos encontramos en uno de los puntos más delicados de su pensamiento del que depende la *humana conditio*, nada menos que la «matriz» de la conciencia ética. Una proposición, Orden o Imperativo —cualquiera de los términos refiere a lo mismo— invoca al sujeto fronterizo para que cumpla su propia libertad. Para la consecuencia de la libertad, sugerida por la *forma* de mismo imperativo, se dan cita dos cosas: una orden o prescripción (*«Sé fronterizo…»*) y el anhelo por cumplir el contenido de esa prescripción. La unión entre la propuesta y la respuesta garantizarían un carácter universal relativo a la inteligencia del habitante del límite; solo entonces, éste se verá capaz de llevar un *modus vivendi* exento de tal malestar. Ahora bien, Trías insiste en que debe hacerse un uso correcto de esta especie de «inteligencia sintiente», ya que nuestra respuesta puede ser «para bien, por cuanto el ejercicio ajustado a la proposición queda (…) puesto a prueba y, en consecuencia, éticamente convalidado; para mal, porque ese máximo don de la libertad, en su ejercicio desviado, conduce a que la vida, por pura propagación de lo inhumano, pueda convertirse en un infierno».[229] La decisión de escuchar y obedecer ese imperativo es importante pero no parece recaer ni en el sujeto ni en esa voz metafísica, sino más bien en la libertad de *escuchar* la proposición misma: «sé fronterizo». El problema nos retrotrae a la pregunta anterior: ¿de qué lugar procede esta misteriosa *voz* y qué relación mantiene con la libertad? La respuesta —esto sí lo sabemos— nos revelará la inflexión que Trías sugiere con la esfera ética.

La justificación aparece casi al término de *Ética y condición humana*, cuando Trías recoge cuatro momentos históricos y fundacionales de la ética[230]. La voz es, para el autor, el

---

228 El desajuste tiene siempre un efecto indeseado. Si se produce el ajuste de la respuesta, refrendada por la orientación de la acción ética, entonces se derivaría la promesa de una buena vida. Si por el contrario se produce contrariedad entre la propuesta y la respuesta puede surgir la propagación de lo que en *Ética y condición humana* se llama lo inhumano, bien sea por defecto o por exceso.

229 *Ibid*., p. 164.

230 Primero, en la época griega, la ética de Aristóteles, que muestra un desglose de la acción sobre los hitos a través de los cuales «se argumenta». Los resultados de esta argumentación permiten hallar una

fenómeno que inaugura o abre la escena moral, pero no es una voz con una existencia mundana, sino que procede del «cerco hermético». No se trata de una exigencia de la voluntad del fronterizo que pueda permitirle ejercer actos éticos, sino de una posibilidad formal que tiene el fronterizo para llevar una buena vida, en la cual la ética o los actos ejecutivos de moralidad se comportarían como un rasgo característico suyo. Es, sin duda, una singularidad propia —afirmativa y positiva— la de escuchar y obedecer a este imperativo y forja un cierto carácter que Trías denomina «des-comunal», por así decirlo, poco común entre los hombres, y es un acto tan sorprendente como «las singularidades que descubren los físicos o astrofísicos teóricos». Podría decirse que la escena ética no puede no ser obedecida siempre que nos comportemos como seres del *límite*, pero lo que desconocemos es si el acto ético aparece guiado por esta voz o por la ambición de resolver el misterio de la existencia, que siendo tanta y tan fuerte —resultado de ese carácter suyo— desata el término «voz» y lo coloca en un hermetismo filosófico que no es posible negar. En el fondo, no hay exigencia alguna. Uno es libre de renunciar de antemano a que exista mandato alguno; puede reprochársele a alguien —desde un punto de vista analítico— que lo ético sea hacer A en lugar de B, sea por la razón que sea. Incluso puede negarse que haya algo trascendente en todo esto. Pero, entonces, la posibilidad de indagar algo sobre los excesos del «racionalismo inmanente» sería inútil. Precisamente, esta es la negatividad que

---

mediación del sujeto, capaz de derivar su propia acción. En cualquier caso, la acción aristotélica se encamina hacia la felicidad (*eudaimonía*), que Trías equipara a la «buena vida». Un segundo momento aparecería con las éticas de la antigüedad tardía, concretamente las del estoicismo. Los estoicos sustituyen el *zoón politikón* por un «ciudadano del mundo» y como «animal ecuménico». El hecho de ser humano aparecía en Crisipo y en Marco Aurelio como una reflexión previa a la *humana conditio*. El tercer momento se inaugura con la ética kantiana, cuya naturaleza es estrictamente autónoma. Desde este momento, la ética asume el carácter crítico y moderno guiado por una voluntad libre. En relación a esta voluntad, debe señalarse que la *Crítica de la razón práctica* supone ya un «despliegue» de ética que empuja al fronterizo, mediante el imperativo categórico, a una relación más cercana con lo *nouménico* que la que determinaba la dialéctica trascendental de la *Crítica de la razón pura*. Kant hace filosofía, pero también hace metafísica. El sentimiento de lo «sublime» y la «finalidad sin fin», por poner dos ejemplos, refieren ya un exceso de intelección. Pero si el destino de la filosofía depende de estos excesos, la cuestión pasa por la reflexión acerca de cómo comprenderlos. Años más tarde que Kant, Hegel criticará en su *Fenomenología* que el acto ético requiere un reconocimiento lingüístico, en lo cual consistirá precisamente la reflexión de Wittgenstein (cuarto momento). Éste catapulta hacia más allá de los límites del mundo la posibilidad de verbalizar el acto y, por consiguiente, la imposibilidad de acceder prácticamente a él. La inteligencia del límite se basa en estos cuatro «movimientos» de la ética para subrayar lo cerca que estuvo Kant de consumar su orientación filosófica. Reconocer la buena vida complementa en la ética triasiana una interpretación singular y «habitable» del carácter imperativo y práctico de la razón kantiana. Por ello, reconocer la *forma* de este imperativo es lo que permitiría hacer habitable el *limes*, el lugar donde el fronterizo puede fijar su morada, la verdadera patria anti-positivista de las ideas.

surge de los análisis, nuestro principal obstáculo. Si esta razón dominante —piensa Trías— no nos resultara demasiado sospechosa, ni existiría el discurso metafísico[231] ni habría nada que investigar cuyas herramientas de trabajo no estuvieran de algún modo desperdigadas por el mundo adelante. Contra las comodidades, Trías sugiere que esta voz asuma la experiencia dentro de sí «dejando» que el cerco hermético «se manifieste» en la frontera. Se trataría, por tanto, de un recurso simbólico que procede del cerco hermético destinado a mostrar el fenómeno moral. Y con clara justicia lo consigue: un *símbolo* con el cual el sujeto de la frontera consigue reproducir la topología del límite. Pero, entonces podríamos preguntarnos, ¿por qué Trías inscribe esta voz de misterio en el llamado «cerco hermético» y no en la frontera?

Todo parece indicar que la voz, como la ética a la que autoriza nuestro acceso, no tiene ningún significado ni tampoco tiene referentes, a excepción de los momentos fundacionales que hemos recogido. Conceptos y referentes forman parte del mundo, esto es, del «cerco del aparecer». Pero la originalidad de la ética triasiana, como de cualquier otro elemento representativo del límite, resulta de atribuir una hermenéutica que no vamos a encontrar en ningún rincón del mundo físico porque su objetivo es trascender el cerco del aparecer. De nada serviría a Trías proveer a esa voz de un significado denotativo, pues no se trata de una voz audible ni comprensible desde un punto de vista estrictamente racional. Para más inri, su contenido es oscuro, pues no dice qué debe hacerse exactamente. Más bien se comporta como una legisladora interna cuya Orden prepara, invoca e imanta al fronterizo hacia el «alzado», a la acción ética. Si esto es así, el término «voz» sería un elemento que pertenece al reino del símbolo[232], pero abierto a una hermenéutica permanente. Un elemento tal no puede inscribirse sobre nada empírico, como tampoco puede hacerlo la voluntad, sobre todo cuando ya no es necesario que esa voz proceda de ningún Dios que garantice todo esto. El propósito de Trías es realizable (en el límite), es decir, establece un arco reflexivo desde

---

231 Cf. *La filosofía y su sombra*, op. cit., p. 12. El autor describe los excesos principales de los cuales adolece la metafísica: el exceso historicista, el exceso clasificatorio y el exceso empirista. Estos han actuado simultáneamente y se han comportado como una alternativa «inocua» para la filosofía normativa. En síntesis, quizá haya sido nuestro instinto empirista, promovido por una cierta vanidad contra el espíritu romántico, el que haya desembocado en los materialismos, el afán de las descripciones o las relaciones entre sistemas. Sin embargo, Trías entiende la «abstracción» como un punto de partida y no como una meta de las investigaciones. v. pp. ss.

232 Más adelante abordaremos las implicaciones sonoras del mismo e investigaremos en qué medida la música podría ofrecer una lectura alternativa del *límite*, a pesar su parentesco, aparentemente más cercano a la *variación* que a aquel.

la metafísica y lo que venimos llamando real. Si la acción que se desencadena tras obedecer a esta voz perteneciese estrictamente al cerco del aparecer, no sería necesario aplicarle significado alguno. Por tanto, cuando Trías dice «*es* una voz…», ese juicio ya es manifestado desde la posición fronteriza, la suya, con el cual, en base a la ontología tripartita del límite, podría justificarse su procedencia hermética. De ser así, el hecho de situar la proposición ética del arcano en el *limes* determinaría precisamente la *naturaleza trascendental* del sujeto. Así lo explica Trías:

> Es ésta una trascendentalidad limítrofe que convalida (rectificándola en parte) la aserción de Wittgenstein de que «la ética es trascendental». Sólo que esa trascendencia de lo ético, atestiguado por esta proposición de naturaleza imperativa, no se halla «más allá» de los límites de lo que la razón puede expresar, ni por lo mismo está «más allá» de los límites del mundo. *Eso trascendental y trascendente es el límite*, que determina lo que le excede y rebasa como *referencia* (eso que puede designarse como cerco hermético).[233]

Con todo, la reflexión ética llevada a cabo en *Los límites del mundo* y desarrollada en *Ética y condición humana* es una de las piezas clave de este pensamiento simbólico del límite. Por una parte, la ética supone (o, mejor dicho, es) un *acceso* al límite, gracias al cual el *factum* del decir es anterior, es todavía un «pensar-decir» que se atestigua a través de la orden formal imperativa. En el fondo, el acceso se haría posible hacia una metafísica y dentro de lo que podríamos llamar real, formado solamente por el aparecer y la frontera. De ahí que la existencia de un cerco no tenga sentido sin los dos restantes. Ahora bien, si suponemos que en esta metafísica lo que existe es un suplemento de lo real, entonces estaremos en condiciones de hacer explícita alguna referencia a lo que hay *más allá* del límite (a lo indecible, lo incognoscible, lo inefable…) ya que, al menos, pueden ser «actuadas» de un modo moral. Esta posibilidad —Trías señala en que es solo una posibilidad de muchas— probaría en su sistema que ha habido un alzado por parte del fronterizo hacia la escena ética. Probada la posibilidad del alzado, las posibilidades se extienden al resto de barrios que completarían la *ciudad* desde sus caminos simbológicos de acceso.

---

233 *Ibid*., p. 86.

SIMBOLISMO Y RELIGIÓN

La propuesta del límite continúa avanzando por los principales barrios que componen la ciudad fronteriza. En su desarrollo, Trías pretende mostrar la fuerza y la luminosidad que proyectan dos estrellas binarias que gravitan en torno al mismo campo gravitatorio que es el *límite*. Estas dos estrellas se unen a un tercer elemento, dando como resultado un esquema triangular con el que acostumbra a resumir gráficamente la propuesta limítrofe:

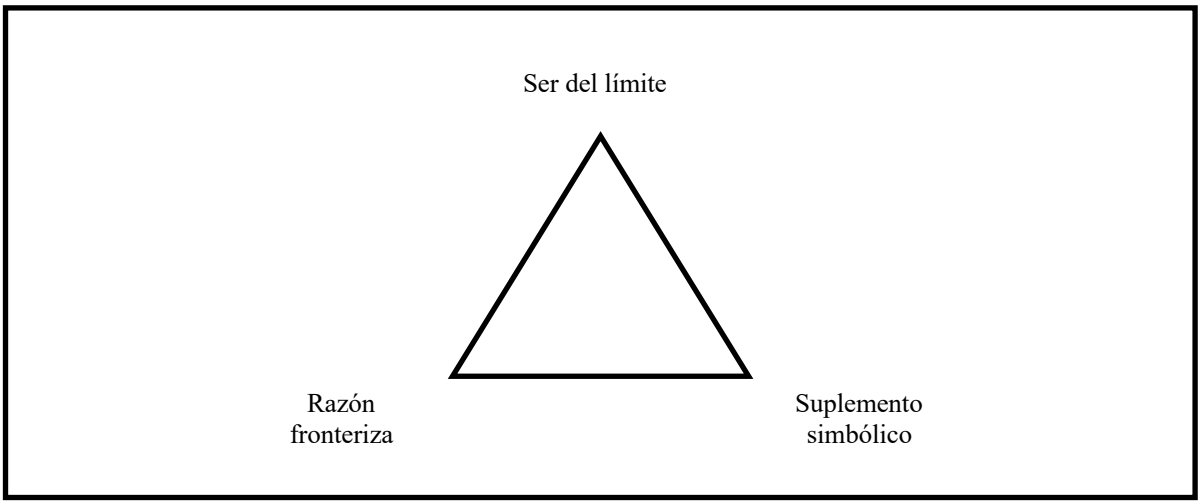


Diagrama de la ciudad fronteriza[234]

Tal como los barrios ético y filosófico han sido poblados en virtud de la razón fronteriza como teoría del conocimiento, por una parte, y por un uso práctico de la razón fronteriza, por la otra, los barrios restantes —estético y el religioso— aparecerán mediados más explícitamente por símbolos, ya que en ellos se da una estrecha relación del hombre con lo sagrado y con su figuración (simbólica) del mundo. Religión y estética dan a entender, en lo que va mostrando esta propuesta, que la vida del hombre se concentra más en los medios

234 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 47.

que le constituyen y no precisamente en los fines que persigue. Y no teniendo otro horizonte que lo trascendente, nuestro propósito es percibir los nexos o puertas de entrada a este simbolismo que finalmente logrará «alzarse» hacia la apofansis.

Si analizamos detenidamente el cambio de rumbo que toma la aventura triasiana, comprobaremos que lo ético está estrechamente vinculado al fenómeno *religioso*, hecho que a su vez incorpora en su seno una ética propia, una visión genuina y particular del Todo. Esta es una indicación de fácil comprensión, pero quizá convenga insistir en que las religiones siempre se han servido de símbolos para acoger y generar de un modo manifiesto *eso* que, según predican, trasciende los límites del mundo. Al habernos instalado en el límite mismo, constatamos una vez más que el misterio es una constante que permite explorar estos símbolos como el resultado de «sombras». Así, las religiones ofrecen una retahíla iconográfica que es resultado de su interpretación particular del misterio. Connotan mediante figuras, escenas, y desde oraciones del rezo litúrgico hasta crucifixiones talladas e intencionadamente expuestas, los episodios *posibles* que la experiencia humana *es* capaz de experimentar. Para Trías, como decimos, lo religioso evoca un ámbito *sagrado* en el cual estas figuras conviven junto a otras de «nuestro mundo», como por ejemplo la metáfora, la metonimia, la ironía o el vértigo, tan frecuentadas en la literatura de pensamiento y que sitúan lo sagrado y lo artístico a una misma altura:

> Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente distinto que las realidades «naturales». El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum* o la *maiestas* o el *mysterium fascinans* con términos arrancados del dominio natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta *terminología analógica* es debida a la incapacidad humana de expresar lo *ganz Andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que traspasa la experiencia natural del hombre con términos arrancados de esta experiencia.[235]

De momento, nos centraremos en el hecho religioso y reservaremos la estética para más adelante, ya que su vinculación con la música nos merece una atención especial. Si nos

[235] TRÍAS, E., *Metodología del pensamiento mágico*, Edhasa, 1970, pp. 138-139. La cita es prestada de ELIADE, M., *Le sacrée et le profane*, Idées, París, 1965, pp. 13 y ss.

detenemos en la cita anterior, recordaremos fácilmente las investigaciones de Ortega sobre la metáfora. Trías estaría de acuerdo con nosotros si decimos que los símbolos religiosos, al igual que los literarios (metáfora), son recursos que nos desbordan, nos exceden y constantemente se nos escapa su captación esencial. Esto significa que su naturaleza de misterio se conserva intacta, aunque sean los músicos, poetas o literatos quienes más hagan uso de ellos. Sucede lo mismo con el acervo iconográfico que suele exponerse en un templo religioso, que a menudo connota ese misterio. La función de este es retroalimentarse, desde su condición de *materia viviente* (matriz) hasta su sentido y significación, que ya hemos dicho que se produce en el *limes*, entre el misterio y el mundo, en la frontera. Por tanto, lo sagrado será en Trías un ámbito *plus ultra* del aparecer permanentemente abierto a la interpretación y, por consiguiente, a la constitución de (nuestro) conocimiento.

Pero conviene retener una vez más lo característico de la propuesta. Y es que toda definición posible de lo sagrado, de lo filosófico, de lo ético y de lo estético procede de la experiencia de esos ámbitos que, como hemos dicho, conducen inexorablemente hacia el «centro» de la ciudad (*límite*). En este punto Trías vuelve a superar la tesis del *Tractatus* («*decir* algo ético o estético constituye un absurdo»), cuando es evidente que existen alternativas al decir habitual. Las religiones incorporan sus éticas particulares a partir de un concepto de su hecho religioso, es decir, manifiestan públicamente su interpretación particular del origen y el fin de los tiempos, pero esta es una concepción reducida que da por sentada una *verdad* ya interpretada (dogma). En conexión con lo ético, la posición de Wittgenstein no se situaba sobre el hecho religioso, pero al no ser la ética algo expresable, el pensador entiende que debería figurar en el mismo lugar que la estética, es decir, fuera del mundo cognoscible. Ante cualquiera de los dos ámbitos —ética y estética— el sujeto quedaba abocado a un obligado silencio: «…mejor callar». Para Trías este silencio es como un «signo flotante» que puede reconocerse entre lo conocido y lo ignorado (cerco mundano y cerco hermético), superando las definiciones cerradas y, así, alzándose de nuevo al límite. Precisamente, treinta años más tarde de la publicación de la *Metodología*, el hecho religioso asume en *Ciudad sobre ciudad* las mismas características de ese encuentro incondicional que el sujeto intuía entonces acerca de lo sagrado. Allí donde el romántico intenta poner freno a los poderes que le interrogan —sugeríamos en el segundo movimiento—, Trías se enfrenta a las *sombras* de esos poderes:

> La religión es, en relación a la magia, su más completo desmentido. La religión nace y surge como una forma anticipada de inteligencia ilustrada que sabe poner límites… (…) La religión retoma el simbolismo y la capacidad de expresión del ser humano, pero para plasmar, a través de toda suerte de gestos, ademanes y representaciones, esa impotencia del hombre ante los poderes superiores (y sobre todo ante el máximo poder, la muerte). La religión, en lugar de querer dominar lo sacro, se postra ante el misterio consternada. El hombre religioso revela en sus ademanes de adoración, de súplica, de acción de gracias o de imprecación y oración, o en las formas expresivas y simbólicas de esas actitudes, la completa y radical asunción de su extrema indigencia e impotencia ante esos poderes superiores.[236]

En este punto, sobre el hecho religioso, Nietzsche era mucho más radical cuando con la muerte de Dios se inicia una gran fiesta de máscaras, que celebra e inaugura la disolución de la persona humana[237]. La muerte de Dios era la muerte del sujeto y para remontar la situación Trías vuelve a los orígenes de lo sagrado mediante pruebas. Una de estas pruebas es la muerte. Para nuestro autor, la muerte no es un acontecimiento del que se sorprenda la Modernidad y tiene tanta importancia como el asombro de la existencia. Una justificación aparece en *La razón fronteriza*, que la describe en términos hipotéticos como un acto que permite dar cauce a la *humana conditio* y a su ingreso definitivo en el emplazamiento simbólico:

> Quizá no sea la muerte la «última palabra» en relación al enigma de la existencia. Quizás abre un espacio en blanco, un gran calderón musical, un silencio abrupto y prolongado en relación a una trascendencia de la cual los humanos carecemos de indicio alguno de conocimiento. La muerte es el paradigma mismo de todo desgarramiento y desavenencia. Es la sustantivación de una *arritmia* que actúa como trágica cesura. En la muerte la *potencia disyuntiva* hace acto de presencia en la existencia en exilio y éxodo, cercenándola de cuajo. En la muerte la disyunción, la cesura, el límite limitante irrumpen de modo exclusivo y exclusivista, sin mediación

236 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., pp. 141-142.

237 *Filosofía y carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1973, pp. 8-10.

> alguna con la *potencia unitiva*. (…) La muerte es la absoluta y radical falta de *limes*.[238]

En el caso que ocupa a las religiones, la *aventura filosófica* consiste en el acceso especulativo a un misterio, llevado a término mediante un viaje al más allá. Se refiere Trías al acto inefable de morir, un acceso a lo que permanece oculto a nuestros ojos y que apenas podemos afirmar que se trate de una experiencia. Era el caso de los griegos, por ejemplo, que conocían a Orfeo, el iniciado en la fraternidad órfico-pitagórica, otro culto de los alrededores de la Era Cristiana que aprende el camino hacia el submundo a través de ciertos rituales místicos. En el mundo griego, sobre todo en el ámbito de las religiones de iniciación o de los misterios, el alma del iniciado tenía la misma experiencia en el momento de su muerte que cuando había sido iniciado en los grandes misterios: un caminar que primero es errante y fatigado, y que después aparece sorprendido por la luz maravillosa con que es recibido «en regiones y praderas puras».

Pues bien. Para revertir la defunción del sujeto, lo que hace Trías es rescatar los distintos «fragmentos» de verdad que esconden las religiones, procurando la *verdad* que dimana a través de sus símbolos. No se trataría lo religioso, pues, de un cometido del pasado, sino que «pensar la religión es tarea, creo, de futuro y con futuro».[239] ¿Por qué? Porque para el habitante del límite el futuro siempre tiene algo que revelarle. Y porque en lo religioso permanecen las huellas de una razón que no es accesible a esa condición suya que consiste en «dejar que se le revele» aquello que más desea.

Si nos fijamos en la proyección cristiana, el futuro se representa anhelado mediante la expresión del vocablo *amén* («así sea»). Pero esta conjugación del «ser» vincula al sujeto con un *más allá* que ha sido predefinido, provocando una pérdida del carácter autónomo que caracteriza al ser del límite. Es, tan solo, solo una posibilidad de muchas. Cualquier interpretación del «ser» y «devenir» en la misma proyección cristiana encajaría como soberbia, un vicio que inclinaría al creyente a la penitencia (*Schuld*) y no hacia una apertura general del símbolo. Trías utiliza la escatología cristiana precisamente para invertirla y

---

238 *La razón fronteriza*, op. cit., pp. 149-150. El autor remite a la voz «Muerte» de su *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona, 1996. v. también: «Octava meditación: Sobre la muerte propia», en: *Meditación sobre el poder*, op. cit., pp. 149-162. En las tres referencias se percibe un claro eco heideggeriano.

239 TRÍAS, E., «Pensar la religión», *El País* (19 junio 1990).

recordarnos que «ser» (o mejor dicho, «llegar a ser») consiste en una responsabilidad del sujeto en relación a sus *propias* credibilidades. Son dos modos principales de pensar el futuro, una en forma de deseo de que el mundo sea así (como la ley de Cristo ordena…, y «así sea»), otra en forma de «llegar a ser… *esto* o *aquello* en el mundo». Ambas son formas confesionales de un anhelo, con la salvedad de que su imperativo viene expresamente dado, hermenéutica como textualmente. Tras la comparación, nos encontramos con un tiempo futuro de que tiene una naturaleza doble. El primero de ellos —el que propone el hecho cristiano— da por supuesto que el sujeto está discapacitado para interpretar la palabra de Dios. Es una situación abnegada y negativa —Nietzsche estaría de acuerdo en ello— que, sin dejar de abrirse a una libertad, apenas deja espacio para la duda filosófica. En el otro caso, en cambio, la posibilidad de una interpretación simbólica se abre igualmente al límite, incluso dentro del hecho religioso en sí, y conmina al sujeto a una acción positiva, no por el coraje para enfrentarse a la incertidumbre desde la razón, sino para superar el mero acontecer (cerco mundano), esto es, para alzarse hacia el *límite* y dejar que sea este el que le constituya. El alzado hacia el límite es propiamente un acto positivo y afirmativo porque su despliegue admite una infinidad de formas. Religión y ética —en general— comparecen, así de cercanas, como dos de las disciplinas que constituyen al sujeto una vez éste se revela y se asume a sí mismo como receptor del *misterio*, como escalones o gradas de una «totalidad concreta» pero que bajo *ningún concepto* es una constitución absoluta. Tampoco debe olvidarse —insiste Trías— que «todas las religiones tienen algo que revelar, algo específico que ellas y solo ellas pueden manifestar»[240], lo cual no significa que debamos escoger una u otra religión pensando que su interpretación divina sea la verdadera, sino aprehender el límite en el cual el hecho religioso se convierte en una *experiencia* de verdad, equiparable incluso a las experiencias musicales o éticas, que no dejan de ser símbolos representativos de lo «real». Por fin, al igual que ocurre en la escena ética mediada por la *voz* hermética, el fenómeno religioso orienta al fronterizo hacia esa experiencia suya, permitiéndole comprender y adaptar su razón para explicar *eso* que más allá del mundo es capaz de *ver* u *oír.* A continuación, veremos en detalle en qué modo nos explica Trías el hecho religioso y su intrincación con el mundo del símbolo.

240 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 165.

MODERNIDAD Y CRÍTICA

Decimos que en la filosofía del *límite* el referente del símbolo es inconmensurable, esto es, se repliega ("se fuga") en el cerco hermético rehuyendo a su propia explicitación. La riqueza emocional de las artes, por su parte, se concentra en la cópula que une el objeto sensible —el propio símbolo— y lo que ese objeto pretende simbolizar, lo que en el plano analítico equivale a su referente de significación. Esta cópula es la que salva precisamente al fronterizo de caer en los vestigios de una tradición sin sentido, en la que todos los fenómenos del mundo terminan caen rendidos al racionalismo. Trías es uno de los supervivientes del universo romántico que trabaja a contramano de este excesivo racionalismo al introducir el *límite* como una categoría metafísica y a la vez ontológica. Dentro del *límite*, el concepto de símbolo adquiere la fuerza de hermanarnos con las cosas y de conectarnos con nuestra vida social. El símbolo se trata de un concepto, una cosa, y al mismo tiempo algo representable, como una forma de recordar y algo con lo que se reconoce a un viejo conocido. Esta entidad, regida por el misterio del comienzo y una razón también novedosa, es todavía inédita en la Europa continental, pero se presenta oportuna como el referente de una nueva estética de la música, a la que el autor sucumbe sobre todo en *El canto de las sirenas* y en *La imaginación sonora*.

Pero, al presentar el símbolo como mediador, el *límite* contribuye favorablemente a una crítica al movimiento intelectual de la Modernidad. Trías reprocha a la Modernidad haber inhibido el simbolismo como forma de conocimiento, quizá como la más valiosa de las capacidades humanas, en pro de una visión geométrica y matematizante del mundo, de los lenguajes lógico-discursivos que se construyen desde una razón que se cree presuntuosa y atemporal. Ese pensar común y dogmático —sugiere Trías— ha focalizado los esfuerzos del ilustrado hacia lo que podríamos denominar "mecanismos de progreso", sobre todo hacia la universalidad y la abstracción, que prometían prometer una libertad sin límites. Sin embargo, este camino ha puesto fin a muchas de las ideas del discurso metafísico clásico, como por ejemplo la presencia de Éros en el quehacer común, o ese anhelo de un tiempo eterno como el motor de la creación (voluntad de poder como voluntad de crear, *poiesis*). Es fácil comprobar en *El artista y la ciudad* como en *Filosofía del futuro* la necesidad del símbolo, entidad que aflora fácilmente con una relectura de las obras de Nietzsche desde el punto de vista del límite. Sin el límite, creemos que todo el poder, toda la voluntad y toda la

voluntad de poder se hubieran perdido para siempre en una Ilustración de falso progreso, clausurando a perpetuidad la posibilidad de volver a creer y de volver a crear. Y es que, a fin de cuentas, el arte es una de las pocas cosas que nos ha permitido pensar una vida sin errores, ya que de algún modo ha conseguido mantener vivo el enigma que encubre al acto erótico-poiético, al acto de verdadera creación. Con el pensamiento del límite de Trías, en definitiva, es posible tender un puente entre la capacidad simbólica humana y esa disposición erótica con el eco resonante de *eso que somos.* Así descrito, el *límite* sirve para que obras como *El banquete*, *Timeo* o *Así habló Zaratustra* recobren todo su sentido vitalista y conciliador:

> De todos los filósofos hay dos a los que vuelvo una y otra vez, Platón y Nietzsche: Soy, en cierto modo, platónico y nietzscheano, una combinación quizás insólita y poco común, pero en absoluto imposible. Platón inaugura la filosofía en el sentido en que todavía podemos reconocerla: la filosofía como escritura, como literatura de conocimiento. Y Nietzsche da a ésta quizá su forma más perfecta en un poema filosófico que nos incita y nos reta con el misterioso simbolismo en que sabe revestir sus más poderosas ideas metafísicas. Así habló Zaratustra sigue siendo, para mí, lo más imperecedero de la obra nietzscheana.[241]

Del planteamiento triasiano —el recorrido por los tres cercos se plantea solo una sugerencia— podemos deducir la emergencia que supone para la filosofía contemporánea la recuperación del discurso metafísico, en el que el límite hunde realmente sus raíces, no solo para exponer lo que cuestionamos poder expresar en términos lógico-lingüísticos, sino para reconocer toda la inspiración y la fuerza que tenía la palabra griega. El pensamiento filosófico no tiene ninguna deuda con aquellos que pensaron el límite solo como desenlace, como desunión —a excepción de aquellos que, como Rousseau, Kant o Heidegger, contribuyeron al pensamiento como signo de identidad cultural— aunque sí la tiene con los pensadores griegos. Trías es el primer pensador que supera la barrera *(Schranke)* de esa demarcación negativa al advertir en él una posibilidad constructiva y destructiva a la vez, como el resultado de una lucha entre *Eros* y *Tánatos*, que busca un final de drama, tal como

241 *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 291.

sugieren las cadencias finales de las sonatas con la forma A-B-A (exposición – desarrollo – reexposición). El sujeto de la frontera, instalado permanente en ese *topos* de dualidad mundana, es capaz de pro-mover el ser del mito frente al ser del *logos*, o anticipar incluso sus primeros principios (*arjé prôta*) hasta las inscripciones de las teofanías que hacen literatura en los panteones. El objetivo filosófico del *límite* consiste, pues, en un viaje de vuelta del más allá al más acá, un viaje que que todo fronterizo puede (y debe) realizar tras conocer el umbral que para nosotros supone el recuerdo del legado de Grecia. Solo así el retorno al origen puede revelarse como *matriz*, unión de un tiempo que se desvela al mismo tiempo erótico y *poiético*, como una resonancia del límite destinada a recuperar lo sagrado. Recordemos en qué consiste ese retroceso:

> La aventura consiste, entonces, en retroceder, desde la religión, el arte y el pensar subjetivo, característico de nuestro mundo moderno, o de nuestra situación histórica, hacia el suelo nutricio griego. Pero no se detiene en éste esa aventura. Es preciso remontar, entonces, el equilibrio griego clásico entre sujeto y objeto, o entre "nosotros mismos" y las "cosas", o entre el alma y la sustancia, hasta llegar, a contra corriente, a esa gran raíz emanativa que provee a Oriente la *ratio* misma de su meditación reflexiva y de su productividad artística.[242]

Llegados a este punto, se deja caer un primer reproche al estilo empleado por la intelectualidad moderna. Y es que su racionalismo parece haber tomado una trayectoria que impregna a los hombres de pecados, glorificando a su paso toda técnica, pero lo sí es más grave es que esa trayectoria ha ido a favor del menosprecio de la capacidad humana de simbolización. La aparente sintonía griega entre el orden de la razón y *eso* que prevemos que la emoción es capaz de registrar todavía con un cierto orden (o más bien creando un cierto orden), figuran escindidas en dos clases de discurso que ya nada tienen que ver, discursos que podemos denominar como la voz de la Razón y la voz de la Pasión, respectivamente. Ante el desastre cultural, el símbolo se plantea como la oportunidad para curar la herida trágica abierta por una escisión entre el orden racional y el pasional, afrenta que en todo caso

242 *Pensar la religión*, op. cit., p. 53.

—proclamándonos herederos del *límite*— estamos *llamados* a cerrar y a curar, pero también a expresar de un modo descifrable y accesible.

Ahora bien, hemos dicho que la filosofía del *límite* se nutre de un misterio inmemorial, tanto en el sentido literal como metafísico. En este sentido último, debemos decir que el pensamiento limítrofe es difícil de resumir en sus tesis principales porque hasta la aparición de la *Lógica del límite* nunca había sido presentado de forma sistemática. Como añadido, también es difícil de caracterizar por su método, que se extiende a una evolución de la metafísica que aspira a ser conocimiento. Con semejante ambición, una de las preocupaciones filosóficas de nuestro autor es el misterio del comienzo, el motor primero de la creación (del mundo, del arte, del conocimiento). Nosotros abordaremos esta cuestión desde un plano especulativo que, en forma de *relato*, intentará atisbar en los pensadores presocráticos una posible solución, antes de la propuesta dualista de Platón, pero para ello, antes de nada, deberemos hacer uso de una distinción entre lo que consideramos «problema» y a lo que aquí se refiere Trías con «misterio». Un problema se refiere a algo que se halla completo delante de mí y que yo, como espectador o como receptor (de un diálogo, una obra de arte…) puedo contemplar objetivamente desde fuera, mientras que el misterio es algo en lo que estoy involucrado o comprometido y que, por tanto, no puede estar esencialmente fuera de mí. Un ejemplo típico son los problemas matemáticos. Es verdad que a veces los problemas pueden interesar enormemente a una persona y que es el ser humano quien se los plantea, pero mientras reflexionamos sobre un problema de este tipo, lo que hacemos es una abstracción de nosotros mismos, lo objetivo, lo mantenemos a distancia y nos situamos fuera de la cuestión; no entramos en el problema como tal. Y, lo que, es más, mi posición particular podría ser habitada u ocupada por otra persona o incluso sustituida por una máquina. En cualquier caso, esta *exterioridad* es relativa a la cosa poseída y a un dominio sobre ella, y eso incluye a lo que Trías denomina *misterio*. Por esta razón, para llevar a cabo nuestra investigación sobre la modalidad artística del símbolo y la expresión de su enigma desde la frontera, hemos de suponer que tenemos un dominio sobre su arte (cualquiera que sea) y que estamos en condiciones, al menos, de *sugerir* cuál ha sido su comienzo, algo que abordaremos más adelante, y que del mismo modo es el sujeto quien domina el arte y no es el arte el que le intimida a él. A partir de esta consideración deberíamos conseguir no caer en disquisiciones que no aporten nada al pensamiento limítrofe y exponer algo novedoso. Por esta razón, y para ser consecuentes con las ideas de Trías, consideraremos el fenómeno

de la música desde dos vértices fundamentales: uno, desde la práctica de la música, esto es, como intérpretes, o mejor dicho como ejecutantes de obras del repertorio de la música Occidental, entre las cuales nos centraremos especialmente en las que se expresan como música «pura» —sin intervención de la palabra— o, en algún caso, de obras y compositores que Trías no aborda en *El canto de las sirenas* ni en *La imaginación sonora*. Esto deberá alumbrar en qué medida ha quedado rezagado lo que llamamos creación frente a las posibilidades de la interpretación formal. Por otra parte, abordaremos la misma cuestión desde la reflexión especulativa que este arte ha generado desde la Antigüedad, en simpatía con la indicación triasiana que afirma que «toda filosofía consiste en una investigación sobre el misterio del comienzo». Ambos itinerarios deberán probar las dos nociones fundamentales de Trías —la *variación* y el *límite*— con el fin de conocer su alcance cognitivo, si bien haya que refutar o complementar alguna(s) de sus formulaciones.

LA SEÑAL DE LO SAGRADO

De todas las *fugas* intelectuales que registra el mundo contemporáneo, acaso sea la que se precipita en pos de lo sagrado la que promete una mayor proyección. Pero no solo por la analogía tradicional que existe entre el mito y lo religioso, sino también por la cantidad de escenarios que han sido impregnados por el fluido de lo sagrado. Nos referimos a espacios que hasta la Modernidad habían sido considerados como feudos inexpugnables del pensamiento científico y/o racional pero que a día de hoy nada tienen que ver ya con ellos. Tal es así para algunas personas, que las coincidencias significativas se convierten en una especie de «suceso místico» que les sirve para orientar sus vidas. Esto puede suceder cada vez que creemos estar en un espacio sagrado, en unión con un más allá, experimentando —quizá no se trate más que de una tendencia— el mismo *asombro* que va y viene de vuelta, ahora sí, con un mensaje que puede experimentarse y, por tanto, también aprenderse. Más asombroso es, que, si nos ocurre esto dos veces, el segundo asombro puede resultar más fuerte todavía que el primero. Por tanto, existe la posibilidad de que el mensaje sea diferente, más estimulante o más completo que el anterior. Se trata de instantes de conocimiento que vienen existiendo desde que el mundo es mundo y de los que, allende las excepciones, conviene retener como elementos distintivos para una gran filosofía.

Aunque otras personas atribuyen esas coincidencias a la casualidad sin más, confiando quizá en que algún día el avance de la física teórica deje de ser hostil a lo sagrado. Lo cierto es que un buen número de experiencias desafían nuestras nociones del espacio y el tiempo y confirman la necesidad de una unidad ontológica entre mi posición-en-el-mundo (*límite*) y lo que me excede y desborda el mundo («cerco hermético»). Para revisar esta experiencia de lo sagrado —corazón del acceso al barrio religioso—, Trías recurre a las enseñanzas de Mircea Eliade, que en *Lo sagrado y lo profano*[243] expone el concepto de *hierofanía* como una manifestación simbólica y a la vez profana de esta experiencia:

> El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término *hierofanía*, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se muestra*. […] Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano».

El hallazgo de Eliade guarda similitud con el habitante de la frontera porque define al *hombre sacro* como un *homo symbolicus*, cuyo anhelo, que pertenece a un mundo completamente distinto, es a la vez «acceso» y «acabamiento». Si nuestra interpretación es correcta, significaría que lo sagrado consiste en una mediación en la que se experimenta una sacralidad, lo que el autor llama hierofanía, pero es una mediación que precisa a todas luces de un sujeto. Trías insinúa una redefinición de la teología en torno a la experiencia religiosa. Así, escogiendo como base la descripción de esa experiencia hierofántica, avanza con una reseña de Rudolf Otto para resaltar la oposición que se halla en la base de esa experiencia, asimilable casi a la de la magia. Nos referimos a la oposición sagrado/profano, que más tarde le servirá para orientar el curso de obras como el *Tratado de la pasión* (1979):

---

243 Cf. ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1992, pp. 18 y ss.

> En su libro [*Das Heilige*, 1917] Rudolf Otto se esfuerza en reconocer los caracteres de esta experiencia terrorífica e irracional. Descubre el *sentimiento de terror* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* que desprende una aplastante superioridad de poder; descubre el *temor religioso* ante el *mysterium fascinans*, en el que se expande la perfecta plenitud del ser. Otto designa todas estas experiencias como *numinosas* (del latín *numen*, «dios»), por cuanto se hallan provocados por la revelación de un aspecto de la potencia divina. Lo numinoso se singulariza como lo *ganz andere*, lo radical y totalmente diferente: no se asemeja a nada humano…[244]

Trías descubre que el análisis fenomenológico de la experiencia de lo sagrado conduce al mismo resultado que su análisis sobre la magia: en ambos casos se ha de recurrir a un uso de palabras «conocidas» para expresar de forma comprensible lo desconocido y misterioso que hay en ellas. Pero estos casos son cada vez menos habituales y como hemos dicho ya no se prestan a la comprensión del científico. Se recurre a un lenguaje simbólico cuando no hay nada más que decir con palabras y se hace en referencia a algo desconocido, pero que en el fondo no refiere, sino que *alude*, en tanto señala una dirección diferente a la lógico-lingüística. La dirección a la que se apunta es, como hemos dicho, el cerco hermético. Así, lo sagrado, lo religioso y lo mágico —concluye Trías en su reflexión comparativa— se mantienen en un mismo nivel de misterio. Lo curioso es que los tres ámbitos se enfrentan a un problema de dicción, un problema que intenta salvar una distancia entre lo profano (lo conocido, inscrito en el «cerco del aparecer») y lo sagrado (lo ignorado, milagroso o insólito), pero no todas ellas constituyen lo que Trías denomina *existencia*. Es común la idea de que las religiones se sirven de signos de este tipo para favorecer un cierto desequilibro, o lo que sería su equivalente en el pensamiento del límite, provocar un cierto «asombro», solo que en este caso el asombro sería provocado y situaría el sujeto en un eslabón más bajo de

---

244 *Metodología del pensamiento mágico*, op. cit., p. 138. El conocimiento de Trías sobre religiones diferentes, así como de sus respectivos rituales y códigos simbólicos, es amplio. Un ejemplo de ello aparece «En las fuentes de la experiencia religiosa», en: *Filosofía y carnaval y otros textos afines* [3ª ed.], Anagrama, Barcelona, 1984, pp. 114-120. Siguiendo a Otto, es interesante la interpretación de Umberto Eco sobre los nuevos fenómenos espirituales, analizados sin relación con las iglesias o las liturgias históricas. v. CUETO, J., *Mitologías de la modernidad*, Salvat, Madrid, 1982, p. 41.

la estricta hierofanía[245], es decir, en una posición sub-*liminar*. Para Trías esta posición constituye precisamente la frontera, la misma en la cual el *augur* decidía —en conexión con lo divino— dónde colocar la primera piedra de la *ciudad* y en principio solo es posible asumiendo el límite como condición.

Hasta este punto, las referencias de Trías a lo sagrado pueden entenderse en un sentido restringido, sobre todo si tenemos en cuenta sus estancias en Brasil. De hecho, antes de *Los límites del mundo* apenas encontramos referencias a lo sagrado, a excepción de las citadas en la *Metodología*. Si, por el contrario, entendemos lo *sagrado* en un sentido amplio, comprobaremos que Trías apuesta por una vía *apofática* en lugar de *hierofática*, no solo porque se adecúa más a su sistema metafísico sino porque hemos dicho que su sistema se apoya en pruebas que, en este caso, se centran en los símbolos que nutren a la ciudad ideal. Nuestra comprensión sobre lo sagrado se apoya en los viajes de regreso que suelen predicar algunas religiones hacia un Centro o un Origen perdido («punto de fuga»), pero en la mayoría de los casos existe un conservadurismo político y social que nos insta a considerar la religiosidad como parte de un fenómeno único[246]. Nada le impide a Trías analizar este fenómeno y justificar que la vía apofática revela por *via negationis* una radical trascendencia de la realidad supraesencial, o lo que es lo mismo, niega que exista un Dios al que ningún nombre le sea del todo fiel o conmensurable. Por eso, cuando uno tiene intención de referirse a lo desconocido —sobre todo una vez entendido el concurso de la llamada a *ser del límite*— le resultará prescindible una referencia explícita. En lugar de personificar ese *centro* constitutivo de peregrinación, en ocasiones de sacrificio[247], Trías propone nuevamente el uso *simbólico* de nombres «conocidos» que habitualmente utilizamos, pero cuyo sentido queda abierto a interpretación:

> Una vía para acercarse, entonces, a esa trascendencia en y desde los más óptimos y sublimes nombres que disponemos, o de nuestros mejores

[245] Existen otras figuras como los talismanes, los sacerdotes u otros cuerpos más o menos jerarquizados, como incluso la figura papal, que se mostrarían como signos mediadores con el más allá, o en términos de Eliade, como «hierofanías».

[246] Revista *Ajoblanco*, Núm. 67. Octubre, 1994, pp. 30-41.

[247] *Levítico*, 14-13: «Después degollará al cordero en el lugar santo, donde se degüellan las víctimas del sacrificio expiatorio y del holocausto, porque el sacrificio por la culpa [*Schuld*], al igual que el sacrificio expiatorio, pertenecen al sacerdote. Se trata de algo sumamente sagrado». Cf. *La Santa Biblia*, Nueva Versión Internacional, NVI, 1999.

> conceptos, consiste en elevarlos a la máxima potencia, o bien conducirlos a un exponencial *infinito*. Para ello se los conjugará en forma superlativa; se les aureolará con el nimbo de lo *sublime*; se dirá de esa realidad supraesencial que no es ser ni nada sino Supraser, Supraexistencia (y también Suprabondad, Supraunidad, Supraverdad). De este modo se establecerá el fundamento *hierático y sublime* que necesita este eón, tanto en sus exigencias de inteligencia mística como de formas de representación simbólica (o de arte en «clave mística»).[248]

Este ejercicio de misticismo[249] permite a Trías representar el conocimiento del límite en torno a lo sagrado —una de las *sombras* a las que deberá enfrentarse el pensamiento contemporáneo— para acabar defendiendo la metafísica, otra vez, como un ámbito posible de conocimiento. En el fondo, si el fenómeno religioso consiste en una acción del hombre ante lo sagrado, lo que se encuentra más allá del mero *logos* no son palabras sino gestos, ceremonias, celebraciones y fiestas, que sirven para hacer eficaces el *límite*. Posiblemente, el más importante de todos estos elementos sea el sacrificio, aunque no existan en todas las religiones, ya que sacrificar consiste en la operación inversa a la secularización, es decir, en hacer pasar a un sujeto, un animal o un objeto del ámbito profano al ámbito sagrado, retirándolo así del uso común. Se restituiría así la operación mítica del paso del mito al *logos*. Los mitos no han dejado de existir —la celebración de rituales en el ámbito religioso son todavía su testimonio— y ello es óbice para explorar *qué* o *quién* se encuentra haciendo *sombra* a lo sagrado. Con todo, este rebasamiento de la frontera es el que nos permitiría hablar de una «metafísica» (*meta ta physikà*) que —según Trías— implica…

> Un ponerse o situarse fuera, más allá, allende o aquende, antes o después, es decir, en el exterior en relación con algo que nace o surge, con cierta natividad o nacimiento, o surgimiento y fundación, o generación y concepción (*physis*, *phyeīn*). Metafísica es la determinación de un lugar externo a cierto surgimiento que permite, desde fuera, orientar, determinar, decidir, plasmar y dar forma y fin a éste. (…) Metafísica significa, pues, pensamiento de afuera (…).[250]

---

248 *La edad del espíritu*, op. cit., p. 294.

249 Más adelante se explicará la «clave mística» como uno de los requisitos para que pueda darse según Trías el acontecimiento simbólico.

250 *Lógica del límite*, op. cit. p. 279.

Es comprensible que Trías intente situarse en el espacio sagrado porque es una de las dimensiones que constituyen el límite. Es lo mismo decir que lo sagrado es el centro del mundo o el eje a través del cual el fronterizo puede orientarse. De todos los espacios habitables del mundo, algunos impresionan más que otros, pero la naturaleza misteriosa de aquellos, que asombra, fascina o conmueve, predispone a algunos a convertirlo en un *lugar sagrado*. Y en ocasiones, en esos espacios: una ermita, una tumba en ruinas o simplemente el lugar donde falleció un ser amado…, el hombre emprende la tarea de consagrar ese territorio, a menudo necesita que algo represente *allí* la imagen de lo que tiene por *centro*. Así es como surgen los monasterios, las piedras milenarias, los monumentos y cualquier otro enclave que podamos considerar sagrado.

Una de las consecuencias de la secularización ha sido despojar al hombre de estos lugares sagrados, emancipando a la sociedad y la cultura frente a la institución religiosa. Desde entonces, una de las deudas que arrastra el pensamiento filosófico es la causada por el desencantamiento y una reducción absurda de la naturaleza a lo profano, por una parte, y por una fragmentación de lo religioso en una pluralidad de creencias que mejor o peormente conviven, de modo que ninguna de ellas pueda cumplir función alguna de legitimación social. Para Trías, lo religioso es un ámbito legítimo si pensamos que en su centro se oculta lo sagrado, el límite constituido por una nueva orientación práctica, lo mismo que estar en «el corazón de lo real». Es decir, si nos alzamos o nos atrevemos a sustituir el carácter dogmático de esta tradición nuestra. Y es que un pequeño santuario, un árbol, una columna, la montaña y las constelaciones que podrían representarse con una señal, son elementos físicos que en tales condiciones (*humana conditio*) pueden ser simbolizados. Y lo más importante es que, cuando son simbolizados, su extensión funda una cierta consistencia convirtiendo el caos en un mundo físico y ordenado (*cosmos*). En este sentido, la diferencia fundamental que separaría lo sagrado de lo profano define una topografía religiosa en la que existe efectivamente una cierta dimensión que es fundamento y «quicio» del universo. Esta situación desata un «agente» que sale de su ocultación desde el cerco hermético y da confianza al límite que es *testigo* del fenómeno sagrado. Tiene la experiencia irrefutable de lo sagrado entre dos mundos perfectamente limitados, donde él mismo se sitúa. Para explicar la mediación entre ambos, Trías reserva el término de «testimonio» que, según el criterio

que ha de cumplirse en *La edad del espíritu* para la emergencia de lo simbólico, puede —y debe— dar una *explicación accesible* a su reciente convicción.

SÍMBOLO Y ACONTECIMIENTO

Con mayor o menor perspicacia, el hombre siempre ha tenido aguda conciencia de la condición *trágica* de su vida humana, a lo largo de su curso, que apunta siempre hacia la muerte. Trágica en el sentido apático y negativo por cuanto le afecta la enfermedad, el sufrimiento y toda clase de limitaciones en una vida terrena que es efímera y más o menos intensa. A menudo sentimos esta condición como algo insufrible y el hombre siempre ha intentado luchar contra estas durezas. La literatura, la poesía y la música romántica han versado o representado subliminalmente este ámbito histórico de tragedia y en muchas ocasiones actúan como terapia, aunque este no es el aspecto de *solución* que buscamos en ellas. Y en filosofía, las «máscaras» de lo trágico disfrazan, a veces muy pobremente, solo parte de la intuición que se expresa en esta tragedia, pero consideramos que es a través de las formas artísticas que alcanza su punto de máxima expresión y conocimiento.

Pero más allá del dolor físico y de las terapias que le salen al paso, existe un nivel más ambicioso, simbólico, en el que el hombre aspira a resguardarse por siempre de sus miserias y a verse liberado de una vez por todas de la desilusión infame que le lleva a vivir trágicamente. Este es el hombre que se alza sobre sí mismo (límite) y que se da a sí mismo una disposición noble hacia una vida buena, ya que para él existe una conversión posible hacia el drama, con el que se identifica más plenamente. Sin embargo, Trías no nos dice explícitamente que el hombre del drama deba olvidar su imantación física hacia la nada, sino todo lo contrario. Inteligencia y sensibilidad son para él las armas principales de un límite que sirven, además de una representación filosófica, para reinterpretar y subvertir las estructuras deontológicas, conceptuales y éticas en las que uno vive. Sobre todo, cuando la interpretación, dependiendo de si es trágica o dramática, puede convertirnos en verdugos o en víctimas suyas. Por tanto, razón fronteriza y un anhelo (in)condicional hacia lo sagrado y trascendente concurren en una especie de seducción hacia la frontera. Ambas cosas apuntan hacia el símbolo anulando las reglas que imponen las leyes de la apariencia, que parecen sugerir que vivir en el cerco del aparecer el suficiente a todos nuestros sentidos. Vivir en el

cerco del aparecer, como sabemos, es una expresión filosófica propia de la ontología triasiana. Como expresión, no nos permite justificación alguna porque no permite más que referirnos a un ámbito expresado mediante palabras. Lo mismo sucede respecto al ámbito hermético, donde se agazapa realmente ese desdoblamiento hacia el cual el sujeto puede inclinarse. Y si nuestra seducción fuese completamente pesimista, entonces no necesitaríamos referirnos a nada porque sabemos que algún día todos moriremos. La seducción del pensamiento del límite nos opone, pues, a un sentido literal, desviado y artificioso que a menudo ejercemos como un maleficio de lo aparente, pro nos abre a una vía de sentido que nos permite considerar ambas expresiones como símbolos de una filosofía genuina. Es este un sentido inteligente que, una vez detectado por la *mirada* del límite se convierte en estrategia creadora. Se opone esta seducción, por tanto, al símbolo que en el triángulo de la ontología huye del dogmatismo de las apariencias para ilustrar, enseñar o ensoñar la «sonoridad» —encarnada en palabra filosófica— del privilegio que supone *ser* del límite.

Una de las explicaciones a esta visión dramática o salvífica del mundo es la que proporciona el conocimiento del símbolo, que desarrolla *Drama e identidad* a tenor de la *forma sonata*. Lo que hace genuino a esta filosofía es la posición del fronterizo, porque más allá de aprehender las formas constituyentes del mundo, además, viene constituido por él, es decir, como un resultado constituido de él. Ahora bien, el pensamiento triasiano sería imposible de caracterizar en el marco filosófico contemporáneo si los conceptos que maneja («razón fronteriza», «eón», «religiosidad», «música») no son tratados sino como símbolos del límite. Es así como los interpretamos aquí, como representaciones fidedignas de una existencia que anhela lo trascendente y que al mismo tiempo pretendemos alcanzar a través de una representación *musical* igualmente genuina. Pero resulta que este poder del límite reside en un dato que es externo al sujeto y que se pone en marcha con una llamada procedente del cerco hermético. Es decir, una «voz» de fuera *resuena* en el fronterizo convirtiéndole en un sujeto capaz de enfrentarse al misterio al que había estado expuesto, ¿de qué manera puede afirmarse que realmente se produce ese acontecimiento y cómo es esa relación *experiencial* que el sujeto fronterizo mantiene con esa llamada?

Después de la época ilustrada moderna y posmoderna, la religión quedó secuestrada por la ética (privada o pública), por la estética (vanguardista o posvanguardista) y por la

política (consensualista, democratizante o fascista)[251]. Trías recupera la esfera íntima y subjetiva de lo santo, de lo sagrado y lo místico (*mystos*) que habita el silencio poético de su escritura, pero que rehúye airoso a toda comparecencia. Su objetivo es, como hemos explicado, proponer un arco reflexivo entre lo conocido y lo ignorado, establecer un encuentro simbólico entre el testigo que padece la experiencia y la presencia que ese objeto o cosa sagrada le *asombra*, convocándole a comparecer en la frontera. El propósito no atañe solamente a satisfacer una intención sino a tratar con cuestiones que todavía sobresalen de lo inteligible («sombras»). En efecto, ese objeto (en su caso, la existencia misma) también a nosotros nos asombra, su dato nos parece «llamativo» y podría servir para complementar (desde alguna exploración futura) lo que Trías denomina *límite*. En cualquier caso, resulta indispensable bloquear el acceso tanto al hermetismo como al puro acontecer, para exponer filosóficamente lo que desde el principio de esta investigación nos parece indecible. El arte de la música, como se verá más adelante, se comporta como un clarísimo ejemplo que seduce al límite. Por una parte, resulta fácil de componer (simbolizar) en el pentagrama; por otra, su fenómeno es difícilmente representable mediante la palabra o el concepto. De momento, el tratamiento que Trías hace del simbolismo en *La edad del espíritu* nos sirve de guía. Expone las siete categorías o condiciones que debe cumplir todo acontecimiento para que pueda ser entendido como simbólico:

> El *ars magna* de esta filosofía del límite es [el de una] tabla categorial. Ésta no es una tabla «rapsódica» en la que las categorías van apareciendo sin que se especifique el nexo que entre ellas establecen. Ni es tampoco una tabla estrictamente sincrónica como la que presenta Kant en su examen de las modalidades de juicio. Las categorías de esta tabla son ontológicas; pero no derivan, sin embargo, de estrictas funciones «lógicas» (como las propias del juicio).[252]

Declara el autor, que la trama de estas siete categorías constituye «la columna vertebral de la filosofía del límite».[253] Se trata de las categorías que confieren solidez a la

---

251 *El País,* (19 junio 1990).

252 *La razón fronteriza*, op.cit., p. 313.

253 *Ibid*., p. 276.

arquitectura del límite y, por tanto, las que le dan ese carácter genuino y crítico («onto-lógico») a su pensamiento. Conviene recordar en este punto que la filosofía triasiana se declara metódica desde el principio. Quiere esto decir que a pesar de la afirmación de que la metafísica tiene un método propio que puede desarrollarse críticamente, su pensamiento no deja por ello de inscribirse en el panorama filosófico contemporáneo. En esta exposición categórica, Trías describe el «tejido» que constituye el fenómeno (de la música, de lo sagrado, de lo ético, de lo filosófico). En primer lugar, procede una aclaración de lo que entiende por «simbolizar» alguna cosa, definición que arroja una primera luz sobre el concepto etimológico de *símbolo*:

> Más que de símbolo (sustantivo), se hablará de «simbolizar» (forma verbal). Se hará, en efecto, referencia a la acción mediante la cual se «lanzan a la vez» (*sym-bállein*) dos fragmentos de una moneda o medalla dividida que estipulan, a modo de contraseña, una alianza. Uno de esos fragmentos se puede considerar «disponible» (el fragmento que se posee). El otro, en cambio, se halla «en otra parte». El acontecimiento sim-bálico constituye un complejo proceso o curso en el marco del cual puede tener lugar el encaje y la coincidencia de ambas partes. Una de ellas, la que se posee, puede considerarse la parte «simbolizante» del símbolo. La otra, la que no se dispone, constituye esa otra mitad sin la cual la primera carece de sentido: es aquella a la cual remite la primera para obtener significación (lo que desde la parte simbolizante constituye lo que ésta simboliza: lo simbolizado en ella).[254]

En diferentes pasajes de las obras del período limítrofe, Trías define *símbolo* o «acontecimiento simbólico» (*idem*) como un encuentro entre dos partes. En su origen, el símbolo era una contraseña que se encarnaba en una moneda o en una medalla dividida en dos partes, las cuales se repartían entre dos sujetos como señal (símbolo) de alianza o de amistad. El donante de la misma quedaba en posesión de una de esas partes; mientras, el receptor disponía de la otra mitad con el propósito de que, en su posible unión, en cualquier tiempo futuro, signifique que la alianza inicial continúa vigente. En tal caso, ambas partes se arrojaban a la vez, con el fin de comprobar si encajaban (de ahí el vocablo *sȳm-bolon*, que

254 *Ibid*., p. 19.

expresa aquello que se ha «lanzado conjuntamente»)[255]. De hacerlo, la amistad quedaba precisamente probada. En este proceso sencillo, puede afirmarse que cada una de esas partes simboliza algo que permanece oculto, la amistad como parte simbolizada. El símbolo se constituye como parte de una unidad que se separa, pero que puede ser unida en un futuro. O lo que sería lo mismo, el símbolo hace referencia a una parte suya que necesita para considerarse tal, pero resulta al mismo tiempo que carece de ella: «es a la vez unidad y fractura, porque del mismo modo que la parte tiende al uno, recae sobre sí»[256]. Esa parte oculta o velada es precisamente la que permite inscribir el símbolo como un candidato fiel a la justificación ontológica del límite. Por tanto, es la que mejor se corresponde con ese carácter mistérico que Trías atribuye al *ser del límite*:

> No [se trata de] un vacío no-ser, un falsamente incomprensible *nihil*, que es en realidad el plenamente comprensible aspecto negativo, la contrapartida del ser, surgida a imagen y semejanza de su contrario; al contrario, es el abismo de la existencia que está más acá de todo pensamiento, que es menos que todo menos, mera materia, ni individual ni universal, y en realidad ni siquiera materia, si de Aristóteles a Kant se han usado siempre expresiones paradójicas, o mejor, eximorónicas: *próte hyle*, o *traszendentale Materie*, o *Sachkeit*. Aquí el viaje toca realmente su límite insuperable, su pasado eterno, la otra mitad del símbolo, ya desde siempre perdida. Y sin embargo lugar de inicio de toda *auténtica* meditación filosófica.[257]

En este pasaje, que inaugura *La edad del espíritu*, se menciona un concepto angular en el acontecimiento simbólico: la materia. En general, todas las interpretaciones históricas sobre el símbolo que van desde Aristóteles hasta Kant han sido inconclusas o *negativas* (*nihil*), tal como queda reflejado el *relato* triasiano y también el nuestro. En la exposición de las categorías del símbolo, Trías hace coincidir el límite con la atención prestada a estas dos partes del mismo: la parte simbolizante y a la parte simbolizada. La clave se concentra en una condición que debe satisfacer todo símbolo, pero que al mismo tiempo es anterior a él, y a cuyo elemento solemos suponer o someter la parte simbolizada. Nos referimos a la

255 *La edad del espíritu*, op.cit., pp. 23-24.
256 *Ibid*., Prólogo.
257 TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, Debolsillo, Barcelona, 2006, p. 20 (prólogo a esta edición).

materia como *matriz* o «pro-arjé» (según la *gnosis* valentiniana), que remite finalmente a la in-determinación a lo «ilimitado» (*to ápeiron*). Cuando un símbolo acontece o es referido como tal, existe ya un sustrato material a partir del cual pueda disponerse a su despliegue interpretativo, que consistiría en una «conjunción» o simplemente un acto siempre posterior. Por lo tanto, ningún símbolo —el mundo tampoco sería ajeno a esta condición elemental— puede existir sin materia. Este concepto de materia aparece ligado a «aquello sobre lo cual y en lucha con lo cual se establece el cosmos». De ahí que a Trías la *materia* le parezca la más radical (o anterior) de las condiciones que permiten al símbolo «que se aparezca» en la frontera. Esta dimensión material será, por tanto, la primera de las categorías que comparecen en el examen del símbolo, «la más primitiva y proteica condición de posibilidad del acontecimiento simbólico».[258]

Pero el mundo no puede constituirse a posteriori sin la organización de esa base material previamente invisible, que solo después se convierte en el escenario visible que llamamos mundo o *cosmos*. Establecida, pues, la primera de las categorías —a recordar que una parte del símbolo siempre es condición de posibilidad de la otra— la materia deviene en la creación del mundo, es decir, en *cosmos*. Así lo representa la simbología recurrente de culturas como la egipcia o la mesopotámica, que dan una mayor significación a la simbología que las culturas europeas. Para aquellas, existe la convicción de que el mundo y la civilización han sido establecidos y organizados por dioses. Era una convicción de sus antepasados, un dato que les viene de fuera, del pasado inmemorial, pero que no han querido olvidar. Y su despliegue a menudo aparece en las obras faraónicas, en la compleja arquitectura piramidal o en los textos y amuletos que acompañan al difunto al más allá, asegurando su viaje. La relación del sujeto con lo sagrado es aquí mucho más intensa y visible a juzgar por los procesos complejos, el embalsamamiento, los sacrificios y los rituales y por nuestra particular idea o ambición de que ese más allá todavía puede ser alcanzado sin necesidad de que nuestro cuerpo perezca. Para Trías, el mundo que es ordenado a partir de la materia es como un templo subyacente a un cosmos infinito y asombroso, forma parte del asombro tanto como la existencia que el sujeto percibe de sí dentro de él. Así, el nuestro es un mundo que se aguanta y se sostiene toda vez que reprime el caos, simbólicamente organizado, al que el límite, por supuesto, le cabe calificar como «cerco del aparecer».

---

[258] *Ibid*., p. 67. De ahí que el símbolo no pueda asumir ningún otro sustrato —según la concepción clásica— que, mediante la comparecencia, el orden y la presencia de los cuatro elementos.

Una vez delimitadas las categorías de orden cosmológico (materia y cosmos), le toca el turno a las categorías de carácter interpersonal. Nos referimos al encuentro íntimo entre el hombre y lo sagrado o entre la presencia y el testigo. Sabemos que lo sagrado es lo que se *aparece* en el cerco mundano. Pero ante esta presencia es una presencia incompleta, ya que necesita la capacidad de un testigo que le dé sentido. De lo contrario, sería imposible que tal relación pudiera darse y lo sagrado carecería de sentido alguno. Con la tercera categoría, nos encontramos en el corazón del acceso a lo sagrado que Trías o expone en forma de *testimonio* o de relato. Al autor le interesa describir dónde tiene lugar esta relación entre el testigo y la presencia —el templo es tan solo un modelo— pero también reconocer la capacidad que tiene el testigo de *dar cuenta* de esa experiencia suya mediante la palabra. Esta palabra alcanzaría un éxito perfecto en una antífona o un himno, el telón sonoro que acompaña de fondo al ritual o el sacrificio, como por ejemplo una *Salve, Regina, mater misericordiae* o cualquier otro canto como los que suelen representarse en la liturgia cristiana, que intentan convertir una tendencia latente (hacia lo sagrado) en una forma explícita de sentido. Se trataría este de un momento previo a la reflexión en la que el símbolo se hace fenómeno y aparece como una interpretación personalísima de las *Sagradas Escrituras* y que permite al fiel cada domingo «ir en paz».

Para Trías, dar cuenta de esta relación del sujeto con el misterio, que no deja de ser una interpretación de su filosofía, apunta a una revelación del *logos* (cuarta categoría). Es a partir de la *pura existencia* que Trías avanzaba hacia la tercera categoría[259] (donde «se cobija un mundo de vida»). Se produce ahora lo que el autor denomina *encuentro*. Esta cuarta categoría —*revelación*— justifica la posición del *profeta* que se expresa con proposiciones sintéticas entre las dos partes que el acontecimiento simbólico establece siempre a priori. El filósofo es aquí, según nuestro autor, un candidato adecuado a ocupar ese papel —el ejercicio del *augur* en la ciudad ideal— toda vez que el nexo entre la aparición y el testigo se hallaría en la comunicación, sea verbal, escrita o en escena:

> En esta cuarta categoría la aparición deviene *lógos*. O lo que es lo mismo, éste, el *logos*, aparece. Pero el aparecer del *lógos* desencadena la *reflexión trascendental* en virtud de la cual pueden establecerse las condiciones de su propia comparecencia. En esta categoría lo que se revela

[259] *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 50.

> es el *lógos*. Éste constituye la «materia revelada». (…) Se produce, por tanto, en dicho eón la revelación de la palabra; o su manifestación a través de la escritura sagrada. Queda ésta fijada y establecida, con vertida en escritura canónica que acoge y explicita la palabra.[260]

Comparativamente hablando, estaríamos cercanos a la época de los monismos (*arjés*) y, con mayor rigor, asistiendo a una revisión del nacimiento de la filosofía como disciplina dia-lógica. Todo, por cuanto el *logos* adquiere otro matiz, el de una razón cuyo dato teórico y práctico aparece vinculado más al ser que a la justificación a la que se auto-limita toda la tradición moderna. Pero no es en la mera comunicación interpersonal donde se consuma esta cuarta categoría, al menos en el sentido que tiene comunicar una palabra o una frase a nuestro interlocutor, sino en el carácter sagrado o filosófico de los textos, que requerirían ese alzado hacia lo positivo que les constituye y para que, al mismo tiempo, constituya al fronterizo (positivamente) como ser del límite. Hay que tener en cuenta que, en la tematización de Trías, en el área griega e india la noción de «presencia» (*ser*) no tiene un carácter personal. Esto significa que Trías lleva la reflexión del límite mucho más lejos del carácter *monista* del núcleo tendencialmente impersonal. Según nos dice en *La edad del espíritu*, a través de la revelación del *logos* se alcanza la *unio mystica* entre lo trascendente y la experiencia. Esta unión entre dimensiones tiene por centro «tonal» la palabra con la que sujeto y objeto (o el testigo y la presencia/ausencia de lo sagrado) pueden ser trascendidos en virtud de esa situación de *encuentro*. En este encuentro entre dos partes comunicantes, al igual que ocurre en el éxtasis de la cópula, cada uno de los términos «relativos» el sujeto sale de sí, de modo que un sujeto de tal encuentro se alza al «encuentro» del otro: la palabra comparece porque «la voz es acogida por el testigo»[261]. El testigo es aquel capaz de ver y realizar una operación de interpretación a partir de este encuentro; el encuentro es unitivo y místico y que exige unas claves de sentido (quinta categoría) para elaborar su hermenéutica, la que el *límite* exige. Con esta terminología, Trías pretende dar fuerza a esa comprensión que el ser del límite hace en virtud de algo que ya conoce, pero que al mismo tiempo «echa en falta». Con todo, si la co-presencia entre el testigo y lo sagrado presuponen una revelación lógico-

260 *La edad del espíritu*, op. cit., pp. 160-161.
261 *Ibid*, op. cit., pp. 172-173.

lingüística incontenible, lo que resulta e-vidente es la extraordinaria operación hermenéutica que ese testigo lleva a cabo.

La situación apunta ahora hacia una quinta categoría, la primera que Trías refiere a la «parte simbolizada» del acontecimiento. Esta refiere a las «claves» o «llaves ideales» que dan sentido al símbolo recientemente manifiesto y que pueden aplicarse a la *palabra sagrada*. En este caso, la exposición del autor sufre una reducción drástica, que si bien no agota la complejidad y riqueza del universo simbólico que se configura en torno a las categorías cosmológicas e interpersonales, se retrotrae al pasado para aclarar su origen, concretamente al período imperial del helenismo y del mundo romano[262]. Nosotros nos limitamos a la interpretación que hace Gadamer de estas claves de sentido, que remiten a una concepción genuina de la hermenéutica. Ocurre sin embargo que, al intervenir filosóficamente el símbolo, la hermenéutica se resiste, ateniéndose más a una *búsqueda* permanente que ha de efectuar el fronterizo, más que a un hallazgo que deba esperarse de una buena hermenéutica. En virtud de esta indeterminación del símbolo, la hermenéutica es la que permite que haya «comunicación» entre la presencia sagrada y el testigo. Sin embargo, esta comunicación no es unívoca, ya que según el principio de variación el número de interpretaciones que surgen acerca de una misma experiencia u obra es infinito y nunca llegan a agotarse. El símbolo o la obra viven en mitad de esta infinidad de variaciones que resultan de él. Pero si algo permanece común a todas ellas es el hecho de retrotraernos una y otra vez a la escucha del imperativo: «llega a ser lo que ya eres», que nos fusiona una y otra vez con el lado imaginativo y todavía infundado de ese símbolo. No basta con alcanzar la finalidad de este bloque categorial y dejar que el símbolo asuma un carácter de *texto sagrado*, sino que, además, el sujeto tiene el *deber* de revelar[263] ese texto. Es un magnetismo resonante que remite a un ejercicio determinable de misticismo (sexta categoría), que no consiste en otra cosa que atender la llamada a ser fronterizo, esto es, en «aprender a ser fronterizo».

---

262 *Ibid.*, op.cit., pp. 225-279.

263 Trías se refiere al carácter de una *escritura* donde queda agazapado el *logos* que sella y ratifica «la conjunción («*sym-bálica*») entre la presencia sagrada y el testigo», concluyendo así con las dimensiones relativas a la parte simbolizante del símbolo. A partir de aquí se despliega lo que Trías denomina la «buena nueva», cuyo sentido habrá de ser investigado y predicado («revelado»). v. *La edad del espíritu*, op. cit., p. 214.

Esta especie de misticismo obliga a creer en nuestra *condición humana*, en el fondo, en nuestra capacidad para interpretar símbolos, es decir, de ver en ellos elementos de-y-para-el mundo y, en última instancia, de vernos a nosotros mismos como «posibilidades» del mundo. Esto sucede cuando las claves hermenéuticas chocan con el límite más allá del cual se pierde la «indagación exegética del sentido» y el horizonte místico se convierte en el *punto de fuga* hacia el cual el fronterizo se siente inevitablemente atraído. No obstante, en esta tesitura, el límite al que conduce todo acontecimiento simbólico revela siempre su carácter de enigma y de misterio, el desconocimiento al que se somete todo símbolo y todo sujeto, apuntando en última instancia hacia el *cerco hermético*. Con todo, el misticismo simbólico se convierte en el espacio donde sus dos partes (simbolizante y simbolizada) «encajan». Las puertas de la frontera quedan así temporalmente abiertas. El ser del límite que augura, aquel que es capaz de ver en ese encaje una llamada al alzado, ese sujeto, no es extático, sino que se siente atraído por un horizonte que en su unidad sintética existencial le ha declarado testigo de una presencia. Solo así, habiendo sido llamado a declarar, puede *decir* el sentido que para él tiene el símbolo de que se trate. Así, pronunciado por el límite, el símbolo imprime en la identidad del sujeto un carácter nuevo, le forja una identidad una vez que *descubre* algo que hasta ahora desconocía («fundamento en falta»); entonces, registra y guarda simplemente en su memoria su reciente hallazgo.

Llegamos a la séptima y última de las categorías, de conjunción o unificación simbólica, que Trías atribuye de nuevo al *ser* de la frontera. Asistimos pues al enlace entre los dos fragmentos de la moneda o medalla fragmentada que «sale» de lo escondido y lo esotérico para penetrar o ascender de la hipóstasis a su «núcleo de tiniebla luminosa», espacio que Trías, delicadamente, denomina «espacio-luz». Se trata del carácter íntimo de lo sagrado, donde el fronterizo cae en la cuenta de que no existe una separación radical entre lo conocido y lo ignorado, sino donde percibe que el misterio siempre ha estado ante sus ojos, es decir, donde esa separación implica al mismo tiempo una conjunción («cópula y disyunción») con el misterio: la capacidad y libertad para decidir si queremos *ver* o no *ver* qué hay detrás de ese misterio, si es *nada* o si es *algo*. Allí es —respondemos a las revoluciones científicas— donde habrán de dirigirse tanto los espíritus lógicos como los libres. Y así es como aparece en *La edad del espíritu*, como una odisea cuyo relato se convierte en una historia positiva, en un «sí» permanente del fronterizo hacia un horizonte

de magnetismo e ideal («punto de fuga»), dirigido hacia lo bello, lo que de ideal se da en otros tiempos y culturas y que en su exposición denomina *espíritu*.

Poco a poco, en esta narración sobre las categorías metafísicas la experiencia de lo sagrado va ocupando un espacio que aspira a convertirse en *límite*. Lo moral, lo filosófico y lo sagrado son valores incrustados en él y constituyen experiencias que deben ser asimiladas en nuestra vida actual. Pero son experiencias de una revelación fronteriza, es decir, tienen su lugar y su razón de ser en la frontera, allí donde el yo es capaz de experimentar con aquello que desde fuera *le alcanza* o *le llama*. Con la experiencia del límite, el relato triasiano aspira en *La edad del espíritu* a reforzar y perpetuar el concepto de *razón*, que ya entonces incorporaba un intento por alumbrar el hecho religioso. Esto demuestra el estrecho parentesco entre religión y pensamiento que se da en la filosofía de nuestro autor y que a través de categorías toma forma sistemática en la *Lógica del límite* (1991) y en *El hilo de la verdad* (2004). No obstante, esta es una investigación posterior; por ahora, la revelación del testigo solo nos permite aventurar que la actividad del fronterizo es esencialmente de interpretación, o lo que es lo mismo, que alzarse al límite o afrontar la existencia para comprender en qué medida lo ético, lo sagrado y lo estético constituyen al sujeto y el mundo, teniendo en cuenta que su elucidación no es capaz atenerse al *logos*, a la palabra escrita u oral de sus respectivas experiencias. La hermenéutica debe liberarse de los límites de la sensibilidad y excluir cualquier beligerancia para descubrir el lugar del encuentro entre la materia y el espíritu. La totalidad de este saber filosófico y dramático debe dar «tono» a esa *voz* imperativa que expresa sensibilidad e inteligencia en un mismo símbolo o en una misma acción.

ESTÉTICA DEL LÍMITE

Como hemos apuntado, suele decirse que todos los caminos conducen a Roma. Insistimos en el proverbio porque resulta fácil ver su personalización en el plano esquemático de los cuatro barrios, que corresponden a formas o caminos por los cuales se mueve el ser del límite y que le orientan hacia la consecución de un objetivo último y común: llegar a ser lo que *ya es* («límite y frontera del mundo»). Dichos barrios revelan sus «aires de familia» (Wittgenstein) a través de esta provisión simbólica de doble uso, en la que Trías dice que el ser del límite se interpreta y *se recrea*.

Le toca el turno al ámbito de la estética, cuyo simbolismo remite al arte como formador de un espacio pre-lógico y fundacionalmente humano. La exposición simbólica de lo sagrado comparte el mismo examen en el caso de las formas de arte, entre las cuales, por su naturaleza mistérica y de movimiento, prestaremos una atención especial a la música. Pero la poesía es también un buen ejemplo —recuérdese el sistema hegeliano y las tendencias sistemáticas— de una riqueza cuyo origen es indeterminado, pero que con Trías abreva en el símbolo tal como la filosofía se especifica en la idea. Trías se comporta como un romántico más, cuando establece una conexión interna entre la idea y el símbolo basada en el ser como ser (*tó ón ê ón*), pero que no renuncia a una libertad sin límites para crear e interpretar de nuevo todo cuanto existe. Ahora bien, si la hermeneusis que se repliega en lo misterioso del símbolo es infinita en filosofía, nos frustra que la intolerancia no pueda hacerse explícita en la práctica, pues si es cierto que sin verbo no hay pensamiento, debería existir una *palabra* mundana, por extravagante o pasional que se interprete, capaz de dar cuenta de esas ideas o «sombras» del límite. ¿Cómo podría la teoría dar cuenta a un público espectador o al lector, de una experiencia del límite desde la práctica si no es convocando una comparecencia entre un testigo y la imaginación en una misma escena? ¿Existe algún tipo de práctica capaz de *mostrar* lo que estamos diciendo sin tener que anclarnos a teorías de manual?

Desconocemos si estas preguntas tendrán respuesta, o por así decirlo, si sería posible interpelar a un sujeto del público de manera que se sienta atraído por una versatilidad dramática, una expresión que sienta que «le alza» a la frontera, de tal modo que esa experiencia —entonces suya— le «sugiera» un propio *relato*. Pero la dinámica del territorio estético no cambia respecto a los barrios anteriores y sigue sirviéndonos de orientación, solo que en este caso —pensamos— exige el concurso de una sensibilidad más afinada. Porque si al abordar el acceso a lo sagrado decíamos que el elemento protagonista era el símbolo y su relación de consanguinidad con el fronterizo, en el caso de la estética los actores siguen siendo los mismos, solo que la interpelación adquiere un matiz diferente. En muchas civilizaciones, por ejemplo, la música tiene un valor místico, como el de un vínculo enigmático que une a todo lo mundano. Es altamente sugestivo imaginar que la música y la palabra puedan tener algo que ver, al menos en sus orígenes, y que hayan llegado a separarse para cumplir el papel de comunicar lo mundano y expresar simbólicamente lo espiritual. En este sentido, podríamos decir que no existe diferencia, al menos en principio, entre la

simbología religiosa y simbología musical, toda vez que el símbolo exige un desdoblamiento por parte del fronterizo, que se ve en la necesidad permanente de un «fundamento en falta». Pero no lo sabemos a ciencia cierta. Y una percepción, un estado bajo de ánimo o algunos sentimientos que son referidos por medio de palabras no pasan de ser más que una transmisión de sonidos que llamamos palabras. Sin embargo, existe el empuje irrefrenable de la emoción, ligada a la música, que sugiere cosas distintas. La emoción, guarda una analogía con el asombro platónico que, experimentada por nosotros, asume una determinada forma y consigue fundar una realidad nueva.

A la hora de explicar cómo la ética, lo religioso y la filosofía misma —el término *filosofía* no deja de ser una interpretación perpetua de los fenómenos anteriores— forman parte de la conducta humana, Trías va surcando los barrios filosóficos guiado por una «voz interior», una voz cuyo mandato argumenta que «le excede» y que es incapaz de acallar, cuya primerísima actividad —le exige— es una actitud de escucha, de dejarse llevar por ella para que pueda traer al presente esa producción genuina suya (*poiesis*). Unos años antes de la publicación de *El canto de las sirenas*, Trías mantenía sus convicciones de antaño respecto al fenómeno estético:

> El laboratorio de mi Filosofía ha sido la Estética, y luego desde ella y a partir de ella me he ido orientando con la Religión, con la Ética y con otros ámbitos, la Metafísica como horizonte final, pero la Estética ha sido un poco como mi hogar desde el principio, lo que pasa es [que] quizá lo he cultivado más en los años 70 y principios de los 80, y en la música también, es otro de mis campos de acción, la música.[264]

La música es, entre el panorama general de las artes, el más estimulante tanto para Trías como para nosotros. Así se refleja en *Drama e identidad* (1974) y así se confirma en su autobiografía *El árbol de la vida* (2003). Los ejemplos simbólicos que encontramos en estas obras identifican a Haydn como el autor con el que Trías guarda una cierta afinidad, la misma afinidad con que expone sus sonatas, sabiamente sintonizadas con la que solía llamar «literatura de pensamiento». Todos esos ejemplos sirven para despertar ese nervio

264 «La Conversación: Eugenio Trías (I)», *Revista Leer*, Nº 140. Año XIX, marzo de 2003, p. 42.

metafísico que el autor siempre ha buscado en la estética. Quizá por una necesidad de educar su espíritu, o de dejar que éste sea educado a través de la escucha, cabe pensar que para Trías la música pueda rectificar nuestras inclinaciones hacia lo indeseado, la imagen sonora e invisible de su voluntad, pero sin duda su efecto sobre el espíritu va más allá de la simple terapia, aunque no se va a mostrar radicalmente crítico con ella. A juzgar por el tono secular de la filosofía, la crítica romántica parece tener un origen declaradamente literario —el tono resuena en la obra estético-musical de Trías— y este se halla bien lejos de la jerga del especialista o del análisis técnico-formal que caracteriza a los programas actuales de estudio del arte. Lo que predomina en nuestro lugar respecto a la música es la capacidad de abrirnos a un mundo desconocido y permitirnos ver en ella el simbolismo que durante siglos ha sido negado permanentemente al hombre.

A tenor de la música, Trías se pronuncia en dos obras de su producción bastante tempranas, la mencionada *Drama e identidad* (1974) y *El artista y la ciudad* (1976). Apenas unos años más tarde aparecería *Lo bello y lo siniestro* (1982) y un intento de sistematización de carácter ontológico en la *Lógica del límite* (1991). Finalmente, la interpretación del misterio que encierra la música se resuelve en una variedad de metáforas y comparaciones en *El canto de las sirenas* (2007) y en *La imaginación sonora* (2010), que darían cuenta de los siglos de escucha que se necesitan para construir la «ciudad ideal» al completo. Es en estas últimas, sus obras magnas de filosofía de la música, donde aparece realmente una laboriosa *obediencia* a esa intuición inicial que los hábitos de escucha le desatan y *alzan* definitivamente al Trías metódico hacia un simbolismo casi inextricable, a caballo entre la filosofía y la música, entendidos como el espacio entre ser y no-ser que nunca más abandonará.

El filósofo y el artista son figuras que se (re)conocen a sí mismas libres en la medida en que son fieles a sus convicciones. Tienen una pasión a cuya entrega se deben, inexcusable o inefablemente, y extraen sus conclusiones —la «variación» puede entenderse como el hálito de una vida recurrente a un saber cada vez más ambicioso—a partir de su propio sistema (en música, el «tema» o la «idea» principal). Para Trías, la música comenzó siendo una simple afición que, con el paso del tiempo, se ha visto desplazada por la filosofía teórica, desde un primer momento, y ha caminado hacia una dimensión práctica, más cercana a la que hemos denominado «etapa pre-limítrofe»[265]. Sin embargo, y a pesar de los afanes

[265] Cf. *El árbol de la vida*, op. cit.

clasificatorios, estamos convencidos de que su sistema estético aflora (indirecta y analógicamente, o mejor aún, *sub*-liminalmente) cuando escribe *Drama e identidad*. La obra refleja ya sus decisiones más serias, entre ellas, la de sentirse un hábil constructor de sonatas, eso sí, a la sombra de un admiradísimo Haydn.

Trías consigue hacer de la música un sistema, aunque también una filosofía de vida —el pensamiento del *límite*— y esa síntesis configurada entre la sensibilidad musical y las reflexiones que surgen de una emoción guiada por la *escucha*, perfilan en *Ciudad sobre ciudad*, uno de los caminos posibles hacia el corazón del límite. En cuanto al espíritu, además, Trías se sirve del tragicismo heredado por Nietzsche para demostrar que es posible vivir la música, o simplemente vivir, plenamente desde la *frontera*. Se trata de una interpretación nuestra, del que podemos servirnos nosotros para hacer lo mismo: lanzar al aire aquellas partes del símbolo que pudieran encajar con el hecho estético, no como un mero acto de voluntad (Schopenhauer-Nietzsche), sino como el resultado mismo de *eso* que somos y que, de permanecer en el ámbito puramente teórico, nunca podría resolverse. Veamos algunas de las analogías que establece a partir de esta interpretación del símbolo musical, *centro* alrededor del cual gravitarán *El canto de las sirenas*, con algunos compositores elegidos del repertorio clásico de la música occidental.

En primer lugar, Trías se confiesa un admirador incansable de Joseph Haydn (1732-1809), desde que lo escucha por primera vez a la edad de quince años. Sus cuartetos y sinfonías captan su admirablemente su atención. Se fija también en la técnica depurada de los primeros compositores del Barroco, que debieron de sugerirle los esbozos tempranos (o iniciales) del *principio de variación*. Por otra parte, quizá hayan sido las circunstancias biográficas del compositor, siempre itinerante y afanado, las que sugieren que el estigma de la música acompaña a uno donde vaya, arrastrando con ella el tiempo y la edad, haciéndonos partícipes del júbilo y las desventuras que cierta *materia* registra —atestigua— como la *banda sonora* de una vida entera:

> Las ideas musicales me persiguen: es una verdadera tortura. No puedo desembarazarme de ellas… Si es un Allegro el que me persigue, mi pulso se acelera y no puedo conciliar el sueño. Si es un Adagio, siento que mi pulso se vuelve lento… Soy verdaderamente un clavecín viviente… A menudo me vienen a la mente ideas en virtud de las cuales mi arte podría

> ser llevado mucho más lejos de donde está, pero mis fuerzas físicas no me permiten realizarlas…[266]

En segundo lugar, Trías describe en *Drama e identidad* el magisterio de una vida eternamente enfrentada con lo trágico, con la aceptación del destino, pero tampoco se contenta con la esperanza. Es precisamente el viejo Haydn el autor con el que Trías se compara, el Haydn que encontraría un mundo nuevo en Londres y en París, ciudades que le darían la fuerza necesaria para merecer la ovación del propio Goethe. Para Trías, tanto Haydn como Goethe son ejemplos del «viejo-joven», tanto por la vida de tragedia que sufrieron, como por la derivación de ambos hacia lo novedoso, el arrobamiento hacia lo más íntimo y expresivo que todavía puede ser dicho en el mundo actual. En el caso de Goethe, leído a la par que Shakespeare[267] —«bajo el signo de interrogación»—, el compositor renueva sus sonatas para piano, cuyas resoluciones progresan con la edad hacia un vigor no reprimido de juventud tardía. Es, por tanto, el segundo Haydn el que nos interesa, por la respuesta que da a la consciencia trágica del fracaso clásico. El estilo nuevo de Haydn refleja en primicia cómo la música puede ser expresada sin coger en préstamo nada de otros lenguajes, buscando un ideal que, no sabiendo dónde está, encuentra su límite sin recurrir a tecnicismos ni virtuosismos. La forma sonata tiende así a replantear el ideal de un lenguaje potente abierto a una de las más apasionantes aventuras del pensamiento en el seno de una estructura lógica comprensible para todo hombre de la frontera.

En último lugar, encontramos en *El canto de las sirenas* y en *La imaginación sonora*, el verdadero dramatismo con el que Trías afronta las «sombras» del símbolo estético. A través de ejemplos musicales que van desde la transición del Renacimiento al Barroco, representada por Monteverdi, hasta la complejidad abstracta de Xenakis, Trías presenta el

---

266 Citado por Marc Vignal, en: *Franz Joseph Haydn*, París, 1964. v. también: *Drama e identidad*, op. cit., p. 26.

267 Trías considera que la figura de Goethe es fundamental para el desarrollo del clasicismo alemán, ya que su capacidad para renovarse y su importancia relativa solo a un primer clasicismo, guarda más de una similitud con la estrategia de Haydn. Aquella figura, la de Goethe, aparece ligada a la filosofía de Hegel en *El artista y la ciudad* (1976) para desvelar el estrecho parentesco que existe entre el alma platónica y la ciudad ideal, o entre la producción artística y su reflejo en la sociedad civil. Su reproche en su obra *Prefacio a Goethe* (1980), refiere explícitamente a este escaso interés por parte de los historiadores contemporáneos. Tratándose de dos figuras altamente representativas en filosofía y en música, respectivamente, el reproche es extensivo a los tratadistas de la música de Haydn.

Gran Relato de una nueva música entendida como gnosis sensorial, como una historia que a la vez es conocimiento, ya que en ella comparecen las obras de veintitrés compositores bajo la luz que alumbra el símbolo una vez que el ser se alza a la frontera. Pero lejos de describir una concepción hedonista de la música, su intención es mostrar que «la música no es únicamente un fenómeno estético» sino que, como creía Nietzsche a tenor de Apolo y Dionisos, más allá de la crítica a la cultura moderna que se obstina en su análisis, la música tiene el poder de «dar voz» allí donde las emociones se vuelven indescriptibles, hacia las cuales el concepto apenas consigue una *aproximación* sin evitar empobrecerlas. Es el enigma de la música el que convoca a un carácter de *mediación*, una suerte de hilo de Ariadna que ensamble las ciencias de la armonía con las que son propias del alma platónica, el centro neurálgico de la *polis* que sancionaba Platón en *La República*. En esta investigación, la verdadera armonía surge de cuidar ambas tendencias:

> En virtud de la enseñanza socrática y de su reencuentro con la tradición pitagórica concibió el cuidado del alma (*epimelesthai tês psychés*) como cuidado del propio mundo: *epimelesthai tês kósmou*. La música —junto con las matemáticas y la astronomía— le facilitó esa armonía de alma y cosmos, o de alma y ciudad. Por eso la filosofía se pudo concebir como forma musical (o como la mejor música).[268]

Acabamos de apuntar una consideración clave sobre el recurso a Platón y su relación con la música, suponiendo que la música no consiste solamente en matemáticas ni tampoco

---

[268] *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 807-808. La cita remite a dos concepciones platónicas de la música: una, la que procede de su maestro Damón, que vinculaba los afectos a determinados modos musicales y que aparece en los primeros capítulos de *La República* y en los primeros libros de *Las Leyes*. Se especifica allí la necesidad de que los guardianes sean formados en música y en gimnasia para una adecuada defensa de la ciudad. Otra, que a Trías le parece aun más estimulante, es la que remite a la interpretación de la música en términos «pitagorizantes», concretamente en la progresión pitagórica de las ciencias de la educación superior (caso del filósofo-rey) y que aparece en el Libro VII de *La República*. A pesar de la inclinación pitagórica de Trías, esta vía no queda suficientemente explorada a juzgar por las continuas referencias a Platón, tanto en *Ciudad sobre ciudad* como en las dos obras magnas de filosofía de la música. También en la «manía teléstica» o ritual del *Fedro* y en el «daimonismo» del *Timeo* que encuentra en la reminiscencia esa sintonía buscada entre alma y cosmos. Posiblemente haya supuesto Trías que las enseñanzas musicales de Pitágoras hayan llegado intactas a Platón, al menos en lo relativo a la configuración de la noción de ciudad. Seguramente haya ocurrido así, pero no en lo relativo a la «metafísica del sonido» cuyo enigma creemos custodiaban los pitagóricos como secreto y del que más adelante nos ocuparemos.

en la síntesis de una o más ciencias. Este es un dato que nos sirve para adelantar que no vamos a hacer apología de ella como una forma de conocimiento, al menos en el sentido científico, sin antes tener alguna prueba más a favor de la variación o del límite, tanto desde el punto de vista físico del sonido como del metafísico. Trías es un acérrimo defensor de que existe conocimiento en el pensamiento musical, en tanto que la música es símbolo y ello exige ya un alzado a la frontera para descubrir el parámetro oculto en cada idea (musical), en cada una de las melodías musicales que nos conmueven. Los ejemplos que toma para este propósito arrancaban ya en *Drama e identidad* y se explicitan tanto en *El canto* como en *La imaginación*. Obviamente, los resultados son el resultado de un esfuerzo nobilísimo, rico y estimulante. Son el relato simbólico, lo Otro —la hermenéutica de la cara que se agazapa— de la historia de la música occidental. Destacan allí algunos compositores del romanticismo como Beethoven y Brahms, junto a su antecedente mozartiano, que posiblemente hayan marcado su arranque musical temprano. Aunque sorprende la ausencia de otros tan importantes como Chopin, Rachmaninov, entre otros románticos y nacionales, que quizá hubiesen quedado entre sus manuscritos para algún tratamiento futuro. Pero es sin duda la *dualidad* filosófica lo que sostiene el hilo de estas dos obras, por un lado, la cara audible (sensible) de cada composición sonora, y por el otro, la cara «inaudible» pero sugestiva, cuya hermenéutica permite al fronterizo un nuevo despliegue del «decir del ser». Con su unión discursiva se cumple precisamente el principio de variación, con un retorno al principio que antes era vacío de ser y de sentido, y que gracias a su despliegue el habitante de la frontera puede saltar con la pasión y la comprensión lingüística a una trascendencia fundadora[269]. Y se cumple también cada obra como símbolo de la música, como representación fidedigna de un *límite* que encuentra en la música «algo más que un fenómeno estético».

En nuestra actualidad, a menudo fugaz y superficial en cuanto a encontrar fundamento a la riqueza de estas experiencias, la idea de que la música es poderosa como para influir en el carácter, el conocimiento o en la acción del individuo parece haber desaparecido por completo. Seguramente, filósofos como Platón y Aristóteles encontrarían en nuestras decisiones diarias el carácter de una voluntad carente e irreflexiva, sobre todo cuando sabían que el arte de la música tiene el poder de detonar una tragedia tanto como de evitarla. De ahí que algunas músicas debieran ser evitadas por los jóvenes atenienses.

[269] *Los límites del mundo*, op. cit., p. 277. «En virtud de ello *se vuelve al ser*. Gracias a ese irrumpir del fundamento, el ser es recreado y fundado. Y con él también lo son la palabra y la escritura». *Ibid*., p. 279.

Perdida esta consideración, y profundamente embriagados por lo visual y lo racional, el significado filosófico de la música se muestra desconcertante incluso sobre el límite (de cuyo *hilo* sabemos que pende) y, como consecuencia, algunos temen que los *modos*, las vías o métodos que aquí hemos tratado y desde los cuales suele obtenerse el conocimiento de las cosas, por así llamarles, el racional y el pasional, exigen todavía alguna concreción más. Pero no nos cabe duda de que la propuesta limítrofe permite un punto de partida privilegiado, porque de una parte es como si el *límite* nos permitiese hablar de todo, y de otra, que el todo hubiera sido irrevocablemente invocado por él, convocándonos a nosotros como «testigos» de su existencia, existencia que es inseparable ya de la nuestra. Algo similar ocurre en música, cuando captamos *el sentido* de una melodía que siempre depende del acompañamiento que mejor le corresponde; y viceversa. Cualquier composición coral, a excepción del canto gregoriano, es un buen ejemplo de constitución de sentido cuyas voces (soprano, contralto, tenor y bajo) dependen unas de otras para lograr una armonía sugerente al oído, más allá de necesidad absurda de querer juzgarlas como música, para percibir u obtener sentido de su escucha. Si estableciésemos una transposición de esas cuatro voces a un instrumento polifónico como, por ejemplo, el piano. En la música de este instrumento captamos dos discursos —Revolución científica y Revolución romántica— que se comportan como la misma cara de la moneda, lo Uno y lo Otro que, con conexiones que, a la vez que sugieren, luchan desenfrenadas por la supremacía. El *límite* mismo es el que nos sugiere que no es posible separar ambas dimensiones para poder hablar de la *música*, es decir, del concepto de *música* en un sentido ni siquiera amplio. Lo mismo ocurre, por tanto, en las dos tonalidades de nuestro Preludio inicial. Una de ellas figura escrita en clave científica, mientras la otra se expresa en clave romántica. Así lo representan sus protagonistas, incapaces de valerse por sí mismos para afrontar la riqueza de todas las experiencias del mundo: la melodía es el desarrollo de una armonía y la armonía está en las melodías que cada uno de sus miembros —sujetos al/del límite— crea y «pone», como si se tratase de una dinámica de correspondencias que Trías seguramente propondría como explicitación de una metafísica que puede ser activada no solo por el placer de escuchar música, sino por una fusión de inteligencia y sensibilidad en un escenario contemporáneo renovado[270].

[270] La *necesidad* de «extraer» de la música un modelo de conocimiento era ya una ambición antes del inicio de investigación, incluso antes de conocer la obra triasiana, autor que, como al respecto de una

Una de las responsabilidades de la filosofía actual tiene que ver con el esfuerzo por entender esta época que, tras conocer el pensamiento limítrofe, nos parece totalmente nueva. Desde luego, no *volvemos* indiferentes del viaje al que nos invita Trías. En primer lugar, para cribar las distorsiones históricas entre dos clases de discurso, ambas empeñadas en no convivir, como si la melodía y el acompañamiento pudieran expresarse independientemente, uno sin la ayuda del otro, intentando preservar el sentido de lo que Platón llamaba *sombro*, esto es, sin perder la emoción que la música es capaz de producir. En segundo lugar, porque a tenor de este problema entre música y filosofía, creemos que Eugenio Trías sintetiza en el proyecto limítrofe —especialmente en la noción de símbolo— aspectos muy positivos para restituir el afán metafísico de la filosofía europea, más allá del diálogo estimulante abierto por el dúo Nietzsche-Wagner que, habiéndolo iniciado, quedó sin consumar. Por último, porque a pesar de que confiar plenamente en que todo hombre tarde o temprano muestra un deseo hacia lo trascendente, hacia *eso* que le asombra, seguimos siendo sujetos del «método», es decir, nos vemos en la limitación de la sencilla lógica del lenguaje para exponer esta tesis, ayudados, eso sí, por el foco de luz con el que Trías alumbra la *razón*. Es la *razón fronteriza* la que nos permite observar el fenómeno de la música como un decir renovado y válido dentro del discurso filosófico. Y es gracias a ella que nos vemos en la exigencia de reinterpretar «lo encerrado en sí» —bien aferrados al método— porque, aunque no seamos capaces de crear la ciudad ideal, sí podemos *recrear* nuestra situación de frontera. Por tanto, puede interpretarse desde el límite y solo así nuestra visión del mundo alcanzaría la fuerza perceptiva de la que gozan las evidencias empíricas[271]. No habría que olvidar que, paradójicamente, fue el sujeto epistémico el que empezó a considerar *trágicos* los interrogantes que no conseguía resolver (Movimiento I). Nuestra interpretación del *límite* nace una idea de música que todavía proyecta *sombras*. Pesa más todavía el tragicismo de la ópera que la salvación filosófica del hombre, que anhelamos alcanzar a través de la música. Pero la tesitura limítrofe sugiere el hecho de una perfecta coincidencia entre dos partes que

«llamada», suscitaría el inicio de los estudios oficiales de filosofía de este doctorando. En relación a la melodía y su acompañamiento, aludimos a la sucesión de sonidos en que consiste aquella y que pueden ser captados por el espíritu como una forma particular de sentido, tal como nos sugiere Trías. Pero para alcanzar ese sentido, deberemos percibir la relación intrínseca que existe entre el comienzo, el medio y el fin de esta investigación, dividida en cuatro movimientos. Los sonidos que conforman una música deben ser percibidos como las palabras de una frase, como un *Gran Relato* a cuyo horizonte apunta, o debería apuntar, el sentido del pensamiento actual.

[271] Cf. *La aventura filosófica*, op. cit., p. 235.

son significar y no significar y de algún modo ha de poder explicitarse sin tener que despojar la metáfora del saber.

[*hiato*]

Movimiento IV

REEXPOSICIÓN ≈ VARIACIÓN

Ser del Límite

Sin el imperialismo del concepto,
la música hubiera sustituido a la filosofía:
habría sido entonces el paraíso
de la evidencia inexpresable.

CIORAN, *Silogismos de la amargura,* 1952

UNA CORRESPONDENCIA PRE-LIMINAR

En *Los límites del mundo*, Trías anticipaba lo siguiente:

> La primera etapa define el cerco de lo que puede comprenderse y decirse; en ella se determinan y circunscriben los límites del mundo de la representación; en la segunda etapa se abre al pensamiento la aventura ética del acceso a lo que trasciende el límite; en la tercera y en la cuarta, se despliega la trascendencia en la inmanencia. Con ello pueden avanzarse las etapas del método de la metafísica. Primera etapa: el cerco. Segunda etapa: el acceso. Tercera etapa: el despliegue.[272]

Precisamente, esta es la estructura formal que hemos seguido hasta este punto. Si buscásemos una correspondencia entre las tres partes que constituyen el método de la metafísica y la empleada por Trías para explicar la variación musical, hallaremos en la *sonata clásica* una analogía evidente: Exposición, Desarrollo y Reexposición (A-B-A'). Una vez más, surge el hallazgo de un número que aparece en numerosas ocasiones a lo largo de obra triasiana. Tres son los movimientos de la sonata que Trías equipara a la noción de

[272] *Los límites del mundo*, op. cit., p. 28.

«variación» en *Drama e identidad*. Tres son, también, las partes constitutivas del viaje especulativo que se inicia en *La aventura filosófica* y que recibe el nombre de «método metafísico». Tres son los cercos de la ontología limítrofe (aparecer, fronterizo y hermético) descritos con detalle en *Los límites del mundo*. Una vez descubierto el tiempo jánico, trinitaria es la concepción del tiempo que maneja Trías en *La edad del espíritu*, vinculada al presente fronterizo, y que apunta hacia el pasado inmemorial y al futuro escatológico. *Idem* sobre la interpretación cristiana de la Santísima Trinidad (tres personas en una misma persona) que coincide con la trinidad filosófica de cercos. La estructura del símbolo también es tripartita, aunque objetivamente lo hayamos descrito como un elemento de dos partes que se fragmentan. A tenor de esta pérdida (trágica) que Trías añade a dichos fragmentos la presencia del fronterizo, el *testigo*, impregnándole de toda la potencia de «pensar-decir» a medio camino entre lo conocido y lo desconocido. Finalmente, es el límite, pues, el que por analogía vuelva a hacer presente (*represente*) en el tiempo el carácter dinámico del límite, del mismo modo que el número representa en la música el carácter evanescente de los sonidos. Añadiremos que el número tres gozaba de una gran importancia entre los pitagóricos, ya que fundaba el orden cósmico y representaba la alteridad que limitaba la perfección del par «Uno-Otro» como un todo.

Le toca el turno ahora al *despliegue*, aquello que percibimos «exterior» a esta estructura que subyace al *límite*, pero que, de algún modo, «resuena» en ella algo conocido. Ahora bien, el límite nos dejaba «lo incondicionado» como un vacío de sentido[273] atribuido apenas a un sujeto que se percibe «en exilio y éxodo», es decir, dejaba al ser despojado de sus causas. No facilita un encuentro posible, al menos a simple vista, ya que para «desplegar» lo que vemos allende la razón, exige previamente un *alzado* sobre esta. Pero la *variación* permite entrever una cierta correspondencia entre la dinámica de la metafísica metódica y el desarrollo histórico de la música clásica. Más concretamente, la historia de la música que Trías desarrolla en *El canto de las sirenas* a tenor de la autoridad de J. Haydn, con cuya

[273] Cf. *La filosofía y su sombra*, op. cit., p. 193. El autor reprocha que de todas las filosofías que consideran la «idea-arquetipo» como condición incondicionada, ninguna de ellas parece retener el Bien que Platón intentaba expresar en *La República*. Suponer que existe una «condición incondicionada» para la filosofía y para música, o que la música esconda algún modelo de conocimiento para la filosofía, sobre todo esto último, es nuestra aventura filosófica. En este caso, la filosofía del siglo XXI tiene el deber principal de enfrentarse a sus sombras, ya que la música supone una de ellas. Solo así la filosofía podrá elucidarse positiva y afirmativa, junto a la complicidad sonora que tanto Nietzsche como Trías predijeron que triunfaría.

biografía se autocompara en *Drama e identidad* [274], constituye precisamente el despliegue de todo su sistema simbólico musical a través de formas que suponen la necesidad de movimientos, estructuras y secciones. Nos referimos a las formas musicales, a todas ellas, que suelen ser objeto de estudio en los análisis musicológicos y científicos de nuestro tiempo. Sin acritudes hacia la ciencia de la música, nos interesa más el personaje que Trías concibe indiciario de esta investigación. Lo cierto es que, antes de Mozart, Haydn fue considerado un genio mientras vivió, pero su mayor logro no fueron las distinciones sino haber espetado su in-genio en el pentagrama. Haydn fue prácticamente un compositor autodidacta y su aislamiento —aseguraba él— le concedieron originalidad y prestigio. Para Trías, la inventiva de este compositor consistió en adaptar los esquematismos del Barroco para sustituirlos por el *suspense*, introduciendo silencios inesperados que provocan inquietud en el espectador. Para lograrlo, su golpe maestro fue sin duda el dominio del tiempo, líneas sonoras constantes e ininterrumpidas que sirven para caracterizar todo tiempo pasado como inmaduro. Esto provocaba que el «despliegue» de las fugas barrocas fuesen derivando en un eje de sucesiones, en el hilo conductor de una gran peripecia que solo un jovencísimo Mozart sería capaz de complementar, unos años más tarde, entre el solista y el *tutti*. El tiempo que introduce Haydn en la música es un tiempo «vivido» —dice Trías—, aunque esto no significa que su temática sea rutinaria ni ingenua. Estando todavía vivo cuando Beethoven compuso su famosa *Pastoral*, el valor de su inventiva en casi todos los géneros musicales supuso la evolución del estilo clásico, fuertemente anclado a los patrones de la música alemana. Además, estableció las *formas* modelo de la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerda, mientras emergía como una figura internacional que influiría decididamente en la precocidad de Mozart y más formalmente en Beethoven, el que sería su alumno en 1792.

Como hemos apuntado, una de estas formas, la sonata[275], mantiene similitudes con la *variación* filosófica triasiana. En primer lugar, puede decirse que uno de los elementos de

---

274 El término «clásico» se ha aplicado de un modo más restrictivo que otros como *rococó*, *galante* y *empfindsam* que describían los sub-estilos del clasicismo desde sus inicios. Su aplicación era precisa para la música para describir los estilos de madurez de Haydn y de Mozart, período que abarca entre 1720 hasta 1800, por la analogía que guardaba con el arte griego y romano. Cf. WEBSTER, J., *Haydn's «Farewell» Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

275 El término «sonata» procede del latín *sonare*, sonar. El esquema primitivo fue prefijado formalmente desde su nacimiento en el siglo XVI en Venecia. Típicas de la forma sonata eran la policoralidad, un mecanismo de contraste entre la dinámica y el timbre, así como la articulación de fragmentos, previa a una pluralidad de movimientos de desarrollo histórico-musical. A finales del siglo XVII, Corelli (1673-1713) habría perfeccionado dos esquemas considerados básicos de sonata: la *sonata da camera* y la *sonata da chiesa*.

la música de Haydn a los que Trías presta mayor importancia es la presencia y/o ausencia del silencio, elemento que pertenece a la semántica musical y que Haydn manejaba magistralmente. La analogía aquí es indiscutible con el *hiato* que acabamos de sugerir y sirve para caracterizar la «llamada» procedente del cerco hermético. Sin ese silencio, toda aventura es un naufragio. Pero Haydn supo cómo esquivarlo, introduciendo habilidosamente pausas en sus sinfonías, silencios que, inevitablemente, resuenan en quien las escucha. Un ejemplo son los minuetos de las sinfonías *Oxford* y *Londres*, entre cuyos silencios (*Tacet*), solo «el loco tiene la palabra». La similitud terminológica se encuentra precisamente aquí, en el silencio, más allá del cual no existe música posible. Muchos compositores saben que un silencio intencionado provoca una evocación del tema principal, sugiriendo al sujeto receptor que transforme o «varíe» —subliminalmente— la idea original de la obra. Como por arte de magia, la memoria humana retiene fácilmente esa idea que aparece motivada en diferentes pasajes de la obra entera. Si llevamos este fenómeno al planteamiento limítrofe, comprobaremos que el silencio que antecede al despliegue simbólico («hiato»), no provoca que la Orden se interrumpa ante su inminente despliegue, todo lo contrario, es la idea la que envía mensajes al espectador para que éste complete la orden, es decir, para que imagine o lleve a términos su propio discurso *perfectamente* delineado. Trías halla una representación de esta completud en la estructura de la forma sonata musical a la que dedica la mayor parte de *Drama e identidad*.

Entre las formas musicales profanas, la sonata es la más alta expresividad que animó a los compositores clásicos a explorar el Barroco más allá de los límites de Bach. La elección de Trías parece deberse al esquema clásico de sonata (A-B-A'), el mismo que, por su analogía con la estructura tripartita entre *cercos*, la estructura ternaria del tiempo y los pasos del método metafísico calificamos como «estructura básica», tal como había dispuesto el joven Haydn. Sin embargo, aunque Trías carece de una gran formación musical en el sentido reglado, las armonías del clasicismo austríaco y su admiración hacia las construcciones musicales del Barroco tardío y de la sonata temprana —desde Gabrieli y Scarlatti hasta J. Haydn— son las que debieron de inspirarle su famoso *principio de variación*.

Generalmente, constaban de dos movimientos, por ejemplo: A. CORELLI, *Sonata en trío*, op. 45, o J.S. BACH, *Sonata para violín solo*, BWV 1.003. A pesar de que ya en el Barroco existían las sonatas en trío y las composiciones para un solo instrumento, será la *sonata clásica* la que, en tres o cuatro movimientos —el ritmo y el carácter constituyen su genuinidad— se encamine hacia la iluminación, ansiosa por la ruptura con el modo menor, más *dramático*, hasta el último movimiento o *rondó*.

Efectivamente, las sonatas heredadas del Barroco cumplen esta estructura consistente en Exposición, Desarrollo y Reexposición, según la interpretación se ejecutase con uno o dos instrumentos. Posteriormente aparecerían variantes en tríos, cuartetos o quintetos. El análisis más básico suele representarse mediante las letras A (exposición), B (desarrollo) y A (reexposición). La variación o *juego* que sigue este esquema se debe a las sugerencias inevitables que el oído presta a los motivos iniciales, que en ocasiones desemboca en una 'Coda final' (repetición dramática) o en cadencia conclusiva. Esta estructura, que no solo se atiene a las composiciones barrocas y clásicas, ha dado lugar a otras formas más complejas como la sinfonía o el concierto, convencionalmente pensadas para la composición orquestal y un instrumento solista. Aunque Trías no presta demasiada atención a la evolución de las formas como sí al contenido simbólico implícito, consideramos clave retener la sonata clásica porque su forma equivale a la variación de un episodio. De ahí que muchas veces exposición el desarrollo y la recapitulación solían repetirse. A medida que crecía el dramatismo desaparecía su repetición, que a menudo producía un efecto estático y extático en el oyente: mientras «lo trágico» va quedando atrás, lo dramático empieza a aflorar, dejando al sujeto despojado de sus causas, esto es, «en exilio y éxodo». Pero la sonata no solo es un modelo de forma musical típico de los siglos XVI y XVII. Existe en el siglo XXI un resurgimiento espontáneo de la sonata. Sin embargo, a juzgar por la atención que Trías presta a esta forma musical, creemos que no explica todas las razones por las que se fija en esta forma y no en una rapsodia o en una sinfonía, a pesar de la estructura de *Los límites del mundo*. Puede decirse que estas razones no aparecen en *Drama e identidad* ni tampoco en el clasicismo de *El canto de las sirenas.* Si la sonata sirve a Trías de modelo filosófico creemos que no se debe solo a la percepción de un reencuentro entre la Exposición (A) y la Recapitulación (A') o Coda, sino también porque cada sonata tiene sus propias leyes formales y no existe ninguna ley armónica ni mucho menos compositiva, que pueda instruir cómo «variar» una idea musical. Es evidente que no todas las Sonatas guardan la misma estructura que defiende Trías, al menos cuando al propio Beethoven se le ocurre omitir la exposición de su famosa *Appasionatta* (1804-5). Trías inicia un tratamiento temprano de la forma sonata en *Drama e identidad*, intentando hermanar el análisis y la emoción, creemos que infructuosamente. Las razones de la «circularidad» en una obra musical son aplicables a otras formas, pero también a algunas sonatas, como la mencionada. Sin recurrir a la estrategia formal de Haydn, consiguen sugerirla, evocarla. Durante el Romanticismo, la

música incorporó los terceros y los cuartos movimientos, a menudo concatenados, y privilegió teórica y poderosamente el valor de la forma sobre el contenido, como si la riqueza emocional de la música hubiese de venir de una correcta comprensión de lo que llamamos *forma*. Con el paso del tiempo, los historicistas dedujeron que, en efecto, existe un «modelo de sonata» que puede atribuírsele a Haydn y que derivaría en los siglos siguientes en otras formas nuevas. Nos interesa subrayar este fenómeno historicista de la música porque es precisamente el que ha cuajado como el «oficial». Existe una tendencia incuestionable hacia el formalismo histórico de la música que consiste en la clasificación, el nominalismo, el interés sobre la biografía de los compositores o la sociedad en la que estos vivían —se convierten en requisitos previos para un análisis y una comprensión de la música adecuados— que, frente al poder de las emociones experimentadas, las sensaciones de agrado o desagrado o la posibilidad de que exista algo de verdad en música que pudiera inspirar algún beneficio en nuestros mundo de los convencionalismos, parece dejar esta vía intrahistórica definitivamente clausurada. Hoy, apenas quedan vestigios (simbólicos) de esta experimentación emocional. Suele decirse que esta o aquella música nos agrada o nos desagrada y los términos con los que se debaten los gustos apenas trasciende el suelo urbano. Emerge de nuevo la afirmación que hemos hecho en los apartados anteriores (la música «no es»), porque su totalidad conceptual no coincide plenamente con la estructura formal del juicio kantiano (esto *es* x). Las reflexiones musicales de Trías nos hacen pensar que todavía existe alguna de estas formas que pueden «traerse» y «decirse» a la luz de la filosofía. La alternativa, si no, parece ser quedarse en un análisis *ad infinitum* del que poco o nada cabe experimentar. Más allá de las nomenclaturas, Trías refleja en este tratamiento temprano de la sonata un camino que vincula efectivamente la forma con una tradición más o menos cronológica y misteriosa. La sonata musical es una forma equivalente, en varios sentidos, a un *viaje* que se inicia motivadamente y cuyo desarrollo va cambiando de itinerario. Estos cambios son conocidos como variaciones o modulaciones y su dirección exacta es siempre indeterminada, al menos en términos analítico-descriptivos. Cabe entender su andadura completa, de principio a fin, como una aventura o como un modelo de relato alternativo al tradicional o que podría servir de modelo para la fundación de un nuevo *centro* de gravedad intelectual. La cultura europea se inicia precisamente en esta especie de «anarquismo analítico» que acontece en el fenómeno musical y que tan a menudo se presenta resistente al análisis filosófico. La sonata es considerada una forma musical desde el siglo XVI,

posiblemente desde antes, pero no existen sino decenas de ejemplos dentro de la historia de la música que, no respondiendo a esa estructura básica (A-B-A'), evocan al fronterizo una posibilidad (de ambición, de deseo, etc.) de reencontrarse con la idea principal. Podría decirse que el fronterizo —por extensión, la filosofía— se dirige hacia el mismo fin que el músico clásico —pensar en la estructura de sonata clásica sirve de ejemplo— persigue, sin pretenderlo racionalmente, en sus obras. Sin embargo, como decimos, siempre hay excepciones. Cuando Trías afirma que existe un viaje de retorno después de las modulaciones, los movimientos y desarrollos que le acercan a la incertidumbre («¿qué vendrá después?»), seguramente hubiera estudiado todo el repertorio clásico musical disponible a día de hoy. Y aunque no la hubiese escuchado, la pregunta es naturalmente humana, es una pregunta propia del fronterizo que, apenas planteándola, exige «dar voz» a una pregunta y también a una respuesta.

Quizá la Sonata *Appassionata* de Beethoven sirva como ejemplo de que todo retorno es imposible. Sirve para comprobar cómo incluso la tradición llevada a su más alta expresividad puede ser superada. Cuando esto sucede, el afán que suele darse por determinar qué compositor es barroco, clásico o romántico, se frustra ante la imposibilidad de ir «más allá» del análisis. En este caso, Trías se da cuenta de que el dramatismo musical también se frustra y en su lugar aparece la tragedia: la imposibilidad de volver al origen refleja que el viaje en el que uno se embarca llega a extraviarse, a perder incluso su propia identidad. Esto no es ajeno a la cultura contemporánea, tragedia en el sentido de tener que habérselas solamente con las cosas y no también con las ideas de las cosas, de las que apenas quedarían «sombras»:

> ¿Valdrá la pena recordar que el lugar común que se sostiene acerca de que la filosofía fue una madre fecunda, hoy estéril, exhausta después de los sucesivos partos de esas jóvenes fuertes y robustas que son las ciencias… toda esa sobada literatura sobre la muerte de la filosofía especulativa comienza a producir un cierto tedio a la fuerza de ser oída? ¿No será más útil prescindir de estos esquemas fáciles y cómodos y plantear el problema desde una perspectiva más rigurosa y menos decimonónica?[276]

[276] *La filosofía y su sombra*, op. cit., p. 34.

La pregunta describe el saber metafísico como una forma de transgresión más. De ahí la vigencia del «carácter fantasmal» del no-saber, cuya comparecencia —que el positivismo lógico y sus secuelas perpetúen su existencia no deja de ser paradójico— exige un regreso, un retorno del estatuto metafísico por cuanto resulta insuperado y consustancial al problema del saber que investiga y propone el límite. Al decir de Trías, ¿qué implica pensar lo metafísico porque tenga capacidad para superar o hacer visible un problema (todavía) contemporáneo? La respuesta la encontramos más adelante:

> El «hombre» se dibuja, ciertamente, en el horizonte epistemológico. Pero no se asienta en él, no ocupa un lugar en la constelación epistemológica. Sirve de máscara de referencia, para señalar el límite de ésta. Constituye su invisible, su más allá interior, lo que la problemática reprime con el fin de mostrar los propios límites que la de-finen. Más adelante, a partir de Kant, ese invisible se hará al fin visible. El hombre aparecerá al fin de súbito en una nueva constelación. La filosofía contemporánea habrá comenzado.[277]

Investigar los límites del *logos* exige atravesar el itinerario de una problemática abierta por Descartes. Requiere análisis de un proyecto repleto de representaciones del entendimiento humano, entre las cuales se encuentra la música. A partir de aquí, la investigación triasiana toma el rumbo de las condiciones (incondicionadas) de posibilidad del conocimiento, centrándose en el fenómeno musical que subyace a un *logos* renovado y que más adelante formará parte de dicha constelación contemporánea.

A través del desarrollo de la sonata clásica, como hemos dicho, Trías caracteriza lo dramático en *Drama e identidad* en oposición a lo trágico, vinculado al pensamiento contemporáneo. La oposición no nos permite saber exactamente qué carácter ha de tener alguien para fundar una época nueva, qué fenómeno extraño ha ocurrido para este giro tan radical de la música, qué clase de emoción ha de experimentarse para establecer un modelo (Bach, Haydn, Beethoven), porque el enigma permanece todavía ahí y porque su *facies* simbólica sigue morando entre la imaginación y la verbalización («pensar-decir»).

---

277 *Ibid*., p. 134.

Volviendo al modelo haydniano. Sabemos que el compositor alemán habría elevado a Mozart y a Beethoven al nivel de genios, aunque algunas opiniones reservadas reducen esa genialidad a méritos ajenos a la biografía y a las circunstancias personales del compositor. Sea como sea, el pensamiento de Haydn es el que sugiere a Trías que los dramas que se escriben en literatura, e incluso la vida buena que cualquier sujeto intenta llevar, sigue la misma estructura «lógica» que las sonatas, es decir, llevan una orientación motivada (A), un *télos* de un conflicto (B) y una finalidad que, por su simple condición de finitud, ha de ser resuelta. Esta sería la verdadera *humana conditio* que inspira la música anterior al Romanticismo, la de perseguir aquello que, por encima de cualquier otra cosa, es para mí un fin. La vida misma se concibe en este sentido más dramática que trágica, solo que la derivación de la tragedia en drama reside en la voluntad del fronterizo, que es el encargado de «dar voz» a una orden enigmática que, en principio, le sitúa en la delgada línea entre el bien y el mal, lo dramático y lo trágico. De modo análogo, el poder del artista coincide con el privilegio de *ser de la frontera*, debe ser capaz de «variar» el fenómeno y re-orientar su propio camino para resolver una lucha de las fuerzas antagónicas (tesis y antítesis) y llevarla hacia su fin último (*cadenzza final*). El pianista Charles Rosen, uno de los más afamados críticos de la música del siglo XX a quien Trías admira, expresa el progreso de la variación musical del siguiente modo:

> «The cadence is the basic structural element in all Western music from the twelfth century until the first quearter of the twentieth —it is the determining element in all styles; from the cadence grow the conceptions of the modes, tonality, the periodic phrase, and the sequence (which is largely the repetition of cadential patterns)».[278]

[278] ROSEN, Ch., *The classical style*, Nueva York, 1991 (Cf.). Trías sugiere retener el nombre de este autor porque afirma que las resoluciones cadenciales guardan una similitud con el pensamiento dramático dentro de la tradición occidental medieval y moderna. Insiste Trías, una vez más, en que todo drama camina hacia un fin (*télos*), solo que, al menos en su conocimiento musical, se trata de un fin que termina *bien*. El término (*Bien*) involucra las filosofías de Platón y de Nietzsche, dos pensadores con los que Trías identifica su discurso metafísico y vitalista. Para una revisión técnica y musicológica sobre la forma sonata, v. ROSEN Ch., *Formas de sonata*, Idea Books, Barcelona, 2004.

Es el propio Trías quien recurre a las tesis de Rosen cuando piensa en el *viaje* musical. Quizá porque Rosen fue de los pocos que se atrevieron a buscar los antecedentes musicológicos que hicieron evolucionar la forma sonata desde los desarrollos de Haydn y Mozart hacia las formas tempranas de la primera generación de románticos: Liszt, Schumann y Mendelssohn. Como cabía esperar, le interesan sus teorías por sus implicaciones filosóficas, como por ejemplo la estructura tripartita o de trinidad —Trías la eleva a ontológica, topológica y metafísica— de la sonata básica A-B-A que llega prácticamente intacta hasta Beethoven. Esta estructura ternaria, supone un esquema lleno de poder y de eficiencia con un acompañamiento filosófico que Trías denomina «lógica del drama». En este sentido música y filosofía, apuntamos de nuevo, comparten el fin de resolver las tensiones entre opuestos, entre el *Allegro* y el *Adagio*, entre las manos izquierda y derecha del pianista, entre la sonoridad de los violines frente a los metales graves, o entre los rigores de la física y la riqueza del discurso metafísico. La afirmación en concreto es la siguiente:«entre la inmediatez del inicio y el fin cumplido media un proceso, un devenir, a través del cual se efectúa una *mediación*».[279] Volver a la tónica —la expresión es recurrente en los ejercicios de análisis musical— sería el equivalente a volver al principio, retornar al *seno materno* de donde todo surgió por primera vez, solo que esta vuelta nunca deja indiferente al fronterizo.

A tenor de esta correspondencia entre *variación* musical y pensamiento del *límite*, la estructura del drama implica una orientación similar a la de Rousseau. La «vuelta al origen» supone un intento heroico por salvar lo trágico, supone un «alzado» hacia la frontera para vislumbrar y preparar el camino a emprender de vuelta. Trías unifica o establece un arco entre el fin y el principio perfilando al arcano como un ser bifronte, cuya naturaleza es capaz de establecer su propio punto de partida y caminar hacia el fin que esa voz de misterio resuena en la caverna, inspirándole y encaminándole, en última instancia, hacia la acción genuina de *ser del límite* y de *ser-en-el-límite*. Por lo que respecta a la sonata, todo parece indicar que es la forma en la que Trías inicia su andadura, su aventura filosófico-musical, toda vez que percibe en su período clásico la nitidez de la *lógica* que ha de seguir un drama para convertirse en modelo filosófico de salvación: exposición, desarrollo y reexposición

[279] *Drama e identidad*, op. cit., p. 187. La cita refiere al «desgaste» de la filosofía hegeliana, o mejor dicho, del sujeto hegeliano, a la que Trías añade una exploración y un desenlace: «la filosofía de Hegel es, ni más ni menos, la transcripción a nivel de conceptos de la estructura misma del drama». v. pp. ss.

final de la idea. Preguntémonos, pues. ¿Acaso esta *lógica* no responde al ciclo vitalista del fronterizo, fecundo hasta «lo indecible», que en su *dramatismo* implícito eleva la pregunta misma a un conocimiento de los tres cercos?

Posiblemente Trías estuviese de acuerdo con esto. Toda Orden formal, por imperativa o dominante que «resuene», a cualquier sujeto con capacidad de «escucha filosófica», tiene algo que ver con su propia duración, es decir, con el tiempo. Pero el tiempo y el espacio ya estaban ahí antes de que ningún sujeto pudiera dar cuenta de ellos. Considérese a Parménides o a Kant como punto de partida, cabe ya afirmar que todo «es» en el espacio y en el tiempo. Más explícito será Heidegger en *Ser y tiempo* respecto a la deriva del pensamiento a la que nos ha sometido Descartes. En el tiempo se concentra, posiblemente, el enigma en el que se hunden, «se agazapan» o «se fugan» las diferentes formas de ser (Heidegger), entre las cuales encajan las del arte (Trías). Del mismo modo en que un oyente de música se pregunta a dónde llevará la desviación tonal en un determinado pasaje de Mozart, por qué razón se acelera el *tempo* o por qué se apacigua su carácter, lo poco que puede afirmarse es ese repentino carácter de *suspense* que permanece vivo hasta su resolución, es decir, hasta que el artista o el fronterizo «alcanzan» o «ponen» sobre lo escuchado su particular cadencia final. Para comprender esto que acabamos de decir no es imprescindible un alto grado de cultura, al menos en lo relativo a la escucha musical, ni se necesitan demasiados conceptos. Los conceptos surgen de la práctica, ya que los conceptos surgen precisamente de una puesta en escena de los fenómenos que, aun careciendo de significado, tienen un cierto sentido. La percepción de una cadencia musical, la sensación de sentirse en casa, de sentirse grandes o pequeños ante un mundo cada vez más exigente desde el punto de vista matemático y objetivo no nos hace más o menos invulnerables. Nos referimos a fenómenos, para la mayoría poco corrientes, que no dependen de nuestra experiencia sino más bien la constituyen, la forman. De ahí que la famosa frase «la experiencia es la madre del conocimiento» tenga tanto sentido. Los fenómenos extraordinarios, sobre todo los que emocionan en música, nos despiertan sensaciones sin que nadie tenga que venir a explicarnos lo que debemos sentir en cada caso. Lo que aflora cuando uno escucha a Beethoven, a Chopin o a Rachmaninov no es totalmente reductible al salvoconducto racionalista, aunque *ello* permita una cierta aplicación práctica; por ejemplo, escribir libros sobre teoría musical o enseñar a tocar el violín, pero, ¿puede enseñarse la pasión en su ejecución? ¿Puede enseñarse

—preguntaría irónicamente Sócrates a Ión— la *virtud* de expresarse con un instrumento musical?

Trías se fija en el suspense introducido por Haydn en algunas de sus cuatrocientas *Sonatas* porque se corresponde con la parte más enigmática de ser de la frontera. No es posible saber a ciencia cierta qué es lo que va a sonar después de la pausa, pero un atisbo de esperanza aflora justo antes de sonar, se espera algo más. Una sublime intuición *nos dice*, por encima de toda explicación posible (*logos*), que la música no ha dejado de sonar. Perseguir el fin de la obra es, por ello, tarea ética, filosófica, simbólica y, por todo ello, limítrofe. Que los desarrollos de este compositor sean fieles a este matiz suspensivo —quizá pudiese identificarse una mayor acentuación de los mismos ya en la música de Bach— sugiere a Trías lo inquietante del viaje, la idea de que solo si no se vuelve al principio (idea original), tal principio se habría extraviado y el sujeto sufriría una pérdida irremediable de identidad. Por esta razón, para Trías no existe una *salvación* posible sin el retorno a la «matriz», de donde todo surge por primera vez. De ahí la inserción de su pensamiento en la filosofía contemporánea, aquel que, sin renunciar a la metafísica, recupera el afán del simbolismo, implícito sobre todo en este rango histórico-musical, intentando convertir, o mejor dicho re-convertir, la tragedia en drama. Las precisiones de Haydn representan fielmente una revolución musical que apenas duró cincuenta años, hasta 1800. Fue una revolución sobre todo sinfónica, sonata y camerística, formas estructuradas que, por el simple hecho de poder preconcebirse, nos indican que tienden más hacia el formalismo y el racionalismo que al «orden de la emoción» que caracteriza al siglo siguiente, desde el segundo Beethoven hasta Chopin o Mahler, pasando por Schubert y Schumann. Por tanto, diríamos que el pensamiento triasiano musical no intenta desvincular la razón (*logos*) del mundo de pasiones, como hubiese preferido cualquier cartesiano, sino de vincular emoción y *razón* en un pentagrama que contempla ambas dimensiones. En el fondo, Trías sabe que la buena música no necesita justificarse con palabras, ni siquiera puede comprenderse mediante obstinándose en el puro análisis —este sería un viaje solo de ida— de lo que está sonando en un determinado momento. El fronterizo es un sujeto contemporáneo, más exigente que el sujeto clásico que busca servir, representar o imitar. No le interesa afirmar la música como un concepto cerrado y accesible a todo el mundo, ni tampoco exagerar su simbolismo para demostrar la existencia de una música absoluta; más bien, necesita la sensación y la seguridad de haber vuelto a casa. Este es el viaje de vuelta que se da en el

romanticismo musical[280], aquel que, por encima de los formalismos (armónicos, legislativos y conceptuales) camina hacia lo escalofriante y lo inefable —Trías suele ilustrar este acceso al cerco hermético mediante el «vértigo»— y ya no tanto hacia la resolución armónica como más, todavía, hacia el interior del *misterio*.

Por las razones anteriores, la división funcional del fenómeno musical no se encuentra tanto en la música en sí, con todo su potencial emocional, y el enorme campo de justificaciones en el que vive su concepto. Su función en el límite triasiano habita precisamente entre la lógica (del límite) y esta emoción, que aquí pretendemos hacer explícita. Según Trías[281], la impronta que ejerció Haydn en el panorama general compositores alemanes dirigió los esfuerzos del último esplendor barroco, desde Händel y Bach, hacia el clasicismo vienés mozartiano, pero sin considerar para nada la cuestión de su potencial emotivo. A día de hoy, nuestra época es la contemporánea. Si consideramos que la tragedia en música ha sido superada es porque el el compositor, el sujeto fronterizo, así lo desea. Sin embargo, en el sentido puramente formal, lo trágico también puede superarse respecto a la razón matemática que pretende enclaustrarla bajo un concepto («cerco del aparecer»). Por tanto, nos restaría profundizar un poco más en el origen de las formas, para saber si la música corresponde más a una variación representativa o a un sentido limítrofe, previo al acontecer mundano (tesis de Trías). Le toca el turno al despliegue de la música en el marco del límite, al descubrimiento de una música metafísica, si se prefiere, que desvele su forma más primitiva. Si el sentido de la música depende de su forma, entonces el problema podría reducirse a un problema de hermenéutica, a una interpretación que sigue unas determinadas leyes históricas, biográficas, circunstanciales…, adoptadas por medio de la convención. De lo contrario, si la música tiene más que ver con un sentido (sentido

---

280 La aparición paulatina de la música romántica representada por el Beethoven concertista a principios del siglo XIX, sufriría el agravante de ver nacer las instituciones de la enseñanza formal del arte, que caminarían en el sentido opuesto al de la nueva música. Es evidente que hablar de la transgresión de las leyes pitagóricas de la armonía o de nomenclaturas prefijadas para identificar las diferentes formas musicales, es incompatible con una enseñanza formal de la verdadera expresión musical. La primera llega prácticamente intacta hasta el siglo XXI: los conservatorios de música, las escuelas de danza, las facultades de Bellas Artes e incluso las galerías de arte persisten todavía hoy en ese lastre formal, en la necesidad de conceptos, en el análisis y en una hermenéutica obligada. En música, la revolución romántica supuso una revolución tonal que consiste en surcar el devenir del tiempo, en ocasiones rozando con la locura, hasta que se produce el encuentro con su inseparable sombra, lo que podríamos llamar, en conjunto, el «espíritu de la música» o simplemente *espíritu*. Con Trías, el «vértigo» representa este suspense histórico entre lo bello y lo siniestro, como un misterio pendiente de resolución entre la fisiología y la metafísica, entre lo puramente inmanente y lo tracendente.

281 *Ibid.*, op. cit., p. 37.

representativo del límite), el problema reside en conocer en qué medida éste es un sentido buscado o proporcionado por la mente para justificar la variación y el límite —la tesis final de Trías intenta justificar su conmensurabilidad— como conceptos filosóficos. Lo que nos queda claro es que la conexión que Trías establece entre el fin y el principio, sugerida por T. S. Eliot («en el principio está mi fin»), apunta hacia la exploración de una naturaleza musical que no responde estrictamente a leyes físicas, sino que, más bien, el anhelo aspira —e inspira— a trascenderlas:

> En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio. El tiempo es un círculo quebrado que deja atrás un pasado que nunca fue, de cuya evocación algo se rescata en la primera palabra, y que está abocado a un futuro que nunca será, pero del que puede dar testimonio la última palabra. La cual despliega, en plena complejidad, tras toda una vida reconstruida y relatada, lo que originariamente se pronunció como palabra genesíaca.[282]
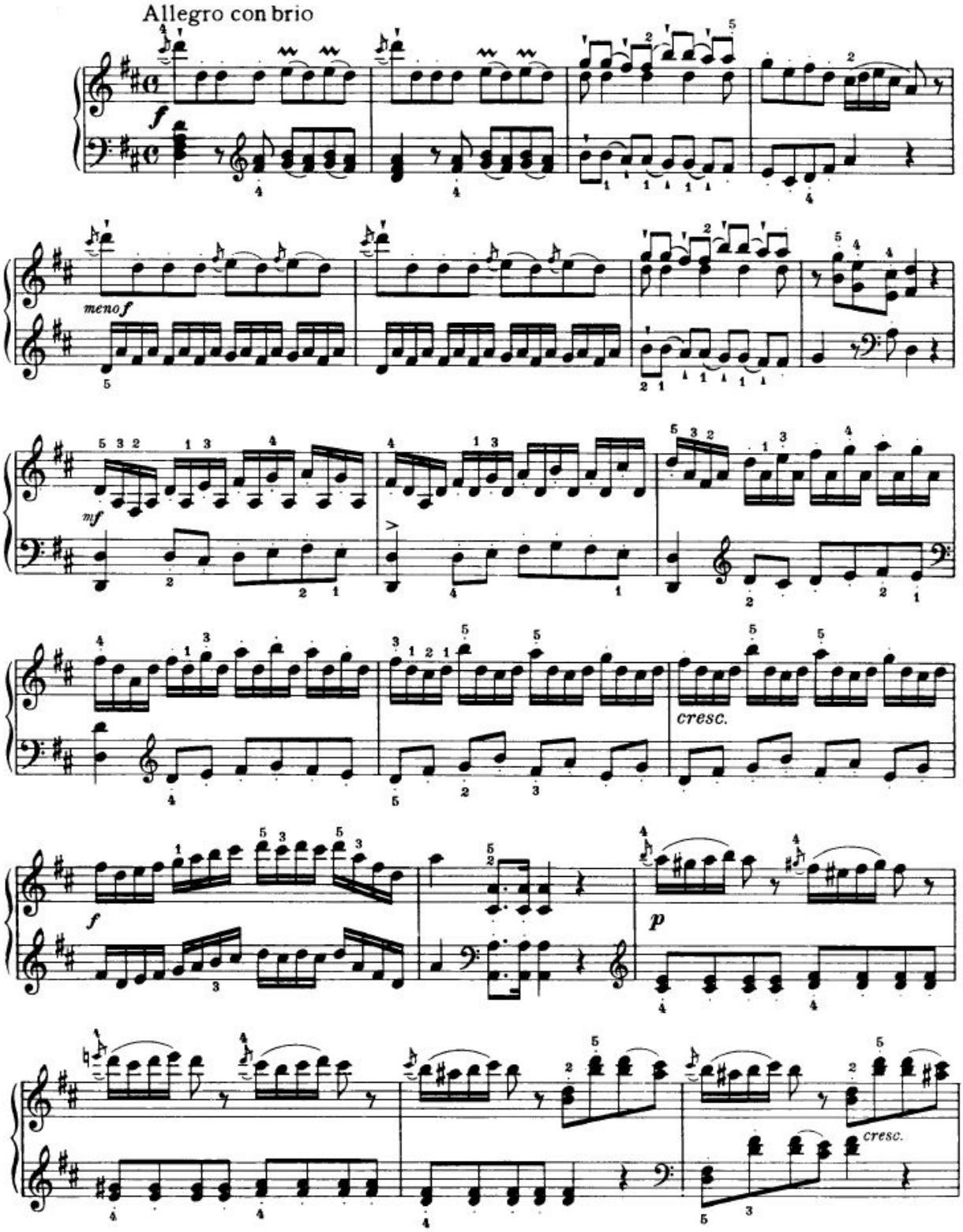
[282] *El hilo de la verdad*, op. cit., p. 31.

To Caterina and Marianna Auenbrugger

Sonata in D Major

(1770-75?)

Allegro con brio



Haydn fue un compositor alabado por la mayoría de compositores que le sucedieron, pero más todavía por los historiadores de música[283]. He aquí la razón por la cual Trías se identifica con este compositor, por haber puesto punto final a una época cargada de convencionalismos armónicos y hallar, sobre aquella, formas nuevas que permanecerían vivas durante cientos de años. Descubrir que en la música se encontraba su verdadero *sanctasanctórum* y haber sido tanta la pasión por expresarla, obliga a los historiadores a referirse a lo «clásico» como el movimiento emergente. Sin embargo, a pesar de haber sido maestro de Mozart y de Beethoven, su obra careció de un gran número de repertoristas. Lo que a Trías le interesa es su capacidad demostrada para modular el tiempo presente, allende la didáctica. Ateniéndose a su condición limítrofe, identifica la música de Haydn a medio camino entre dos culturas, esto es, entre el dramatismo de *Drama e identidad* y la contemporaneidad a la que remite *Lo bello y lo siniestro*.

> Con el Clasicismo se toma posesión de esa razón musical, críticamente concebida, que evidencia su natural vínculo con el habitante del límite, o con ese sujeto redefinido que bien puede llamarse fronterizo. La música halla así la medida de su argumento. Al modo de la filosofía crítica y trascendental kantiana, promueve su propio *giro copernicano*. Se transita, de este modo, de la razón musical, culminada en su sistematización final (Bach, Rameau), a un repliegue crítico de la misma a las vicisitudes dramáticas, temporales, referidas a su acción argumentada. Se constituye —por tanto— en razón musical, de natural fronterizo, y de lúcida autoconciencia crítica, susceptible de argumentación en forma dramática madura (especialmente a través de la forma sonata; Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert dan la medida de esa madurez en sus contrastados modos de reinterpretar dicha forma musical).[284]

El giro musical de Haydn provocó la aparición de nuevas formas, más atrevidas e innovadoras, que se fueron desarrollando en los períodos (movimientos) sucesivos, desde el Clasicismo hasta la ópera romántica. Incluso llegó a inspirar a Arnold Schönberg su teoría formalista y a filósofos como Charles Rosen[285], quien llegó a afirmar que Haydn había

283 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 125.
284 *Ibid*., p. 902.
285 ROSEN, CH., *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza, Madrid, 1994. N. del autor.

logrado convertir sus propios pensamientos y sus explicaciones lingüísticas en música. Si se observa la autobiografía de Trías en *El árbol de la vida,* se comprobará que en ambos autores existe un silencio histórico («hiato») que les incita a dar el *gran salto* («alzado») hacia el límite, hacia lo realmente ingenioso, lo simbólico y pasional: al personaje característico de un mundo que, en principio, no tiene por qué encajar en lo puramente inmanente. Podría decirse que el salto que ambos autores experimentan hace coincidir lo mítico con lo lógico, ya que ambos mezclan la razón con la emoción para dar lugar a algo novedoso, tal como pretendía el espíritu romántico. En el fondo, la llamada a la libertad que promueve el límite triasiano coincide con este espíritu, palabra que Kant asoció con el concepto de genio creador en su *Crítica de la capacidad de juzgar*, cuya aparición coincide con el «arquetipo viviente» de la música, al decir de Trías, un jovencísimo Mozart que consuma la «cesura trágica» del imperativo categórico con su ópera *Don Giovanni* en 1787.[286] Mientras Kant corregía la primera de sus *Críticas*, la maestría del niño prodigio dejaría en evidencia a las mediocridades interpretativas del tiempo, aunque su inmadurez le impidiese un alzado hacia el destino —superar lo trágico— como había hecho Beethoven.

Lo cierto es que no han sido pocos los músicos y los pensadores que han batallado con el problema del significado de la música. Algunos, como Rousseau, acabaron desistiendo en favor de unos sentimientos que el público formalista califica de «imprecisos». Los entusiastas del formalismo, como el contemporáneo E. Hanslick, promueven sin embargo una «música absoluta», considerando que la música carece de un significado externo y que se trata de un arte que se desarrolla de un modo totalmente autónomo. A simple vista, la consideración vuelve sobre la cuestión del sujeto, si es que no supone la existencia del arte antes de la existencia del sujeto. A Haydn no le importaban en absoluto estas cuestiones, si bien debió de preguntarse por qué sus composiciones no estaban alcanzando una mayor recepción. La aventura de la música parece encontrarse entre el silencio y el misterio de su origen y el de una cierta ambición mundana. Y como toda aventura, inspira al filósofo a una nueva narración del mundo. De momento, la lectura de la obra triasiana parece mostrar que la relación entre el filósofo y el compositor tiene más semejanzas que divergencias, pero ambas se nutren de dos componentes que en sus disciplinas es fundamental *ser fronterizo*, para alcanzar su comprensión más allá de su sentido puramente

286 *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 177 y ss.

mundano. Porque el silencio y la emoción, precisamente, descubren sus formas más o menos caprichosas en el límite.[287]

Por tanto, la posición de Haydn y de Trías son comparables, en tanto ambas se muestran conformes a estructurar su obra en tres o cuatro partes. Contra lo que la musicología contemporánea pueda pensar sobre esto, no nos parece necesario apelar a ningún otro análisis, ya que por primera vez —el segundo Haydn marcará aquí el punto de inflexión— el *logos* deja de ser trágico, en efecto, para convertirse en dramático. En ambos casos, tanto forma sonata del primer Haydn como posición del ser del límite, sucumben a un anhelo por saber cómo terminará la obra (musical), es decir, a un deseo de captar, conocer o instalarse en el límite. La comparación viene al caso toda vez que la naturaleza lógica de la sonata clásica coincide con la *humana conditio*: saber para volver de nuevo al principio, retornar al espacio donde la identidad y la subjetividad asisten a su desfondamiento radical. Sin embargo, creemos que la correspondencia terminológica y estructural entre la música clásica y la filosofía triasiana es mayor respecto a la vieja noción de *variación*. Trías sortea o esquiva los interrogantes que impiden que la vida humana se desarrolle tal como se desarrolla una sonata —las «sombras» de la música serían los verdaderos detonantes de elevar el sujeto más adelante— sino establecer un correlato de escucha (musical) para el sujeto del límite. Así lo afirma Martínez-Pulet cuando sostiene que «existe [en Trías] una forma de escucha musical que interesa a la filosofía porque concibe la pieza sonora como una suerte de articulación de una inteligencia no-lingüística».[288]

---

[287] Las investigaciones de Trías en torno a estas formas nos provocan más una sensación de misterio e incomodidad, que de nitidez filosófica. Sobre todo, si tenemos en cuenta el nivel de profundidad de la sección central de la *Lógica del límite* y en las «Categorías musicales» de *El canto de las sirenas*. En ambos pasajes, todo el 'Gran Relato' se retuerce constantemente en busca del *fundamentum* que se ensayaba en *La aventura filosófica*, un origen «ultrarracional» que nos invita a reflexionar sobre la posibilidad de un ámbito intersticial entre la lógica y la emoción. Pudiéramos entender el silencio como una categoría metafísica, aprovechando su sinonimia con «la nada» o la «carencia de materia» musical. Además, se trata de una categoría que, tanto en el sentido físico como musical tiene que ver con el tiempo, con una duración o permanencia en el límite que, desde la óptica triasiana, resultaría una condición *sin equa non* tanto para la música en el sentido convencional (el decir mismo) como para el saber en el sentido del límite. Abordaremos la cuestión formal en las páginas siguientes.

[288] José Manuel Martínez-Pulet: «Gnosis sensorial: La escucha musical como tarea filosófica según E. Trías, en: https://www.academia.edu/15771884/Gnosis_sensorial_la_escucha_musical_como_tarea_filosófica_según_E_Tr%C3%ADas [Fecha: 14/07/2021].

CRÍTICA DE LA FORMA SONATA

En el lenguaje artístico, concretamente en el ámbito musical, aquello que denominamos *forma* tiende de un modo decisivo a la comprensión. La tranquilidad que experimenta cualquier oyente de tema musical se satisface en poder seguir su melodía, su ritmo, un desarrollo más o menos eventual, pero sobre todo en captar que la obra se desarrolla buscando una trayectoria, un fin, lo que denominamos el sentido de la música. Esa satisfacción está íntimamente ligada —filosóficamente hablando— a un sentido (de belleza, satisfacción, emancipación, júbilo…), es decir, a lo que uno percibe o siente como verdadero cuando escucha, sin necesidad de recurrir a algoritmos, conceptos ni formulaciones matemáticas. Por esta razón, la manifestación de la música requiere comprensión para producir placer, no solo intelectual, sino también emocional: es indispensable que uno se sienta mínimamente conmovido para que pueda decir, allende el normativismo manualesco, que esta sonata para piano de Haydn o aquella sinfonía de Beethoven son una obra de arte. Sin embargo, la *idea* del compositor no tiene una representación fácil, cualquiera que sea el estado que pretenda evocar. La música no se percibe ni se siente como la pintura; al menos esta puede observarse desde cerca e incluso puede llegar a olerse o a palparse. Los objetos de la arquitectura y de la escultura, aun transmitiéndonos una cierta sensación de movimiento, incluso los pictóricos, permanecen estáticos ante nosotros. La música huye de este estatismo porque huye del sentido convencional del tiempo. Uno puede pasarse horas observando *La Giocconda* o el *David* de Miguel Ángel, que el tiempo de observación es sencillamente el empleado por el observador, es decir, el tiempo del que disponga para acudir al museo o si tiene alguna prisa por volver a su casa. Pero también podemos decir que somos nosotros quienes comparecemos «extáticos» ante estos objetos. Sin menosprecio alguno hacia otras artes, la música exige de antemano un cierto dinamismo perceptivo, requiere modificar ese convencionalismo tan arraigado del tiempo para percibir todos los detalles de la obra y no consiste tanto en un análisis exhaustivo del artista (de su ejecución, sus ataques sobre el instrumento, el carácter, los timbres empleados, etc.) como sí en alcanzar una cierta disposición de escucha. Disposición consiste precisamente en eso, en disponer de elementos para ordenar o realizar exitosamente una determinada actividad. Cuenta la música con más de un problema añadido; por ejemplo, que lo que ahora podría sugerirnos una determinada melodía (tristeza, melancolía, etc.), puede más tarde despertarnos sentimientos totalmente

contrarios (alegría, euforia, etc.). Es posible, por tanto, que la música no solo encaje con el rótulo de un arte del tiempo, sino también del espacio, la actitud o disposición personal de la que partamos, esto es, de una *hermeneusis* que solo un sujeto[289] es capaz de realizar. Nuestro estado emocional y circunstancial juegan un papel importante en la percepción de una obra musical. Pero Trías no se ocupa tanto del ámbito psicológico como del metafísico en torno a esa necesidad de que el sujeto «despierte» de su sueño dogmático.

Hasta la aparición de las obras expresionistas de Arnold Schönberg, el empleo de las armonías fundamentales estaba dispuesto teóricamente por el reconocimiento de los efectos producidos por las progresiones fundamentales. Esta práctica permaneció en activo desde la textura musical más sencilla de la monodia hasta finales del período romántico. Dicha práctica terminó magnificando un sentido de la forma que confería al compositor una aparente sensación de seguridad en la creación, con la precisión y las delicadeces necesarias para manejar a su gusto las melodías y los acordes que la componen. Nosotros, nos proclamemos revolucionarios o conservadores, compongamos al estilo convencional o al progresivo, debemos creer en nuestra propia inspiración y convencernos de que nuestra imaginación es inefable, aunque el tratamiento de la idea musical que queramos expresar en la *frontera* requiera el conocimiento de leyes para alumbrarla. Es aquí donde reprochamos a los artistas, empresarios y al auditor contemporáneo su convencimiento de que la música solo consiste en un puro entretenimiento. Esta idea es errónea y debe justificarse. La música no es solo una de tantas clases de diversión, sino que representa las ideas de un compositor, del mismo modo que un gobernante expone sus ideas en público, revolucionarias o conservadoras, solo que sin intervención de la palabra. Las ideas, en la mente del filósofo, han de corresponder necesariamente a leyes de la lógica humana para que puedan ser comprendidas, mientras que, si se ponen en la mente del compositor, no está tan claro que su obra exija ese concurso, si bien sigue siendo parte inefable de *algo* que percibimos cuando escuchamos algo que nos conmueve, algo que se encuentra más allá de la palabra y que podemos imaginar y sentir en una escena, pero no siempre razonar y expresar. Si esto realmente nos sucede, la cuestión apunta a que existe una expresión diametralmente opuesta

[289] Trías insiste aquí en la necesidad de «creer» en el sujeto. Este creer es el que prepara la metafísica originaria, aunque Trías no acepta la sustantivización que de este sujeto se profesa bajo la forma de «individuo» o del «yo». El sujeto es, desde esta adoptada visión fronteriza, el «límite del mundo». v. *Lógica del límite*, op. cit., p 335.

entre el lenguaje metafísico y el lenguaje lógico-lingüístico, pero no encontramos razones para que una ose sustituir a la otra.

En lo que se refiere a música, la ejecución es una actividad imprescindible. No hay arte sin expresión, o lo que es lo mismo, no existe la teoría de la música sin que antes haya existido una experiencia musical por parte de alguien y que después pueda ser «aprendida». Esto significa que toda obra de música es indigente y necesita del carácter de un creador y de un ejecutante[290] más o menos comprometido. Por añadido, también es necesaria (pero no imprescindible) la presencia de un espectador que a menudo suele inferir juicios sobre lo que escucha. El ejecutante debe reconocer su compromiso forzoso con el uso de la voz, en el caso del canto lírico del siglo XVII, por ejemplo; con la columna de aire, si nos referimos a los instrumentistas de viento-metal, o con el tacto, sentido forzoso en todas las artes, aunque más palmario si nos solidarizamos con los instrumentistas de percusión o de cuerdas, como por ejemplo un arpista. No hay instrumento que no deba ser tocado, en el sentido literal. A excepción de los operistas —forma proponemos para otra ocasión— todos los instrumentistas de una orquesta sinfónica mantienen un vínculo íntimo y subconsciente con este sentido del tacto[291], por tanto, ha de transmitir la sonoridad de su idea hasta su público, ya sea sosteniendo una trompeta triunfal o frotando con desconsuelo las cuerdas un cello solitario. Así, aunque los elementos de que se sirve una música concreta aparezcan separados e independientes a la vista de un público, más o menos experto, su sentido se revela mediante un conjunto de elementos, hablemos de un instrumento monofónico incapaz de expresar acordes simultáneos, como por ejemplo la flauta o el trombón, o del repertorio de una orquesta sinfónica, siendo su homólogo polifónico por excelencia el piano.

Las palabras que componen un lenguaje pueden dar lugar a un discurso analítico o bien introducirse en una metafísica peligrosa, de la que se hace necesario volver. Aquí, el analítico nos pide ya, de entrada, conocer cuáles son las unidades mínimas de significación

---

290 Reservamos el término «intérprete» para más adelante, ya que concierne tanto al artista como al filósofo y puede suscitar errores. Lo que sí debe subrayarse es el ejercicio que exige la *variación*, cuya naturaleza expositiva es hermenéutica.

291 Consideramos que el tacto ha sido un sentido poco estudiado en filosofía. Aristóteles confirma esta afirmación en *De anima*, definiendo el tacto como el sentido más universal de todos, esto es, la primera mostración del alma con la que entramos en contacto con el mundo, antes que el oído, que guardaría el sentido religioso y materno-filial del cual el ser fronterizo se apodera —las resonancias son en este sentido más explícitas que implícitas—antes de llegar al mundo.

que estamos utilizando para saber orientarse. Una palabra aislada no puede expresar sentimientos ni pensamientos sin guardar relación con otras palabras; solo así ganan sentido las oraciones, los párrafos o incluso, con cierta habilidad, los versos de un poema. Desde un punto de vista práctico, podríamos decir que el sentido de una obra musical se comprende gracias al carácter, el tono, el tempo, la melodía, el ritmo y la armonía que aparecen explícitas en el pentagrama o que suenan al ejecutar una obra. Forman parte de esta expresividad otros factores como el movimiento corporal o la intencionalidad del ejecutante, que ofrecen al público el espectáculo de lo sonoro y lo visual. Lo que hoy llamamos *forma musical* consiste, por tanto, en la teoría (o conjunto de teorías) que resulta de conjugar estas características a lo largo del repertorio musical de Occidente y a lo largo de un tiempo determinado, posiblemente siglos, en los que vive la unicidad de la obra de arte[292]. Nuestra idea de música nada tiene que ver con esta convicción que consideramos absurda, pues no es cierto que el análisis ad infinitum pueda proveernos felicidad alguna, más que la que puede darnos hallar la solución de un problema de matemáticas. Allende la concepción moderna que, desde el siglo XVII ha intentado aplicar la *mathesis universalis* para cualquier problema que se nos presente, la música no es, de ningún modo puede «desplegarse» en el terreno de la técnica, antes bien puede concebirse en el seno del límite si-y-solo-si el sujeto comprende, asume y accede, de una vez por todas, al terreno metafísico en el que no todas las cosas «son», sino que —además— «pueden ser».

> Vana arrogancia la del «analítico»: No ha superado la metafísica, ni puede superarla y destruirla sin superarse y destruirse a sí mismo. Ha contribuido a mantenerla en existencia, aunque sea en el estatuto de la vacancia. Vana lágrima la del metafísico: la llamada filosofía analítica no le quita terreno. Le concede ese terreno de exclusión que secularmente desde el chamanismo y la lepra medieval posee todos los prestigios ambiguos de lo sagrado…[293]

---

[292] La mayor parte de la música occidental del siglo XXI, cada día más proclive a las extravagancias y a la agilidad en los consumos, utiliza unos patrones prácticamente similares unos de otros. El efecto resonante que producen sus estribillos permanece mucho menos tiempo en nuestra memoria, ya que la atención parece fijarse más en los ritmos que subyacen a las melodías, que a las melodías en sí. Para una visión general y comparativa de las músicas contemporáneas, recomendamos la lectura de: VV.AA., *Mierda de música*, Blackie Books, Barcelona, 2017, 144 pp.

[293] *La filosofía y su sombra*, op. cit., p. 70.

El magisterio de Trías no se centra en la analítica formal de la música, quizá a raíz del abandono de las clases de piano durante su juventud. En su lugar, se ocupa del simbolismo que serviría para dar cauce al misterio de su fenómeno. Obviamente, esta es una precisión filosófica sobre la música. Existe una *forma* de la música clásica que le parece sugerente para elevar a paradigma de conocimiento. Como se habrá visto, se trata de la forma ternaria de la sonata clásica (ternaria, de tres tiempos: exposición – desarrollo – reexposición). Esta sugerencia arrancaba ya en *Drama e identidad*, como hemos dicho a tenor de la *variación*, y habría avanzado a través del límite hasta *El canto de las sirenas*, casi treinta años después. Sin embargo, habría que esperar a los ensayos sobre la música renacentista de *La imaginación sonora* para percibir el reconocimiento de las formas anteriores al principio metodológico empleado por Bach, que posiblemente Trías pretendiese encajar con el principio de *variación,* mejor que con Haydn. Trías lleva más lejos este intento en el ámbito del cine. Será póstumamente cuando Trías despliegue su reflexión final entre lo sonoro y lo visual en mancomunada coalición:

> La banda sonora puede llegar a ser tan importante como la imagen en movimiento. Incluye sonidos naturales, vibraciones, formas musicales, canciones, danzas, ritmos que se escuchan en una habitación, así como explosiones de sonido o pianísimos delicados de una sola nota. El cine se emparenta con la música en su naturaleza móvil y temporal, que equipara el sonido a la imagen-en-movimiento.[294]

El cine y la música, como hemos dicho en varias ocasiones, constituyen las grandes pasiones de Trías. La importancia de la sonata parece residir en el punto medio («punto de no-retorno») que se refleja entre la forma dramática y la forma trágica, es decir, en el suspense mismo que puede provocar tanto el asombro ante lo desconocido como el tragicismo del no-saber. Trías llama cultura dramática a aquella que dispone la aventura

294 TRÍAS E., *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 9.

vital[295], la cual extrapola a todo el mundo artístico (aventura tonal, aventura pictórica, teatral y novelística), de modo que siempre se presupone un centro de gravedad, un hogar o «patria trascendental» del que se parte y al que se vuelve. La cultura trágica, en cambio, supone el rechazo radical del hogar, no exactamente un no-saber cuál es nuestro punto de partida, sino el extravío radical de un horizonte que puede —y a juzgar por la voz imperativa formal, *debe*— ser perseguido. Con esto, llegamos a la conclusión de que la aventura filosófica de Trías es una aventura dramática que solo puede solucionarse con un estudio profundo de las «sombras» contra las que la razón dogmática no ha sabido enfrentarse.

Sin embargo, hemos dicho que existen otras formas musicales además de la sonata, capaces de satisfacer el dramatismo del oyente. Justificamos esta afirmación con lo que el denominado *concierto* implicó para la música orquestal. Según Trías, el *logos* musical había sido desvelado en el Barroco a través de la práctica de Bach y de Rameau, pero sobre todo a través de la teoría que, como es natural, tiende más al análisis que al relato argumentado del fronterizo. ¿Existen otras formas de música que permiten al fronterizo apropiarse de ese «punto crítico» para consumar, toda vez que vuelve, su propia aventura? Creemos que sí, sobre todo si nos fijamos en la música romántica. La mayoría de los compositores de este período vivieron asediados por el tiempo, agitado o melancólico, que les tocó vivir. Mientras Schubert se esconde en las fisuras del tiempo, Schumann se apresura, se detiene, se agita o se calma entre un movimiento y otro, intentando mantenerse al margen de las legalidades armónicas, o lo que es lo mismos, resistiendo al *logos*. En ese momento, Mozart entraba ya en el dominio de las sombras de la muerte y Haydn en la cima de su gloria. El descubrimiento de las canciones populares se abrió al *Lied* alemán, que le permitió despegarse de los formulismos tradicionales de toda época anterior. Pero esto no significa que el desarrollo de nuevas formas musicales signifique progresar en todos los ámbitos. Nos estamos refiriendo a formas que sucedieron a la clase de sonata a la que refiere Trías en *Drama e identidad,* cuya identidad parecía corresponder a una cultura moderna, despojada de lo antiguo, pero

295 *Filosofía del futuro*, op. cit., pp. 158, 159. La intención de este estudio arrancaba ya en producción que va desde *La filosofía y su sombra* hasta *Metodología del pensamiento mágico.* Una vez acorraladas las sombras en la producción pre-limítrofe, Trías lleva a cabo una labor reconstructiva entre conocimiento y ser en *El artista y la ciudad*. Para abordar la música con la máxima hondura, nos interesa especialmente *El tratado de la pasión*, obra en la que —consideramos— se funda realmente esta relación entre conocimiento y ser. La hipótesis de que existe un *logos* musical que es previo al *logos* lingüístico que arranca en la Modernidad por *via negationis* encuentra en la acción de «padecer» un correlato filosófico adecuado para el artista.

no por ello gozaba de una menor riqueza espiritual. El despliegue no es tan lineal hacia el futuro, sino que es ambivalente. Más bien obedece a una naturaleza jánica, al tiempo libremente elegido por el fronterizo, con el cual se completa «su» particular imperativo: «llega a ser el que *ya* eres».

Antes de la sonata, la *fuga* se había iniciado como una denominación simple del estilo canónico de escritura. El *preludio* —su carácter es de tránsito o mediación hacia un mundo de orden superior— antecede a la *fuga*, introduciendo una idea («sujeto») que, en el caso de Bach, varía y difiere en tres o cuatro voces. Aunque no sería hasta el siglo XVIII cuando se definió el canon como una forma de fuga específica y «consecuente» a las ideas reflejadas previamente en el *preludio*, la *fuga* sería una forma musical cuya aparición es previa a la sonata y cuya presencia sería fijada por la energía radiante de Haydn. La fuga, también llamada «forma de tiempo fugado», apunta hacia una igualdad sonora entre las voces que la componen; y al tiempo que su análisis exige una jerarquización de las mismas para su identificación, el ejecutante debe adivinar cuál de ellas es la dominante y cuál o cuáles de ellas son las acompañantes. Así es como la *fuga* requiere una ejecución en sintonía con el ambiente histórico en el que surge, monotemática, que denota unidad y temperamento, mientras que la sonata simple, cuya forma paradigmática Trías sugiere 'A-B-A', busca superar lo trágico para ser drama. Trías recoge la representación de este esquema en *Drama e identidad* y lo recupera en *Lo bello y lo siniestro*.

Es cierto que los modos de exposición de las fugas de Bach manifiestan lo que en otras formas no se alcanza a ver con claridad. Deducimos esto al comprobar que detrás de las polifonías del compositor hay un armazón armónicamente fundamentado que se ve en la obligación de apuntar hacia movimientos lineales, siempre a modo de pregunta y respuesta[296], en camino de una solución de un sentido que ha de poder percibirse o experimentarse. Por tanto, la forma fugada del Barroco sería, quizá, un ejemplo más representativo de la *variación*, tanto si aceptamos o no que el límite forma parte de esta variación o si será más bien al revés. La sonata clásica aúna y da rienda suelta a un nuevo

[296] El modelo «pregunta-respuesta» representado en la fuga se corresponde con la idea que la variación completa la voz procedente del cerco hermético en su absoluta completud, lo cual no implica que la música, en su estatuto musicológico y conceptual, permita la misma elucidación absoluta y conceptual dentro de la ciudad fronteriza.

estilo en el siglo XVII, esto es totalmente cierto, pero no es la única forma representativa del dramatismo filosófico al que Trías busca rendir culto.

Otro argumento a favor de la *fuga* es el que responde a la exigencia de unir los contrastados *affetti*[297] dentro de un esquema musical que debía ser claro y distinto. En ese esquema se pone en marcha un sujeto, una fórmula que sirve para llevar a término una idea, la cual recibía el nombre de «tema» de la fuga. Una vez más, las similitudes entre los términos de la filosofía y la música no pasan desapercibidos. Lo que en filosofía se corresponde con la idea —idea, en el sentido singular de Platón— aparece motivado o tematizado en el preludio y en sus consecutivas resoluciones, en la actitud y el carácter del ejecutante, aunque cerrado y monótono, mientras que en la forma sonata se plantea la contraposición de uno o varios temas intrincados entre sí, tal como el rapsoda griego declamaba en sus poemas los próceres musicalizados de sus pueblos. El ejecutante es un simple formulario de ideas con un laconismo rítmico, no debe afectarle la originalidad ni la preocupación del contenido objetivo que ejecuta. Todo ese contenido figura escrito en *símbolos* en la partitura, la idea del sujeto compositor, generalmente fallecido, por lo que el ejecutante ha de atenerse a ejecutar. En general, todas las fugas bachianas se ajustan a este esquema de una naturaleza dominada por la razón, nada exentas de fe en los individuos de la época, cuyo ímpetu les acercaba más a las formas cantadas como la misa o el madrigal. Las entradas sueltas del tema («idea») y las sucesivas respuestas a este, la contravoz, la retromodulación, el contrapunto y los episodios que van saliendo al paso forman parte del oficio característico de la fuga. Son procedimientos técnico-compositivos que sirven para dar forma a la *idea* del compositor. Así como cada tema es diferente de otro, cada fuga de Bach tiene una idea propia e incomparable a las de las demás fugas. Es cierto que la primera exposición —sucesión *dux-comes*—, al igual que algunos de los detalles (retrodomulación, configuración de variaciones…), se dejan formular en normas, pero no nos parece posible prefijar de manera global un modelo formal obligado para lo que venimos llamando *forma* de música. La fuga desarrollada por Bach, por ende, no resulta tanto una forma como sí un fundamento o *principio compositivo,* probablemente con la misma importancia que la que tenía el método cartesiano para la investigación científica y filosófica. No debemos olvidar

[297] TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003, p 61. La trama teórica es la misma que en *Drama e identidad*, cuyo primer ensayo versa sobre la gestación del drama en música, especialmente en la música barroca. N. del autor.

que la intención de Trías en *El canto de las sirenas* no es abordar la naturaleza de la música desde su asimilación práctica, sino recuperar en forma de relato lo que —a su parecer— conviene al símbolo de la música, desde los cánticos triunfales de *Orfeo*, de Monteverdi, hasta el «informalismo» del expresionismo abstracto:

> El libro que presento intenta establecer un arco reflexivo entre la filosofía y la música. Pero la estrategia utilizada para que esa interrogación filosófica sobre la música se lleve a cabo consiste en una expresa referencia a aspectos que me interesan de algunos de los grandes compositores occidentales, desde fines del Renacimiento hasta nuestros días. (…) No es mi intención, en este texto, abordar la naturaleza, esencia y diferencia específica de la música. Dejo este difícil asunto para otra ocasión.[298]

A día de hoy, algunos musicólogos se refieren al *tema* de la fuga con una especie de vistazo retrospectivo a la música del siglo XIX. No obstante, no fue hasta el siglo XVIII cuando se dejó de utilizar la vieja denominación del *soggetto* (el sujeto) para referirse a la plasmación de la idea originaria en el papel. Según el *Diccionario* de Johan Gottfried Walther, solo el sujeto es capaz de elaborar una fuga, es un simple formulario o mensajero en plena mitad entre dos entidades —emisor y receptor— como si del propio Hermes se tratase. La única exigencia es que sea idóneo para hacerlo, no como sucederá en las formas clásicas a las que Trías presta mayor atención, que apenas requieren originalidad en la ejecución. Es importante retener que la fuga respondía ya a una exigencia de unir *afectos* dentro de la composición que se generan a partir del esquema que corresponde a un tema, una actitud y un carácter que son esencial e inflexiblemente cerrados. Trías tiene razón al referirse a la aquellas sonatas que proponen conflictos armónicos[299], porque proceden de una forma claramente dramática que se ejecuta alternando tensiones y relajaciones, mientras que la idea central de cada fuga es única, aunque no «invariable» en el sentido triasiano:

---

298 TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 18. La cita guarda una similitud irrenunciable con las percepciones del último Rousseau.

299 Cf. *Drama e identidad*, op. cit., pp. 31 y ss.

Las restricciones que hemos señalado de la forma fugada, menos decisivas en la melodía, tienden a declarar una dependencia del *soggetto*, o lo que es lo mismo, a separar el germen que origina la obra misma. Si una melodía romántica, por ejemplo, chopiniana, requiere que el ejecutante exagere los contrastes, la música del Barroco apenas necesita el eclecticismo: exponer y desarrollar —variar— una *idea*. En el caso de Bach, uno de los compositores más encomiados por Trías, la formulación del tema es la que asume que de él se seguirán aventuras o predicamentos que reclaman una solución, un oportuno contraste y, al menos, una aclaración final que se avenga en forma de repetición modulada. Por esta razón las armonías de un tema barroco suelen ser a veces inestables, muchas veces enrevesadas, al igual que su arquitectura, pero giran siempre en torno a un eje gravitacional llamado *tónica*, el tono o «afecto» principal de la obra. ¿Cómo sonaría este Preludio y Fuga con el conocimiento y la disposición de un intérprete o ejecutante del romanticismo? En el Barroco, ninguna organización de las armonías debe estar descompensada. Provocaría la sensación de que no existe una estructura. El tema de la fuga es, por tanto, símbolo de «gozne y cesura» que le da cauce expositivo, estructura y, sólo después de ese *encauzamiento* puede teorizarse sobre él. En su desarrollo, los temas pueden tomar un camino u otro, siempre mediante variaciones, puentes y enlaces, pero *bajo ningún concepto* pueden obviar el tema principal que se propone. Así es como el barroquismo musical gana un dramatismo que requiere apropiarse de su propia estructura. Gracias a esta apropiación, la música cobra el sentido (musical) que resulta a través de su escucha. Porque ante todo es el sentido musical el que prima y no la forma. La forma no es más que una consecuencia de un cierto consenso de sentidos respecto a una obra determinada.

En lo relativo a otras formas de conocimiento, la literatura que se ha vertido sobre las llamadas «formas musicales» de la Antigüedad ha pretendido ser más radical que la sencillez que caracteriza a este principio metódico musical, pero de algún modo es evidente que las consecuencias de cada tema han sido escritas sin que su conjugación final haya resultado insignificante. ¿Qué insinuamos con esto? Que, por lo general, aunque a día de hoy suela decirse que la música es una cuestión de gustos sea una cuestión de gustos, debemos reconocer —así lo reconoce Trías— que «Johann Sebastian Bach es el más grande

de todos los músicos, y el más difícil de abordar».[300] Esta razón nos permite deducir, de nuevo, que antes que la forma sonata haydeniana ya existía dramatismo en música, aunque no resulte fácil percibir la «circularidad» típica del Clasicismo a la que refiere Trías indirectamente. El giro se debe, posiblemente, al reconocimiento de que la sensación de lo armonioso equivale a una posibilidad del límite, a un sentido particular que puede ganarse a través de la escucha y que no necesariamente ha de ser basado en una lucha entre fuerzas antagónicas, en una tensión entre dos discursos o a base de problematizar una tragedia. Más bien, la estrategia simbólico-musical de Trías parece sobre los principios dinámicos y estructurales de cualquier música, en cuyo caso la sonata sería solamente un modelo/arquetipo. Eso explicaría la predilección del filósofo por las músicas del primer Renacimiento (Lasso, Palestrina, Cavalieri…) y en su imbricación irremediable con el Barroco:

> El arte de la fuga se diversifica y dispersa en una infinidad de perspectivas, cada una de ellas son su afecto propio, al que corresponde la fuerza que establece, a modo de sujeto, su principio de individuación. (…) Cada fuga es, como las mónadas de Leibniz, un microcosmos, un mundo.[301]

Es muy probable que los tratados de armonía disponibles a día de hoy se hayan visto deslumbrados y embriagados por la fuerza y la innovación de la música bachiana. Nos atreveríamos a afirmar, contra todo reproche, que la música de Bach fue la que desencadenó toda la teoría musical de Occidente, desde su puesta en valor —siglos después de su muerte— hasta nuestros días. Sin embargo, el Barroco es uno de los movimientos culturales más importantes de todos los tiempos porque consigue emitir consonancias entre un dramatismo que empieza a madurar y a ser reflejado en la escenografía, en la ópera, en la arquitectura y en la pintura. Se introduce el claroscuro, en mitad de un medievalismo rudo y terco, y se gesta todo un mundo visible y armónico cuyo segundo despliegue no volvería a darse hasta el romanticismo del siglo XIX. En cuanto a la música de Bach, nos parece

300 *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 85-116.
301 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 95.

importante enfatizar la función del *soggetto* musical (el motivo o idea de la *fuga*) como idea filosófica porque coincide con la noción del *límite*: para asumir su condición humana, el sujeto debe ser capaz de «armonizar» sus afectos, esto es, debe saberse existiendo en la frontera. Este es precisamente el carácter filosófico del *Clave bien temperado* del alemán, el mismo carácter con el que a Descartes le hubiera gustado caracterizar su *método*. Consiste en el hallazgo de un «temperamento igual» como el trazado de un orden armónico nuevo, al cual, ningún músico posterior se ha atrevido a renunciar. Existen entre estos, otra similitud como la que se da entre Haydn y Trías, quienes despliegan un método para toda generación posterior. Captar y emplear correctamente un material, sea musical o intelectual, corresponde siempre a un *yo* dispuesto y capaz de dominarlo. Háblese de cualquier ámbito del conocimiento, el sujeto desea y ha deseado siempre «despegarse definitivamente de este mundo *fugaz*, traicionero, pródigo en engaños y seductoras mentiras. Un tema que insiste una y otra vez, en plena convicción luterana y barroca[302]…», es relativa a un modo de ser, y por tanto, también habrá de serlo de conocer; ya se trate de una fuga, una sinfonía o un relato, son símbolos que manifiestan concomitancia y fidelidad al *límite*.

Acierta Trías al acercarse a formas musicales anteriores a la *fuga*, cuando rememora la *pasión* o el *oratorio* —recurrentes en Händel, Scarlatti y también en Bach, entre otros— como el antecedente del Gran Relato que aproxima al lector a los misterios dolorosos que anunciarían el nacimiento del Niño-Dios, el *basso continuo* con el que la música sirvió de acompañamiento al sacrificio, abrazado de voces de culpabilidad y penitencia. Resultan así las *misas* de Bach que, acompañadas de corales luteranas sumamente afligidas, parecen evocar en Trías el misterio de la muerte de Cristo en la cruz, símbolo reflejo de una doble condición, divina y mundana. El 'Gran Relato' del pensamiento limítrofe, proclive a la transcendencia proyecta una escatología que propone la religión cristiana como un espejo, cuya banda sonora ha sido custodiada por el barroquismo guiado por Bach, permitiéndole al oyente presagiar cuál será el discurso del Fin de los Tiempos. En este punto, creemos que Trías se ha dejado embriagar por la analogía que guarda la música de Bach con el barrio religioso de la ciudad fronteriza, sin que puedan señalarse que existen causas musicológicas que le llevan a *padecer* esa sensación de trascendencia. Esto es precisamente lo

[302] *Ibid*., p. 113. Quizá la analogía entre los términos «fuga» y «fugacidad» se preste a más que la casualidad. La misma podría establecerse entre «pasión» y las *Pasiones* de Bach, que Trías trata a continuación del *Arte de la fuga*, haciendo referencia al simbolismo cristológico-tradicional.

extraordinario de la música, la que lleva a Platón a prohibirla en los cánones de *La República* debido al enorme poder que tiene de corromper el alma de los jóvenes atenienses.

Volviendo a la dimensión técnica —recuérdese que Trías sintetiza lógica y emoción en su llamamiento a «ser del límite»—, Bach es uno de los primeros compositores que dividen la octava musical en doce partes iguales. La riqueza espiritual de su música proviene de considerar todos los intervalos de acorde de tríada con cierta igualdad, dejando atrás la música medieval que concedía prioridad a la quinta pura, heredada todavía de la afinación que Pitágoras había hecho famosa mucho antes de la era cristiana. Esto permitió a Bach que sus procesos cadenciales consiguiesen la capacidad de lograr un *temperamento igual*, un grandísimo favor a la ampliación de la materia tonal que había existido hasta entonces. Si nosotros estudiamos algunos temas o secciones de las obras homofónicas de esta época, comprobaremos fácilmente que todavía conviven en ella dos modos de pensamiento musical, el antiguo y el moderno, la mentalidad sagrada y la profana. Ambos lenguajes siguen leyes diferentes dentro de una misma época. Lo mismo sucederá en el arte de la música. No obstante, es evidente que el matiz reflexivo de los compositores del siglo XVIII ofrece un material, como el contrapunto, que rompe las reglas de composición conocidas hasta entonces, para sugerir un nuevo modo de ser, un modo de componer y, por ende, una nueva forma de pensar. Esto permitió a la música instrumental independizarse del canto, al cual había estado sujeta hasta el ataque de la secularización. Además, el esplendor de esta nueva música cuyo culmen se alcanza precisamente con la recepción de la obra de Bach, contribuyó al perfeccionamiento en la construcción de instrumentos que mejorarán rápidamente su calidad sonora, permitiendo a los intérpretes exhibir su virtuosismo y discurrir la *variación* frente a la genialidad de terceros.
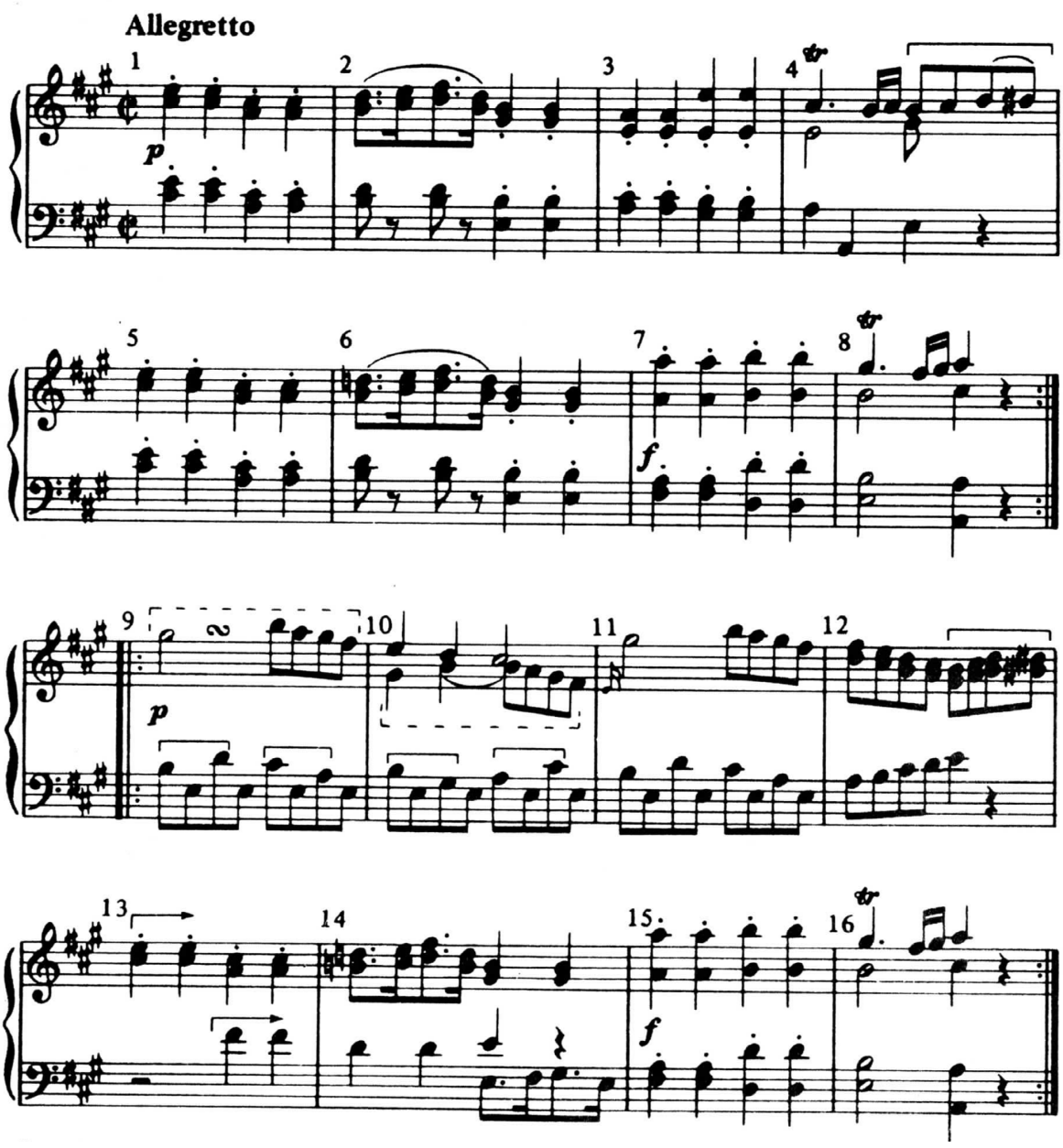
Existe otro argumento en favor de que la forma sonata no hace una completa justicia al concepto de *variación* de Trías es el que reside en la música nacional alemana que asiste al cambio del siglo XV al XVI, concretamente la que se concentra en la forma *Lied*, ligeramente anterior al Barroco. Esta forma empezó a ser interpretada en las principales ciudades de Alemania por los maestros cantores (*Meistersinger*) quienes, siguiendo las estrictas reglas de la armonía, desarrollaron formas secundarias como los madrigales o las gallardas. Son de esta época Giovanni Perluigi (Palestrina) o Leo Hassler, cuya abundante producción se restringía a la práctica en los círculos de las iglesias romanas. Trías formula

sus análisis sobre las obras de esta época, aclarando que existe una subordinación de las diferentes voces a la inteligibilidad de la palabra y del texto, bien en beneficio de la homofonía «o [hacia] la simplificación de la escala tonal al subsumirse la multiplicidad de modos en la duplicidad de los tonos mayor y menor».[303] Este es uno de los aspectos —enfatizamos la consideración de Trías— que contribuye a un mayor dramatismo de la música desde el punto de vista filosófico. Sin embargo, Trías no se detiene a explicar cuáles son los elementos concretos que sugieren esa circularidad filosófica-musical (v. pp. ss.).

Volvamos sobre el *Lied*. Los *Lieder* más comunes son ternarios, es decir, tienen una estructura que cuenta con una primera sección llamada exposición (A), a la cual le sigue otra contrastante y central (B) y una reexposición de la primera sección, que puede contener o no *variantes* de la exposición (A'). Según la idiosincrasia de la época, el concepto de esta forma apunta hacia la sencillez, el orden y la unidad de las características formales de la armonía y no tanto a un prototipo compositivo, como sucedía con la música de Bach. Así, la escucha del *Lied* (A-B-A) resulta tan simple como seductora: *algo* varía en el tiempo —o mejor dicho, en el *tempo*— pero al mismo tiempo permanece (*principio de variación*). Precisamente por ello en el período clásico los temas de *rondó* y de las series de variaciones se suelen descomponer en forma de *Lied*, porque ante un tema de *Rondó*, el auditorio espera ansioso que una «solución» —en música, suele reservarse el término «resolución»— al problema inicial (idea o tema). Las variaciones van saliendo al paso en la consecución de este objetivo, sonando familiares o comprensibles al oyente. Por su parte, las piezas líricas para piano prefieren no distraer de su cualidad intrínseca —lo que propagaría más bien la poesía— con demasiadas complicaciones formales. Con forma de *Lied* ternario escribe Mozart sus *Variaciones* (KV Anh. 137):

---

303 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 71. Trías domina ampliamente el repertorio musical de Occidente y consigue vincular música y filosofía con suma facilidad. Vemos incluso atisbos del intento de síntesis entre ambas nociones —«variación» y «límite»— que revelará su obra póstuma *El hilo de la verdad*. Sin embargo, en sus dos obras más extensas sobre filosofía de la música le faltó referirse a los modos musicales establecidos por Pitágoras y a que la decisión entre tragicismo y dramatismo musical se debe, en gran medida, al uso de los modos menor o mayor (respectivamente) en que puede expresarse el tercer tono, ya sea parte de un acorde, de una escala, de la sucesión de una melodía o del acompañamiento de ésta. Los tonos menores suelen expresar tristeza o desatan la imaginación de un momento trágico vivido por el sujeto que escucha, mientras que los mayores son proclives a un dramatismo filosófico esperanzador.



La tendencia compositiva predominante durante el movimiento clásico consiste en que los ocho primeros compases formen lo que se denomina «fraseo» (semicadencia en compás 4 y cadencia perfecta en el compás 8). Después, la parte central contrasta con estos mientras conserva afinidades con ellos, provocando reminiscencias sub-*liminales*. La «nota pedal», por su parte, se presenta como una novedad, así como la distribución de la melodía

y el acompañamiento movido por corcheas, que provocan que la voz soprano y contralto se imiten mutuamente (compases 9 y 10). Sin embargo, la voz soprano del compás 9 se relaciona rítmicamente con la del compás 4, mientras los intervalos de tercera de la primera sección se fusionan con el acompañamiento a modo de evocación. El mismo diseño que en el compás 4 vuelve a utilizarse en el compás 12 mediante adornos interválicos de tercera. Después, en los compases finales (13-16) reaparece el consecuente del comienzo (compases 5-8), a juzgar por su genuina cadencia perfecta (dominante-tónica: V-I). El hecho de que este consecuente no sea exclusivamente homofónico sino desarticulado de forma imitativa, se interpreta como un efecto colateral del comienzo polifónico de los compases 9 y 10. Con todo, la *forma* cambia de parecer y ya no se percibe «tan ternaria» como al principio. El enigma se encuentra en el desarrollo de la sección central (compases 9-12) el que se induce *sub-liminalmente* al cambio, confundiendo al oyente con una estructura de dos partes (binaria). La razón se debe a los compases que avanzan desde el inicio hasta el 8, y más tarde del 9 al 16, que se emplazan como dos secciones de 8 + 8, afianzándose más tarde con sus respectivas repeticiones. Precisamente, la segunda sección (compases 9-16) empieza en el grado dominante (V). También este grado presenta el complemento armónico de semicadencia (compás 12) y de cadencia perfecta (compás 16), fácilmente comparable a la relación entre los compases 4 y 8. Por lo tanto, vemos que existe una ambigüedad formal en el tema de Mozart, pero he ahí justo su riqueza: servirse del cambio para evocar la singularidad sonora de una sonata. Cuanto más destacada sea la parte central (contraste) de la sección B, tanto más se asegura la vuelta como genuina. O dicho de otro modo: cuanto más clara resulte la independencia del desarrollo de una obra respecto a su comienzo, tanto menor será su resistencia a unirse con la reexposición de una única sección homogénea. La misma sensación puede provocarnos las *Escenas de niños* (*Kinderszenen*), de R. Schumann, compuesta por secciones de un número de compases que se aparta del equilibrio que pretende justificarse bajo la expresión *Lied*, formada recientemente bajo su propio concepto. Las repeticiones que se solicitan se atienen a modificar el esquema ternario de base (A-B-B'-A). Pero, en este caso, la tercera parte (B') que se debate tímidamente entre las tonalidades de mi menor y de Sol mayor, extrae de la repetición una ordenación ternaria de rango superior.

La circularidad aplicable a la forma *Lied* (A-B-A) se hace más visible si se comparan los esquemas de *tempo* binarios con los ternarios. Así, a partir de un análisis meticuloso del *Lied* de tres movimientos, la variación acontece de un modo similar a como surge el *Lied*

compuesto. El ejemplo puede utilizarse para sugerir otras disposiciones armónicas que provocan un cambio de concepto formal, sea el que sea el momento histórico en el que nos encontremos, dando lugar a nuevas formas de composición musical. El *Lied binario* (A-A' o A-B), por ejemplo, suele interpretarse en las danzas del siglo XVI[304], siendo mucho más extraña su aparición durante el Clasicismo y el Romanticismo, movimientos que se apoderan de formas más ricas y evolucionadas. Muestra de ello es el 'Andante con moto' de la *Sonata para piano en fa menor* op. 57, de Beethoven; al tiempo en que la configuración de sus compases se interpreta como A-B, sus correspondencias rítmicas evocan la sensación indudable de que la obra ha llegado a su fin. Pero más extraña construcción formal es la *Barform* de los siglos XV y XVI. Resulta de ella el código A-A-B, forma que, técnicamente, tiene una estructura binaria. La aparición de esta estructura que los manuales de construcción armónica describen como ternaria está construida métrica y musicalmente según el esquema indicado (*Stollen-Stollen-Abgesang*) y procede de la canción medieval alemana. Fue muy utilizada por *Minnesänger* y *Mestersinger*, y una variante suya se da en el *blues* que podemos denominar «clásico», formado por una configuración de compases de 4 + 4 + 4.[305]

Las formas *Lied* consisten en un agrupamiento de partes que incluyen desde unos motivos iguales a unos contrastes más o menos exagerados. Al igual que sucede con la sonata clásica, los grupos se repiten, desaparecen y reaparecen fusionándose con otros, de cuya cópula resultan formaciones de diferente calado como la sinfonía, la suite o la sonata romántica, por mencionar algunas. Según M. Salomon, sus principales *Lieder* fueron las Seis Canciones «Gellert» (op. 48, 1801-02), otras Seis Canciones publicadas en 1810 sobre textos de Goethe y Reissig (op. 75) y Tres Canciones más (op. 83, 1811), enteramente sobre Goethe. Las relaciones entre los motivos, los ritmos de cada movimiento y las armonías que traspasan los grupos de canciones reflejan la misma coherencia que percibíamos en la sonata, aunque también pueden provocar una cierta incomodidad al oyente, como por ejemplo *«An die Geliebte»*, compuesta para Brentano en 1811. El anhelo que reflejan los *Lieder* tiene un

[304] Algunas danzas de este siglo siguen el esquema ternario A-B-C, sucesión que apenas se extiende al siglo XV por su problemática para representar coherencia y resolución. Para más información sobre estos y otros problemas histórico-musicales, recomendamos v. DE LA MOTTE, D., *Armonía* (Trad. de Luis Romano Haces), Idea Books, Barcelona, 1998.

[305] Se ofrece una información más detallada sobre esta forma, así como sobre el origen del término, sus variedades y alternativas terminológicas en: VV.AA., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Comp. Stanley Sadie), vol. 2, McMillan Publishers, 1980.

carácter más general que los fuertes sentimientos que Beethoven debió de experimentar[306] cuando asistía a los funerales de sus más grandes amigos. En cualquier caso, ocupan para nosotros un carácter secundario en relación a la intuición que pretendemos desvelar. En este caso, conviene retener que no parece factible declarar un concepto unívoco de música —no nos atreveríamos a afirmar que esto pudiera ocurrir con cualquier otro concepto— si antes no existe una forma (de algo así como sonidos, intervalos, acordes, etc.) que conceptualizar, algo significativo que de algún modo comprometa a un público determinado o, lo que viene a ser lo mismo, algo hacia lo cual el sujeto («límite») se sienta imantado, interpelado. La representación simbólica de la música de Trías remite a este sentido musical como una de las vías hacia la experiencia del límite, que puede darse tanto en la experiencia empírica como en un instante extraordinariamente sonoro y armónico. Este es el carácter del límite y de la música, que se descubren mutuamente en una imaginación sonora que ha vuelto a casa (matriz). Por tanto, se trataría de una forma que incorpora en su seno el sentido que ha de darse en la experiencia del fronterizo antes de que él mismo (ese sujeto) se sepa fronterizo. La música es un fenómeno objetivo y mundano, esto es poco discutido, pero no podría denominarse «música» si no cuenta con uno o más receptores capaces de esta «experiencia límite». Aquello que la música significa dentro de cada movimiento histórico, puede contarse como un relato de fenómenos o ideas más o menos problemáticas y que, en la mayoría de las obras que tratan en *El canto* y en *La imaginación* presentan una solución diferente. Sin embargo, la música es una posibilidad, un barrio entre otros posibles. Según esta hipótesis, el ejercicio de la *variación* (del problema o idea inicial planteado en la «exposición» de la partitura) le corresponde al fronterizo. Si esta correspondencia encaja en el planteamiento triasiano, cabe preguntarse por la clase de hermetismo que se niega al «despliegue» de una idea musical. ¿Es suficiente saberse «fronterizo» para conocer sin lugar a dudas su lugar de procedencia? ¿Es la palabra la gran soberana la que consigue los efectos suficientemente divinos como para generar emociones tan estremecedoras como para frenar su incorporación a la filosofía contemporánea?

306 SOLOMON, M., *Beethoven*, (Trad. Aníbal Leal), Ed. Javier Vergara, Buenos Aires – Argentina, pp. 362-364. Un psicoanalista podría objetar que el anhelo de los *Liederkreis* representa la satisfacción simbólica o la sublimación de los deseos de Edipo, quizá por una imagen sobrevalorada de una madre ideal. Cuál de estos dos factores influyó aquí nunca se supo, pero marcaría el tránsito de su juventud —la grandiosidad heroica fue su estilo más insigne— hacia su tercer período compositivo: «Pues la canción borra / El espacio y el tiempo / Y el corazón amante alcanza / Aquello a lo cual él mismo se consagra».

Un análisis histórico del tipo de composiciones que surgen en el Renacimiento y de el Barroco inglés y el alemán son suficientes para comprobar que lo que más les interesa a los compositores es hacer que sus armonías concuerden simétrica y equilibradamente entre la exposición y la recapitulación. Dicen los expertos que la reaparición de las partes en diferentes momentos de la obra y una cierta regularidad o proporción de compases mantienen a los grupos sonoros en un mutuo equilibro, como si de una lucha de fuerzas antagónicas se tratase, provocando esa sensación de continuidad perceptible. Trías sitúa el *corazón* de esta lucha en la sonata de Haydn y no en la obra de los compositores anteriores a éste, que vieron en la repetición uno de los antecedentes más sugerentes e inmediatos de la *variación*, en pura síntesis, lo que venimos llamando el «sentido de la obra musical»:

> Parecía, pues, que la obra de Haydn careciese de espíritu, una palabra que Kant asoció, en su *Crítica a la capacidad de juzgar*, con el concepto de genio creador. Tuvo originalidad, pues «no tuvo más remedio» que inventar, o lo que *originar*. Pero esa originalidad podía entenderse como la característica del *bricoleur* (que sabe cortar, añadir, quitar, sustraer, coser, transformar, o asumir riesgos en todas estas operaciones). Más próxima a esa línea «inventiva» que al énfasis romántico en torno al genio creador, gestante de reglas y de principios.[307]

Según el pianista Charles Rosen, la forma sonata del Clasicismo puede prescindir ampliamente de la forma simple A-B-A a favor de una reinterpretación de las simetrías[308]. Significa esto que entre la forma *Sonata* que Trías utiliza como modelo y las formas anteriores al Barroco ya se produce un giro importante. En Bach, por ejemplo, la forma de

---

307 *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 126-127. Debe mencionarse que la *variación* es un recurso musical tan antiguo como sencillo e intuitivo. Su utilización suponía repeticiones del tema principal en la misma o en otra tonalidad, ligeros cambios de ritmo y sucesiones de intervalos con motivos musicales afines. Su aparición suele atribuirse a los instrumentistas de vihuela (instrumento del s. XVI), que ejecutaban sus temas con aires de danza, repitiéndolos una y otra vez, solo que introduciendo nuevos cambios (variaciones) en cada repetición. Lo mismo puede pensarse del rapsoda, al que podría atribuírsele una forma primigenia de variación en sus recurrente recitales de «ideas» musicalizadas. A partir del siglo XVII, la variación vuelve a ser reconocida como «forma» por parte de grandes maestros. Algunos ejemplos son las *Variaciones Goldberg*, las *Variaciones Diabelli* o las *Variaciones fantasma*, que emergieron en los compositores que vivieron una transición inefable hacia el Romanticismo.

308 Cf. ROSEN, Ch., *Formas de sonata*, Idea Books, Barcelona, 2004, p. 39.

la *fuga*, también llamada «forma fugada», suele aparecer precedida de un *preludio*, que anticipa subliminalmente la idea (musical) que se va a desenvolver. En este sentido, la sonata clásica no inventa nada nuevo respecto a las formas anteriores. La deuda que mantiene con ellas radica precisamente en que lo que entonces resultaba agradable al oído humano, pasa a ser ahora una fatiga. Quizá esta sea la razón por la que algunos compositores de las famosas *Querelles* no se atrevieron a transgredir las normas de la armonía que eran recomendadas. Para un teórico de la música, una forma de Sonata es binaria o ternaria porque existe alguna otra con la que puede establecer una comparación. Existe, pues, una referencia anterior. Y cuando las diferencias son cuantiosas o poco comunes, se sustituye el término «sonata» por el de «minueto», por ejemplo. Lo asombroso es retroceder lo suficiente en el tiempo para descubrir cuál pudo haber sido la primera forma a partir de la cual el sonido dejó de ser simplemente físico para embriagar a quienes sienten emoción al escucharlo. ¿De qué podría servirse aquí un retórico clásico, por capaces que crea sus convicciones (*argumentatio, narratio*…) si el plano afectivo y emocional más o menos fuerte (*ethos* y *pathos*) apenas ocupan los alegatos de los discursos dados?

Rosen, citado por Trías en más de una ocasión, sostiene que la terminología filosófica sufre un giro radical debido, en gran parte, a la introducción de la *disonancia*[309] en la composición musical. Podría decirse que los compositores inmediatamente anteriores al Clasicismo no inventaron realmente ninguna forma nueva, sino que se limitaron a ampliar, articular y hacer públicas aquellas que fueron encontrando a su disposición. A día de hoy, resulta imposible hablar de la *forma Sonata* sin hablar de Haydn. Pero no solo de él. La *Sonata* no se mantuvo demasiado tiempo en auge, sino que recibió numerosas transformaciones a lo largo de los siglos siguientes al de Haydn. Los elogios de Trías al compositor se deben —creemos— a la capacidad de este para adaptarse a las exigencias de un público nuevo, haciendo evolucionar la estructura básica A-B-A hacia otras más complejas. En este sentido, Haydn se comporta como el nexo que muchos tratadistas eligen para diferenciar el Clasicismo del primer Romanticismo. Otros, como Rosen, defienden que el modelo (musical) a seguir en la primera década del siglo XIX fue realmente Mozart:

[309] Es inevitable citar aquí a los compositores del serialismo y el dodecafonismo, maestros de la disonancia a quienes Trías trata más como pensadores que como compositores.

> Fue él, más que Haydn, quien determinó la forma que iba a adoptar la sonata, excepto en Francia, donde el ejemplo de Haydn reflejó su influencia en Méhul y en Cherubini. En consecuencia, a partir de ese momento podemos hablar de una forma normativa, constituida básicamente por una generación y una malinterpretación de Mozart por la generación de Beethoven. Hacia 1810 existía la creencia general de que Haydn había inventado el nuevo estilo instrumental y de que Mozart lo había perfeccionado.[310]

A pesar de la alta estima que Trías le tiene a Rosen, debemos manifestar nuestro desacuerdo con este en lo relativo a la figura de Mozart. Consideramos, en efecto, que una comprensión adecuada del siglo XIX pasa por conocer el estilo mozartiano —al fin y al cabo, el prototipo de genio se convirtió en una parte esencial de la historia—, pero reducirnos a él tergiversa fácilmente nuestras ideas sobre lo que significó el cambio de siglo. Por un lado, Rosen reconoce que algunos compositores como Clementi o Dussek ya mostraban interés por concentrar sus expresiones en el adorno antes que Mozart, lo cual les convertiría en sus antecedentes inmediatos. Por otro lado, el pianista subraya la obra de Weber y de Hummel como el resultado de un Clasicismo seriamente forjado sobre la música del austríaco y solo a partir de su comprensión pudieron surgir las «serenidades relajadas» y los «paisajes virtuosistas», elementos típicos de los compositores románticos, imposibles de lograr en la forma sonata.

No creemos, sin embargo, que los seguidores de Beethoven hayan malinterpretado nada. La música y la figura de Mozart debió de convencer a los historiadores de que, musicalmente hablando, aquel curioso genio imberbe representaba la máxima expresión a la que Europa podía aspirar en aquel momento. Rápidamente se convirtió, por tanto, en el modelo a seguir. Pero esta se trata de una historia en la que el mejor, una vez más, termina fijando las reglas. Mozart fue un genio. Aceptamos esta afirmación tan sonada, aunque Trías le atribuye el título de «víctima de la revolución trágica», como si toda la música anterior a él hubiese carecido de sentido. Sin embargo, apreciamos en sus composiciones la figura de su padre Leopold, su *padre muerto*, el que le habría insuflado altas dosis de expresionismo en plena época clásica. Si bien su precocidad fue debida a la escritura de una joya operística

310 *Formas de sonata*, op. cit, p. 309.

apenas salido de la lactancia: *Bastien und Bastienne* (1768). Resonante y reconocida a lo largo de todo Salzburgo, su mérito se debe a la capacidad de adaptarse a las demandas de una sociedad civil que, como había previsto Haydn, creyéndose carismática, acaba buscando su servidumbre y delatando su ingenuidad:

> ¿Por qué, pues, Mozart, *todo* Mozart, produce al parecer una conmoción más nuclear, o una emoción más espontánea que la totalidad que la totalidad de la obra de Ludwig van Beethoven (de la cual se pone siempre a salvo su producción tardía: sus últimas sonatas y cuartetos)?[311]

Trías se responde a sí mismo siguiendo las tesis de Rosen. Quizá hubiera encontrado en este autor una especie de seguridad filosófica consecuente con la idea de variación. Los parafraseos de este pianista a autores como Goethe, Shakespeare o Schiller, entre otros, son recurrentes y estrechan ligeramente el diálogo entre filosofía y música. Lo realmente cierto es que la supremacía de la forma sonata no fue garantizada por Haydn ni tampoco por Mozart, sino por Beethoven. A pesar de que las obras-modelo hubieran sido las de Mozart y las de Hummel, Beethoven es quien se propone seriamente aumentar la longitud de cada una de las secciones («movimientos») de la la Sonata —el joven Schubert no le superó en este sentido— así como en las *sinfonías* y en sus primeras obras de cámara. Nos extraña bastante, eso sí, la falta de este dato en *El canto de las sirenas* por parte de Trías, que afirma que «la música de Beethoven se aviene peor con las sensibilidades ambivalentes y hermafroditas de nuestro tiempo que la música de Wolfgang Amadeus Mozart»[312]. Más nos extraña la ausencia de compositores como Chopin o Rachmaninov en ambas obras, tanto en su tratamiento simbólico como en su simple mención, lo que nos hace sospechar que Trías debió de posponer alguna bibliografía para el movimiento romántico de la música.

La música de Beethoven puede resumirse en «virilidad» y en una autenticidad conveniente a los «napoleónidas», con quienes se identifica Hegel. Sin embargo, creemos que el llamado estilo heroico, al que Trías sí presta mayor atención, no ha sido

311 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 201.
312 *Ibid*., p. 202. La cita remite a: ROLLAND, R., *Beethoven*, Albin Michel, París, 1966.

suficientemente tratado y muestra un contraste entre dos tiempos diferentes, tanto o más grande que el expresado por Haydn y Mozart. Si antes de volcarnos en la sonata beethoveniana volvemos sobre Rosen, comprobaremos esta predilección incuestionable hacia Mozart que quizá haya contagiado la interpretación simbólica de Trías: «El cielo y el infierno, separados por abismos inconmensurables, quedan mágica y aterradoramente unidos en su arte, que en origen era pura luz, amor sereno y elogio devoto. Así veo yo la música de Mozart»[313]. Ambos elogios a la música de Mozart no hacen que la música de Beethoven resulte negativa o poco importante, pero sí queda en un plano secundario. Lo cierto es que mientras los contemporáneos de Beethoven utilizaban cada vez más cromatismos en sus obras, los motivos («ideas») de Beethoven se mantuvo las frases simples y los movimientos diatónicos. Además, es indiscutible su carácter innovador cuando es el primero en extender la sección de *Desarrollo* a longitudes nunca antes intentadas y suele ser atrevido con los matices, los contrastes entre modos y las tonalidades ya en sus primeras obras, cuyas texturas heterogéneas «juegan» en torno a la relación entre la tónica y la dominante (Grados tonales I y V), que llega a un debilitamiento a base de largas transiciones cromáticas.

Por otro lado, Trías reconoce en Beethoven la fundación de un «estilo heroico» y lo eleva al nivel de paradigma cognitivo. La heroicidad es el carácter contemporáneo del fronterizo que, para ser declarado tal, se alza o se im-pone sobre sí mismo y ante toda tradición pretérita. En su interpretación simbólico-musical, Trías apunta dos interpretaciones principales que la historia ha hecho sobre este giro: una, la que sitúa al compositor dentro del marco romántico, cuya música sería más cercana a la novelística y a la narrativa del cambio de siglo, y otra, la puramente formalista[314], pero de idéntico trasfondo narrativo,

---

313 ROSEN, CH., *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*, Acantilado, Barcelona, 2017, p. 53. La cita remite a las últimas páginas de TIECK, L., *Phantasus*, Realschulbuchhandlung, Berlín, 1812. Existe una traducción parcial en español, en: VV.AA., *Cuentos fantásticos*, Trad. Isabel Fernández, Nórdica, Barcelona, 2009. Los relatos recogidos en *Phantasus* se despliega en una conversación entre hombres y mujeres cultivados, como en el *Decámeron* de Boaccio, en la que el diálogo sobre música es esencial frente al ataque que años antes se había llevado a cabo contra la música religiosa. En aquel momento, el protagonista había sido precisamente Haydn, a quien Rosen califica de «poco importante» (*ibid*., p. 51).

314 Cf. *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 207-208. En este punto, Trías calificable imprescindibles: BURNHAM, S., *Beethoven Hero*, Princeton University Press, Princeton, 1995; SIPE, Th., *Beethoven: Eroica Symphony*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge (Reino Unido), 1998. Sin embargo, para el relato del simbolismo beethoveniano, Trías indica haber manejado los siguientes: KINDERMAN, W., *Beethoven*, University of California Press, Los Ángeles (EEUU) y MATTHEWS, D., *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford (Reino Unido), 1985. Una vez más, nos extraña la naturaleza de los manuales utilizados por Trías por

cuyo tratamiento da identidad a la música alemana como una música superior a la de los restantes nacionalismos (esto suele incomodar a los teóricos de la música, como es natural). En nuestra opinión, ambas interpretaciones tienden al formalismo (o están basadas en él), más que el *salto* evidente y radical que experimenta su música, tal como padeció Haydn. Si nos detenemos en estos «saltos» significativos dentro de la historia musical es para demostrar que el «alzado» filosófico es realmente posible, lo es en filosofía y también en música, y *bajo ningún concepto* debemos contentarnos con el análisis de sus formas, estilos o cadencias. En efecto, la *Heroica* de Beethoven establece una oposición binaria directa entre los grados I y V, una estrategia que se conservó en obras posteriores, abandonando el juego inocente entre tónica y dominante al que el público estaba acostumbrado. Aun así, el gran salto ocurre cuando Beethoven sustituye el grado V por la «dominante de la dominante», provocando un fortísimo choque con la tónica (tonalidad principal) y, por consiguiente, generando una tensión *in crescendo* a lo largo de toda la obra[315]. Era muy posible perderse, confundir la esencia tonal de la obra hasta olvidar el punto de partida del que todo surgió.

Sin embargo, otros teóricos suelen considerar las crisis psicológicas que atravesó Beethoven a lo largo de su vida —con un cierto aire dionisíaco lo afirman— justificando que muy a menudo las experiencias traumáticas influyen en los procesos creativos de cualquier individuo. El caso del alemán experimentó un relativo «equilibrio» a partir de 1803 que duraría prácticamente una década. Durante ese tiempo, Beethoven se caracterizó por un altísimo nivel de constancia y productividad. Entre sus obras se encontraba un oratorio, una misa, una ópera, seis sinfonías, cuatro conciertos, tres tríos de cuerdas, cuatro cuartetos, tres sonatas para cuerdas, seis sonatas para piano, cuatro conjuntos de variaciones para piano, varias oberturas sinfónicas y abundantes *Lieder* para teatro. Este ritmo de trabajo suscitó un cierto recelo en compositores de estilos menos exigentes, la mayoría más jóvenes y ambiciosos que él, cuya admiración —al decir de Moscheles— desató en ellos «la fiebre beethoveniana». Czerny, sintiéndose perjudicado, declaraba que la Sinfonía *Heroica* era «muy larga, complicada, incomprensible y excesivamente ruidosa». Y el *Allgemeine*

---

su naturaleza analítica, que poco o nada tiene que ver con su expresado «anhelo de lo trascendente». Sospechamos que recurre a ellos en el mismo momento en que escucha la obra de Beethoven y es posible que haya hecho lo mismo con el resto de compositores que parecen en *El canto* y en *La imaginación*. De este modo, le resultaría más fácil su «anclaje» en la *frontera* para percibir mejor «lo no expresado», es decir, para *ver* la parte fragmentada que el símbolo de cada una de las obras elegidas esconde.

315 Cf. ROSEN, Ch., *Formas de sonata*, op. cit., p. 310.

musikalische Zeitung publicó que la sinfonía del alemán contenía «un exceso de caprichos y novedades» antitradicionales y de escasa aceptación, razón por la cual el público prefería con mucho la obra de contemporáneos suyos menos inspirados. Beethoven respondía así a la prensa: «si usted cree que puede herirme publicando artículos de esa clase, se equivoca de medio a medio. Por lo contrario, al hacerlo sólo labra el descrédito de su periódico».[316] Peor baza fue todavía su sordera. Los analistas nunca coincidieron en su diagnóstico y los manuales que prestan atención al mérito que tiene dedicarse al arte de la música padeciendo la frustración y degeneración de una enfermedad auditiva son realmente pocos. Algunos de sus biógrafos afirman que Beethoven padeció una otoesclerosis severa; otros, una neuritis acústica. En cualquier caso, los síntomas más molestos empezaron entre 1798 y 1800. A medida que Mozart progresaba en *La flauta mágica*, Beethoven se quejaba de su ansiedad, más que de su enfermedad, sobre todo cuando era incapaz de escuchar los instrumentos de viento en sus propios ensayos. Aun así, las dolencias no le impidieron multiplicar su producción y sus esfuerzos parecían encaminarse con cierta obsesión hacia el *límite*, resolutivo hasta la fundación de un nuevo estilo: el *heroico*. Por fin, la arquitectura musical de la sonata de Beethoven nos sitúa ante un plano muy diferente, menos artificioso, pero más «alzado» que el de Mozart, asumiendo desde un principio —la Exposición (I) de sus sonatas serían justificantes— expresa una dualidad discursiva. Por un lado, Beethoven expresa su idea en dos temas: un, haciendo uso del tono principal («tónica») y otro, desde el grado «dominante» de este, en oposición dialéctica, haciendo dialogar a los instrumentos unos con los otros, prestándose mutuamente las ideas, desarrollándolas y encaminándolas hacia una reexposición inflexiblemente segmentada y progresiva. La concepción musical de Beethoven inaugura un criterio nuevo que rompe con los ritmos tradicionales para conciliarse con los cósmicos, consumando así toda su *facies simbólica*. Ya no es tanto la forma, ni tampoco el dominio de las estructuras que profesaba Rameau; se trataba se reflejar fielmente el camino que corresponde al límite, alcanzar la primerísima manifestación del Ser al margen de toda palabra, de escapar a cualquier tiempo pasado y resistir a toda apropiación conceptual.

[316] Citado en: SOLOMON, M., *Beethoven* (Aníbal Leal (Trad.) Javier Vergara (ed.), Schirmer, Argentina, 1993, p. 164.

A partir de la Modernidad —el abandono de la instrucción del método es de todo imposible— , la filosofía no está dispuesta a creer en lo aconceptual como un paradigma de conocimiento, normalmente porque no admite autoridad alguna, excepto si ésta procede del ámbito filosófico. Cada uno presenta su particular receta con mayor o menor modestia y deduce de ella, como sucede en el sistema limítrofe, sus propias conclusiones. Así es como al pensador actual, no le basta servirse de un concepto cualquiera si antes no conoce —mejor dicho está «si no siente»— que todavía existen sensaciones fuera del concepto, aunque este pueda calificarse de fantástico o de extravagante, no importa. La diferencia de los filósofos modernos y contemporáneos respecto al pensamiento limítrofe es que en éste la música es admitida como una receta de largo alcance. Para Trías, la música se presenta como una experiencia sensible que no solo sirve de modelo cognitivo —la hipótesis de un *logos* musical que es anterior al *logos* filosófico es uno de los retos de esta investigación— sino que lleva incorporado su propio *centro* o laboratorio. Sirve para aprender, para pensar y para entregarse a sus confines más allá del detesto y la alabanza. En el fondo, la tragedia griega[317] ya introducía de algún modo el estilo de Beethoven: el héroe es aquel que está acostumbrado al dolor, dolor del que no puede —ni quiere— salir. La música representa, dentro de este estrechísimo límite, todo un paradigma genuino de conocimiento que puede (y debe) desplegarse.

LA FORMA Y LA IDEA

Contra su olvido, debe retenerse el misterio como el carácter que funda este sistema filosófico en la frontera, a medio camino entre el mundo y el sinmundo. Este hecho significa que un icono religioso podría sugerir que *La Ascensión de la Virgen María,* una *Piedad* o *El Calvario de Cristo* no sean más que trozos de madera técnicamente contorneados y

317 *Tratado de la pasión*, op. cit., (Cf.). El hombre heroico (*Götzendämmerung*) reclama disimuladamente un concepto para sí. Un concepto adecuado lo encontramos en lo «dionisíaco», que Nietzsche representa como alabanza de un dolor positivo, por ejemplo, el dolor del parto. En la misma línea se inscribe la noción de matriz triasiana, en oposición a la recomendación de «huir del dolor» (Freud). El punto de partida del filósofo —declara Trías en más de una ocasión— es problemático. Algunas Sonatas de Beethoven parecen destinadas a reflejar esta ambigüedad o emoción impronunciable a través del juego entre tonalidades (grados I y V). En el sentido de reinvertir el tragicismo musical en drama —la enfermedad del compositor es equiparable a la del propio Trías— la figura de Beethoven no es muy diferente a la del «segundo» Haydn.

estampados sobre un retablo de capilla (lo son, en un sentido mundano o restringido), o representaciones para las que el feligrés no tiene palabras y a las que termina dedicando un espacio de culto. Solo en el último caso puede hacerse justicia a la *humana conditio*, representada en este caso con elementos de la iconografía cristiana. Parece evidente que la vida humana es mucho más rica en sentido cuanto más se acerca a su sentido limítrofe, que si se (auto)limita a ver en *La Piedad* un simple trozo de madera. Lo mismo ocurre cuando el olor de la Capilla Sixtina resulta de una percepción susceptible de analizar químicamente, o inspira la vuelta a un tiempo inmemorial. Estas limitaciones no pueden inspirar ningún relato. Un *Gran Relato*, como el que Trías atribuye a Haydn en *El canto de las sirenas*, sirve como prueba de que es posible ver más allá, o, mejor dicho, más acá de nuestras circunstancias. Lo que ocurre en música, y he aquí lo importante, esas complejísimas ecuaciones matemáticas no significan absolutamente nada. Difícilmente dicen ni proponen *per se*, pero rebosan de sentido una vez que se inscriben en el límite. Esto se debe al simbolismo que sus diseños despiertan en nosotros. Cualquier obra de música creada con pasión tiene ese poder implícito de despertar emociones sin el concurso de un *logos* justificativo; éste es consustancial al juicio estético, pero siempre es posterior a la obra misma. En definitiva, música y arquitectura son —en la ciudad del *límite*— artes marcadas por convenciones gramaticales que se superponen al ámbito material que ellas mismas ordenan, es decir, son anteriores al *logos apophantikós*. En esto consiste su misterio. Si esto es así y el quehacer artístico nace de una idea cuyo «fundamento en falta» procede de algo «encerrado en sí» (*cerco hermético*), pero cuyo desarrollo y posible dicción devienen el caos en orden. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿acaso era tanta la libertad que la Modernidad exaltaba con su recurso al *método* y a una irrenunciable diosa llamada Razón?

Para un oyente de música no suele ser de recibo que el ejecutante disfrace o distorsione el carácter de una obra con demasiados adornos, ni tampoco con un excesivo pasionalismo, por ejemplo, porque son elementos que podrían parecer presuntuosos, o porque esos elementos a los que recurre el ejecutante no pueden ser fieles a la obra original, al menos en su totalidad. Lamentablemente, esto le sitúa a priori en una posición de importancia relativa a los compositores que suelen aparecer en los tratados de musicología. Le sitúa también en desventaja si nos obstinamos en la idea de que solo la historia es la que recoge a los grandes creadores, en su mayoría póstumos, idea que permaneció desde la aparición del arquetipo de genio del siglo XVIII, ampliamente compartida en la

Posmodernidad. Los procedimientos de composición musical no parecen tener nada que ver con la imaginación y el hallazgo, toda vez que Trías vuelve a recordarnos que no existe la creación sin el asombro. Otro elemento que tampoco suele aparecer en los manuales es el que apunta a la dimensión trascendente que el compositor ponía en su arte particular, independientemente de que este tocase instrumentos históricos, modernos o cantase acompañado de ellos. La *variación* dependía precisamente de la entera imaginación del ejecutante, que era al mismo tiempo el *soggetto* (sujeto) que la creaba. Así, en cada repetición, ya sea en cada voz de la fuga o en cada uno de los motivos que se hallan cerrados por los intervalos de la reexposición (A'), el ejecutante nos recuerda cuál era el punto de partida, sugiriendo latentemente la idea de que el punto de origen y el de retorno son casualmente el mismo, e incluso que es precisamente en ese retorno al origen —*matriz*— cuando todos, ejecutante y oyente, coinciden ganando en sentido. Tampoco inciden en el hecho de que la repetición puede suscitar la misma emoción que la rima consigue evocar en el poema, ni que la imaginación que produce pueda ser traducida en poder (de acción, de conocimiento). Apenas existe el término improvisación para referirse a una invención momentánea, algo solo accesible a los instrumentos solistas y sin demasiado valor aparente. La perversión manualesca deja fuera valores intrínsecos a la reflexión sobre la música y plantea algunas cuestiones interesantes: si ya la *variación* consistía en un procedimiento compositivo y su función era la de repetir de modo sugestivo un mismo pasaje melódico, ¿de qué concepto procede la forma *variación*? ¿Puede ser la *variación* de Trías considerada un concepto filosófico?

Más allá de las consideraciones de Trías en torno a esta entidad, llamémosle así, y tal como se ha visto, si la música tiene el poder de formar un concepto, al que nos hemos referido como *forma* (sonata, fuga, minueto…), ¿podría decirse que la música tiene realmente la capacidad de fundar todo un movimiento como el Barroco, el Clasicismo o el Romanticismo musical? La primera cuestión, a saber, si la *variación* puede ser considerada un concepto viene sugerida por la idea que Trías trabaja hasta finales de la década de los años 70, en confrontación con lo que nosotros venimos llamando forma, pues la variación como forma no solo existía antes del Clasicismo, sino que ya ostentaba el dramatismo que Trías atribuye a la forma clásica de Sonata. La segunda cuestión quedará aparcada para más adelante. De momento, comprobaremos que la tesitura estructural de tres partes no solo se mantiene viva

en este período, sino que permanece hasta los primeros años del Romanticismo alemán prácticamente intacta.

En *El canto de las sirenas*, Trías pone un énfasis especial en el hallazgo de la escritura musical en el siglo XII. Puede establecerse una analogía entre este hallazgo y la aparición de cualquier forma musical; la exposición simbólica de una idea, sea musical o filosófica, parece entrañar su propia fundación. Sin embargo, la exploración simbólica de las obras más relevantes del repertorio clásico le sirve de trampolín hasta Platón y los *primeros principios* (en música, señalado como «Coda») para demostrar que la circularidad tiene sentido en otros ámbitos de la vida humana, sobre todo en la que gira en torno a la creación (*poiesis*). Uno de estos principios es la subordinación del concepto a un hecho que no sabemos cómo se produce: el hecho musical. Incluso el término «Clasicismo» ha originado múltiples disputas entre los musicólogos. En un sentido laxo podría decirse que corresponde a un período de tiempo muy corto, pero fecundo para una historia de la música —desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX— y que se empeña en ser más cortesana que emocional. Pero el acontecimiento se sitúa entre dos sucesos decisivos en la historia de la música: la muerte de Bach y el estreno de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, en 1805. El Clasicismo musical, también llamado sinfónico por el predominio de la *sinfonía* sobre las demás formas[318], suele originar una música brillante y *dramática*, en efecto, con el objetivo de alcanzar la belleza y la perfección[319]. Ante el objetivo nos detenemos en la obra de tres compositores que también son una referencia inexcusable para nuestro autor: Haydn, Mozart y Beethoven.

En primer lugar, la producción musical de Haydn comprende obras de música profana sinfónica y vocal, así como religiosa y música de cámara. Su inspiración le mereció a Trías la consideración de un autor con grandes dotes para la composición, cuyo conocimiento historiográfico de la *forma* musical le permitió inventar y ganarse el apodo de Padre del género sinfónico. Quizá la estructura bibliográfica de *Los límites del mundo* venga sugerida por esta causa haydeniana, tal como se estructuran los movimientos de una sinfonía. En el fondo, existe un reconocimiento en Trías de que la sinfonía provee un mayor dramatismo que la sonata, algo que apenas diez años antes no mantenía:

318 Forma sugerida por Trías en la estructura de *Los límites del mundo*.

319 Merece retenerse la simbolización triasiana de belleza en la *Lógica del límite*.

> La *forma sonata* es la forma más madura y cuajada de esa lógica del drama en el campo musical. Constituye el marco formal dentro del cual se despliega del modo más completo la vicisitud dramática: planteamiento, nudo, desenlace; punto de partida, trayecto, retorno (…) La *forma sonata* constituiría una forma de carácter ternario cuyas secciones se denominan «exposición», «desarrollo» y «recapitulación».[320]

El elemento clave que ha dado lugar a esta novedad formal parece ser el dominio del tiempo, que en el sistema de la *Lógica del límite* proyecta a un nivel metafísico: "con la forma sonata el tiempo deja de ser «racional», «abstracto», «físico-matemático» y deriva en tiempo concreto, vital histórico, evolutivo".[321] Creemos que Trías no ha sido totalmente consecuente con esta afirmación, a excepción de la trinidad ontológica de los tres cercos que sí le hace justicia. Mantenemos la idea de que la música representa en Trías el suplemento simbólico del ser de la frontera, uno de los tres vértices que conforman la constelación epistemológica triasiana, pero detallaremos dónde hunde sus raíces más adelante.

Efectivamente, Trías alude a la majestuosidad de Haydn por su inteligencia a la hora de sacarle partido a un material a veces inocente[322], precisamente porque la sonata trabaja con los mismos materiales que las formas de las que proviene. Por eso, en la historia de la música clásica la figura de Haydn se proyecta como un fuerte nexo entre el último Barroco alemán, representado por Händel y Bach, y los primeros concertistas de Viena. La intención de Trías al introducir el elemento del tiempo sirve para diferenciar la fuerza de esta música nueva y dramática («evolucionada») del carácter urbanístico del Barroco, cuyo drama figuraba implícito en las composiciones. Su escucha impedía entonces al oyente diferenciar las fuerzas que estaban en juego. Frente a aquella oscuridad sonora, Trías somete el formalismo musical a una nueva reformulación: «planteamiento» – «nudo» – «desenlace», términos que en la práctica musical significan lo mismo que en literatura. En virtud de esta trinidad teatral, Trías sostiene que la novedad que introduce Haydn en sus composiciones es

320 *Drama e identidad*, op. cit. pp. 32, 33.
321 *Ibid*., p. 35.
322 *Ibid*., p. 37.

el *suspense*.[323] Este recurso implica que todo el material que compone la obra ha de retornar necesariamente al punto del cual partió (tonalidad principal) para contagiar al oyente de desasosiego («pérdida del hogar» o «viaje») y colmar así a la obra del conveniente dramatismo. Con esta suposición se centra en las secciones centrales de los *tríos* o *minuetos,* porque en ellas se produce el asombro ante lo desconocido, lo enigmático del devenir («¿quién soy?») y del porvenir («¿cómo retornará el compositor a la tónica»?). Consideramos la sección central de esta forma musical como *la edad del espíritu* de la sonata, universo del cual el ser humano se pregunta por su estirpe, por su propia condición. En el transcurso de nuestra escucha, el *Gran Relato* requiere una presencia del tono inicial para que la obra tenga sentido o bien una modulación que sugiera nuevas posibilidades que las planteadas por las formas monotemáticas. Para nosotros, esto que hemos llamado «oportunidad» se consigue con la introducción de la disonancia en un ambiente sonoro que tendía a resolverse con aparente sencillez. Consideramos que Trías apenas ha prestado suficiente atención a este elemento si no hacia la última sección de *El canto de las sirenas*[324]*,* que lo equipara a la «pérdida de todo centro» (nihilismo). El hecho puede deberse a que Charles Rosen tampoco incide demasiado en las novedades disonantes de este movimiento, a excepción de las que presentan algunas sinfonías de Mozart[325]. El propio Rosen argumentaba sobre la falta de innovación de la forma sonata respecto a otras formas de las que surge[326]:

> Podría yo poner de una vez las cartas sobre la mesa y decir que encuentro este nuevo método tan poco satisfactorio como el antiguo. La práctica general seguida en una época dada tiene naturalmente su interés, pero de suyo y sin alguna interpretación no puede definir nada. (…) La justificación de este método de estudio casi nunca es explicitada y se la suele suponer simplemente como una cosa evidente en sí misma, pero en una ocasión me la puso delante con vigoroso relieve un crítico musical que

---

323 El término es usado en analogía con la producción cinematográfica de A. Hitchcock, a quien dedicará su correspondiente ensayo en *Vértigo y pasión*, op. cit. El término será tratado en *El hilo de la verdad* en conjugación simbólica con la música, obra en la que *variación* y *límite* intentan alcanzar una perfecta simbiosis, póstumamente, en su vuelta a ese primer principio que Trías denomina «matriz».

324 *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 455 y ss., desde Arnold Schönberg hasta Alban Berg y Pierre Boulez, pasa de ser la «pérdida de todo centro» a una «calculada deformación» y a una «belleza infecunda».

325 Cf. ROSEN, Ch., *Formas de sonata*, Idea Books, Barcelona, 2004.

326 *Ibid*., p. 16.

> la enfocó en la propia materia de la forma misma de sonata. «Considera la práctica de Haydn hacia 1780», me dijo.

Entonces, ¿por qué razón se fija Trías en las composiciones de Haydn como modelo representativo de conocimiento simbólico? La respuesta parece sencilla. Hacia finales del siglo XVIII muchos compositores solían recurrir al empleo de un tema nuevo cuando llegaban al grado dominante. Sin embargo, no eran pocos los que, en vista de los progresos de Europa en el nombre de la Ilustración, quisieron sobreponerse a los contemporáneos iniciando una modulación más o menos duradera hacia el acorde dominante. Haydn se comportó extraordinariamente excéntrico para las costumbres emergentes, cosa que llamó la atención entre quienes conocían sus costumbres musicales. Al principio, su inclinación fue fiel al mantenimiento de un solo tema (sujeto) a través de distintas variaciones, mientras que los compositores más estériles decidieron presentar ideas diferentes. La relativa constancia del monotematismo de Haydn se mantuvo fiel a una época de larga tradición musical, tanto que al oyente acomodado a los salones de París se le hacía extraño escuchar una música que quisiera rememorar y perpetuar las incomprensiones del pasado. Pero lo que Trías parece haber retenido de este autor está muy por encima de las ambiciones de un público cualquiera y no parece sino el dato temporal trinitario cuya audición le sitúa en mitad de la frontera entre la exposición y la recapitulación —en exilio y éxodo— para disponerse a un viaje que solo un oyente inteligente puede realizar. Pero de repente, el estilo de Haydn cambió radicalmente. Aunque su procedimiento no era debido a una falta de conocimiento; la estrategia de iniciar una segunda idea (tema) a partir del grado dominante también fue acometida por él, posiblemente para mostrar que sus composiciones estaban a la altura de un público inconformista. Así, sus movimientos sinfónicos equivalen, en muchas ocasiones, a la forma sonata que terminó engendrando el modelo musical neoclásico del siglo XIX.

De cualquier manera, la *forma sonata* a la que se refiere Trías no era una forma única, sino que nunca se detuvo. Esta fue *variando* y multiplicándose a lo largo del tiempo hacia otras formas menores y otras más desarrolladas. La época en que fueron compuestas las sonatas con mayor fervor, eso sí, han coincidido con multitud de cambios revolucionarios histórico-sociales. Y la música, telón de fondo expectante, les hizo justicia. Florece la música de concierto, destinada a instrumentos solistas y a los de orquesta, siendo Gran Bretaña el

país más beneficiado en acceder al mercadeo cultural a través de la música. Basta una lectura de la secularización y la destrucción del humanismo renacentista para hacer evidente que la sociedad europea de la Ilustración incurre en un error básico: convenciéndose de que la libertad dependía de la cultura, creer que esta podía comprarse. Ante este semejante dilema, la música, al igual que Haydn, no tuvo más remedio que corresponder a aquellos progresos para contentar a los discursos de las cortes, a los burgueses, ansiosos de virtuosismos, y a la audiencia londinense que seguía siendo fiel al viejo Haydn. Pero el resultado fue el de una «sofisticación» de la composición musical. Por norma general, ningún gran artista tiene la intención de dificultad o hacer incomprensible su arte. Esto no tiene sentido. Por eso, separándonos de los estereotipos, podemos hacer algunas objeciones a la nueva sonata que las circunstancias socioculturales recientemente habían construido para comprobar si el acercamiento por parte de Trías es más acertado o no respecto a otras formas.

El término «sonata» había sido empleado en la Antigüedad para referirse a «música para ser sonada» mediante instrumentos de arco, al igual que la *tocata* había sido concebida para instrumentos de teclado, y la *cantata*, para ser interpretada mediante voces humanas. En el argot del músico formado, la expresión de una *forma sonata* suele hacer referencia al desarrollo de un solo movimiento y no al conjunto de ellos que constituyen propiamente una sonata. Lo mismo sucede en una sinfonía o una obra de cámara de tres, cuatro o más movimientos. También se denomina así a la forma del primer movimiento y, en ocasiones, al último, que suele llevar un tempo de *allegro* de sonata. Eso sí, la sonata originaria del siglo XVIII suele caracterizarse por ser binaria o tripartita, consta de un solo tiempo y dos secciones y adquiere una gran importancia en la producción de Domenico Scarlatti (1685-1757). Convivieron con esta, otras formas que suelen calificarse de más evolucionadas, como por ejemplo la *sonata di chiesa*, que conminaba a un conjunto de instrumentos y solía ser interpretada antes de una cantata, o la *sonata de cámera*, destinada al concierto profano y en la que se sucedían aires de danza lentos y rápidos en una misma tonalidad, con la intención de facilitar su interpretación en salas palaciegas a solo, dúo…, o hasta en un grupo quinteto intrumental. Más allá de las variaciones de la sonata originaria, su relevancia histórica se alcanza principalmente con Haydn, Mozart y Beethoven y consta de tres o cuatro tiempos enlazados entre sí por un orden rítmico lógico, que es la que confiere esa *lógica del drama*, por un parentesco tonal («aires de familia» entre los diferentes movimientos) y una construcción especial que permite al oyente detectar en cada tiempo una cierta

individualidad, como si cada movimiento consistiese en una sonata distinta y aislada de las demás, pero cuya resolución —capta sabiamente Trías— se mantiene en *suspenso* hasta el final. Esta es la sonata que a través del movimiento romántico y moderno llega hasta la era contemporánea, siendo Beethoven, según aducen los manuales, el precursor del giro musical hacia un Romanticismo pleno.

Por tanto, consideramos que los elogios de Trías hacia Haydn se deben a que este se debatió entre dos maneras diferentes de pensar. Su producción misma se mantuvo en un principio hostil a las peticiones más progresistas[327], pero los movimientos de sus sonatas y sinfonías se vieron en una necesidad de renovación, dando lugar a un *Gran Relato* intersticial. Haydn no tuvo más remedio que acabar siendo original[328]; sabía que su música debía ser entretenida, natural y expresiva a la vez, despojada de los excesivos racionalismos que solo servirían para incapacitar o disgustar a cualquier oyente. Poco a poco sus composiciones empezaron a dar una mayor relevancia a la melodía, que normalmente destaca por su cuadratura y regularidad de sus frases (con 4, 8 o 16 compases), sin perjuicio de la simetría tonal entre voces. En cuanto a su carácter lírico, aumenta intencionadamente la utilización de *crescendos* y *diminuendos* de la Escuela de Mannheim y desaparece el bajo continuo, ejecutado originariamente en clave, órgano o arpa, mostrando una definitiva reacción antibarroca. Al mismo tiempo que complacer seguía siendo para Haydn en un propósito central, su música comenzó a acompañarse de acordes implicados en un coloquio musical inédito y altamente curioso.

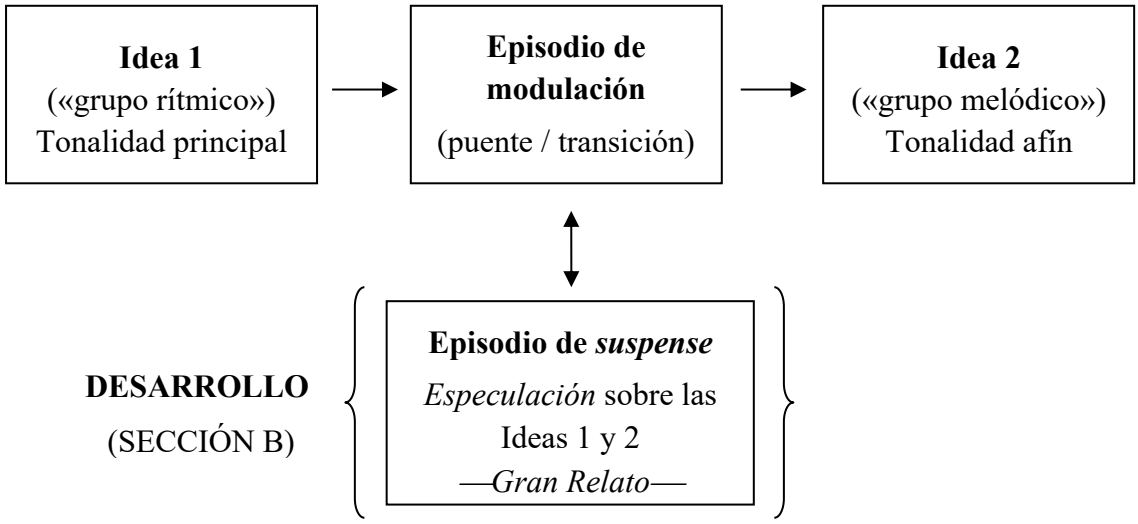
En resumen. La forma de Sonata clásica está concebida para un instrumento solista o un dúo y está formada por tres o cuatro movimientos: *Allegro, Adagio, Minueto* y *Allegro.* La exposición (A), también llamada "grupo rítmico", continúa siendo el canal de expresión de la idea principal y contiene un puente de transición hacia una segunda idea de carácter más melódico en una tonalidad semejante (en el caso de Beethoven, dos ideas decididamente contrastantes). El desarrollo (B) sigue comportándose como el Gran Relato que puede recordar mediante giros o pasajes tonales breves algunas de las ideas planteadas como problema (exposición). Dentro de las normas arquitectónicas musicales, el desarrollo es la parte que goza de mayor libertad para conducirse paulatinamente hacia la tonalidad principal

327 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 138.
328 *Ibid*., p. 123.

después de una o más modulaciones, hasta hallarse adherida a la reexposición. Debemos señalar el elemento formal advertido por Trías, y es que en este período los motivos, figuren fraccionados o no, funcionan a modo de evocación irrenunciable oponiéndose unos a otros, algo que abre a la fantasía del compositor innumerables posibilidades expresivas (no existe ningún esquema preexistente para el desarrollo), pudiendo emplear a su elección todos los recursos de la elaboración motívica, contrapuntística, armónica y modulante disponibles por su imaginación. Así, el *suspense* mencionado por Trías puede componerse con fragmentos del tema 1, del 2 o de ambos, o bien con pequeños pasajes del período de transición o con cualquier otra combinación de todos ellos. Acto seguido, el *suspense* se diluye mediante el llamado «pedal de dominante», utilizado a discreción, que sirve para anunciar la anhelada vuelta a la idea del comienzo. Instalados en esa idea («el hogar»), la sonata retoma la tonalidad principal reexponiendo las ideas 1 y 2 dejando en cuarentena el período de transición o puente, llegando incluso a suprimirlo o a reducirlo, ampliarlo o incluso a sustituirlo por una nueva idea en los casos más complejos. De nuevo, la obra puede presentar variaciones de los temas o reproducirse de manera idéntica, pero siempre deberán ser reconocibles para no perder de vista la simetría ternaria que exige el concurso de sentido. Precisamente, es en obediencia a ese sentido como procede el propio *Canto* triasiano, al igual que la sonata; ambas obras terminan con una Coda final encarrilando proporciones más o menos condensadas hacia una cadencia auténtica en el tono principal (símbolo de *variación*). Por regla general, las *codas* suelen contener alguna referencia temática al inicio, para continuar con un pasaje cadencial que conduce al fin del movimiento en la tonalidad original, pero no siempre ocurre esto. La estructura de la *sonata* «escuchada» por Trías en *Drama e identidad* quedaría como sigue:

EXPOSICIÓN

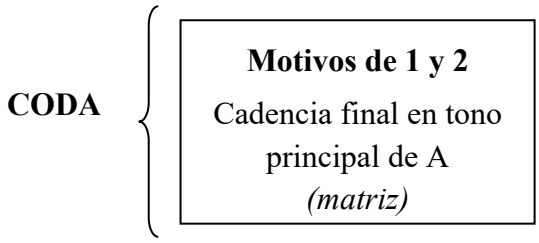
(SECCIÓN A)
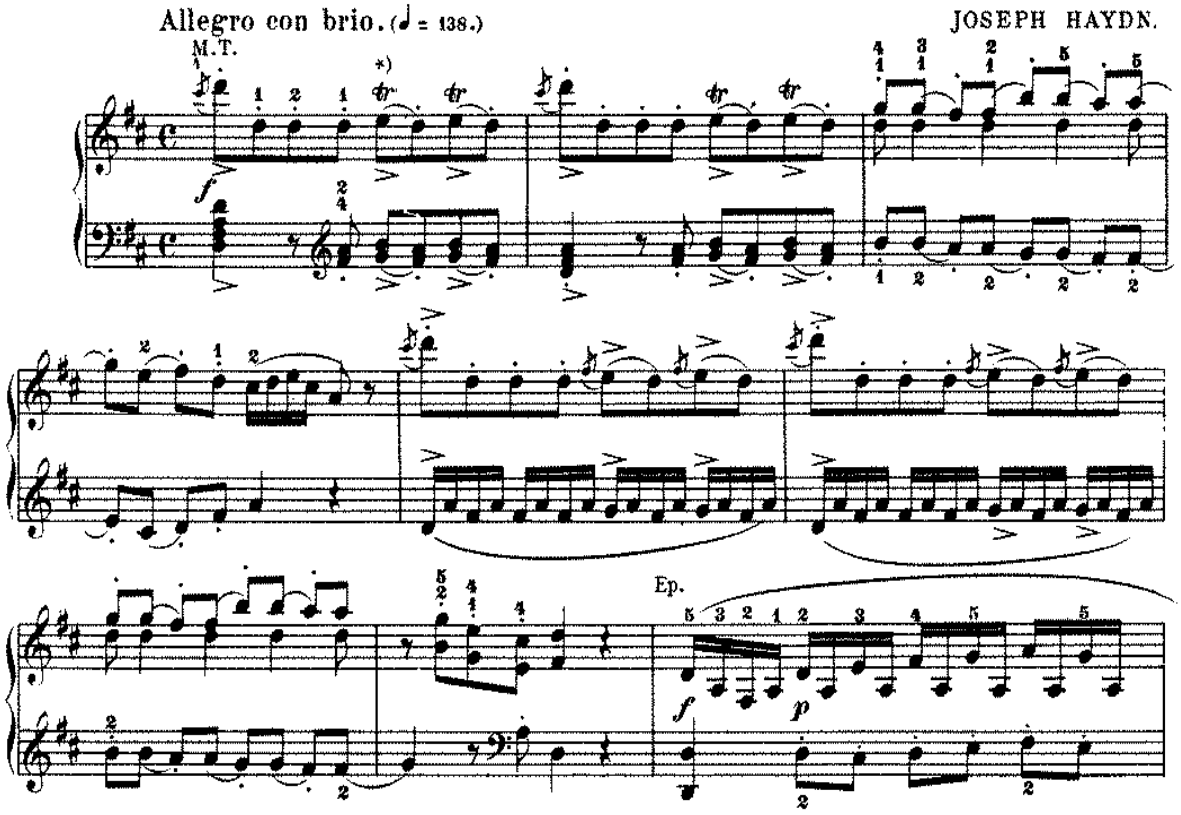




REEXPOSICIÓN

(SECCIÓN A’)



Como es obvio, influye en el aspecto externo el que la forma de movimiento de sonata sea compuesta para piano, para un cuarteto o para orquesta. La organización de la forma se atiene al planteamiento instrumental que el ejecutante debe conocer antes de la ejecución, para saber qué elementos de cada movimiento son destacables y qué elementos no lo son. En este caso, sirve como ejemplo la Sonata Nº 50 (Hob. XVI/37), dedicada por Haydn a las hermanas Auenbrugger:



Escuchada la obra entera, no resulta difícil «percibir» una cierta circularidad. Esta equivale a lo que llamamos sentido en el lenguaje cotidiano. La primera sección (*Allegro con brio*) se inicia con un carácter *forte* hasta el final de la primera frase (compás 4); acto seguido se repite la misma idea *mezzo forte*, cerrándose cadencialmente hacia el octavo compás. Continúa una sucesión de altibajos que a modo de *relato* avanzan *crescendo et diminuendo* entrelazándose con una segunda idea, antecedida por un episodio modulante hacia la tonalidad de La Mayor (dominante de la tonalidad principal), con la que concluye en *staccato*. Las repeticiones señaladas son obligatorias. Acto seguido, el segundo movimiento destaca por su carácter (*Largo e sostenuto*), los acordes arpegiados, ausentes en

todo el movimiento anterior y los cambios en el ataque de las notas. La cadencia pasa a resolverse inesperadamente en modo mayor ("cadencia de picardía"), ahuyentando la tragedia de un final fatal (el último acorde, en *súbito piano*). Por último, el último movimiento se inicia *inocentemente* y exige una rítmica *Presto ma non troppo,* en tonalidad mayor, para terminar en la misma tonalidad inicial. El sentido o el *afecto* de la obra, como hemos dicho, se gana precisamente conectando circularmente el final con el principio, superando las adversidades que aparezcan en el camino. Esta es la circularidad que Trías ha pretendido mostrar en las obras del repertorio clásico, aunque quizá con demasiadas esperanzas, pues todo este análisis descansa sobre la asunción tácita de que el compositor debe lograr que su música sea comprensible. El ejecutante, al igual que el compositor, deben lograr que esa carga de inteligibilidad corresponda a la idea del compositor. Aunque la hermenéutica romántica nos diga que esto es imposible de hacer, debemos intentar ser fieles a sus pentagramas escritos. Evan Bonds sugiere que no debe esperarse que los oyentes se esfuercen para seguir la trayectoria de un discurso musical[329], algo en lo que Trías no se pronuncia. Nosotros pensamos que cuando nos referimos a una de arte, la comprensión (*verstehen*) no entraña las mismas implicaciones entre el yo y un objeto cualquiera, sino que el sujeto debe trascender ese muro apremiante (*Schranke*) porque su lógica (trágica) es el que le impide ejercer su capacidad de imaginación. Por eso Trías apuesta por una *lógica del drama* que asimile y aprenda de lo sublime. En efecto, la demanda de una perspectiva trascendente de la música se muestra apremiante ya con el segundo Haydn —en esto también coincidimos con Trías— aunque se espera una mayor intensidad por parte de los románticos.

El estilo con que Haydn caracteriza a la forma, resulta un papel secundario. Antes que resultar una forma concreta (*Sonata, Minueto, Trío, Lied, Sinfonía…*) existe una *idea* que se expresa, determina o incluso puede —y debe, según Trías— un canal de expresión, una forma por la que transcurrir que sólo posteriormente y a base de sucesivas escuchas a lo largo del tiempo, termina atribuyéndosele un nombre identificado, como por ejemplo *Sonata*. Esto muestra una clara desventaja del lenguaje lógico-lingüístico a tenor del estatismo del concepto, ya que la variación no parece atenerse a un marco extático de la historia de la música, sino que ella misma *varía* a lo largo del tiempo. Por lo tanto, aunque

329 EVAN BONDS, M., *La música como pensamiento*, Acantilado, Barcelona, 2014, p. 97.

comprobaremos esta resistencia en la obra de otros compositores, todo apunta a que la *variación* triasiana no puede ser admitido como concepto cuando cuenta con innumerables referencias musicales desde mucho antes que la aparición de la polifonía. O al menos no puede captarse en términos lógico-lingüísticos, es decir, sin una referencia explícita.

EL CASO DE LOS ÍDOLOS

Con este rótulo casi nietzscheano nos referimos, en segundo lugar, a dos de los herederos de la música de Haydn lo suficientemente idolatrados como para contagiar a cualquier melómano: Mozart y Beethoven. Indagamos en sus obras si todavía existe la circularidad que presentaba la sonata y comprobamos que la circularidad no precisamente se desvanece con el tiempo; cabe decir, más bien, que «se renueva» o que cambia hacia otro lugar. A tenor de Mozart escribe Trías[330]:

> El gran misterio de la música de Mozart estriba en que incluso en sus composiciones más trágicas, las que utilizan la fatalista tonalidad del sol menor (el quinteto en esta tonalidad, la penúltima sinfonía, nº 40), o los conciertos para piano y orquesta en tono menor (re menor, nº 20, y do menor, nº 24), jamás está ausente la sensualidad más voluptuosa. Quizá la clave de ese misterio se halle en la percepción de la muerte que nos transmite la carta última a su padre. En lo cual no hace sino cumplirse el más hondo pensamiento sobre la inextricable vinculación entre la belleza y la muerte.

Desconocemos por nuestra parte las razones de Trías para referirse al tragicismo de la tonalidad de *Sol menor*, más que sobre *Do# menor*, por ejemplo. Él mismo aduce que la vida de Mozart se cruza constantemente con sus anécdotas biográficas, que explicarían el *pâthos* de cada una de sus composiciones. Si bien su preferencia tiende a obviar bastante el aspecto biográfico del artista, todo apunta que Trías entiende su música dentro de *lo trágico*. Y es que Wolfgang Amadeus (1756-1791), que venía de una familia de larga tradición

330 *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 157, 158.

musical[331], fue objeto de exhibición con el violín y el órgano desde temprana edad hasta 1762, año a partir del cual ya era considerado un virtuoso del clave. A la edad de cinco años compuso sus primeros *minuetos* y su primera sinfonía vio la luz a la edad de ocho. Su obra suele ser presentada como una mezcla de estilos nacionales alentada en gran parte por la figura de su padre, Leopold, que sumado a la música de Bach y de Haydn alcanzarían a ver en aquel imberbe la precocidad de la *sinfonía* y del *concierto*. De hecho, fue gracias a sus estancias veraniegas en Viena, hacia finales de 1773, que el joven músico supo captar la ambivalencia de Haydn para la composición, cuya producción sin duda le sirvió para nutrir y ampliar el género sinfónico, así como a las serenatas y los divertimentos. La nobleza de aquellos tiempos solía exhibir sus privilegios en ambientes refinados, de suma elegancia, pero tan cuidada complacencia no evitó la viruela, y los ideales que parecían perpetuarse se contagiaron, lentamente, de un tragicismo invisible. El cultivo temático y armónico de esta forma impregnó de un sinfonismo trágico a autores contemporáneos como Paisiello, Piccini o Cimarosa, de cuyas *oberturas* (otra de las formas maduradas por un precocísimo Mozart) resultarían las sinfonías que se debaten entre la ficción teatral y la realidad más o menos trivial de lo sonoro. Mozart injertado en las vigorosas raíces germanas, quiso despojarse de toda aquella dependencia, tal como había hecho su maestro Haydn. Pero por lo general, todas las influencias externas impedían desarrollar aquel proyecto suyo, que permanecía oculto en su intimidad. Todas excepto una, la *muerte*, elemento que Trías utiliza como el símbolo de sonoridad trágica mejor representado por Mozart.

En efecto, el apunte de Trías vuelve a acertar. La lucidez de un creador de música no resulta igual de fructífera si está pensando en ir a hacer la vendimia, que si rememora la pérdida reciente de un ser querido. Tampoco lo es para un buen ejecutante, cuya escena cambia completamente según sea un caso u otro. En efecto, el tragicismo de Mozart es oportuno, ya que buena parte de su vida transcurre en un *mysterium tremendum* que expresa la muerte de su madre y de su hermana. Así lo reflejan sus declaraciones epistolares:

> Ya que la Muerte, mirándola bien, es el verdadero objetivo final de nuestra vida, y por eso desde hace unos años me he familiarizado tanto con ese amigo verdadero y bueno del hombre, cuya imagen no tiene ya nada de espantoso para mí, ¡sino de muy tranquilizador y consolador! Y doy gracias

[331] Para una lectura de su biografía recomendamos BRION, M., *Mozart*, Byblos, Barcelona, 2006.

> a Dios que me ha concedido la felicidad de tener ocasión (usted me comprende) de conocerla como la llave de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizá, por joven que yo sea, no veré el día siguiente, y nadie de todos los que me conocen podrá decir que fui malhumorado o triste en mi trato. Y por esa felicidad doy todos los días gracias a mi creador y se la deseo de corazón a todos mis semejantes.[332]

La muerte, tanto para Mozart como para Trías, se convierte en una convicción. Una diferencia entre ambos autores estriba en que el músico es capaz de encarnizarla en sus últimas obras, dejándose sentir su melancolía y amargura, mientras para Trías se convierte en exploración y en relato positivo. Realmente, el suplemento simbólico exento de palabra parece afinar la sensibilidad del *límite*, más que mediante el uso habitual de la palabra, para descifrar o poner fin al misterio que le caracteriza. Mozart piensa frecuentemente en el enorme vacío que han dejado su madre, su hermana Marianne y sus dos mejores amigos, el doctor Barisani y el conde Hatzfeld. Pero sin duda esas muertes le confinaron el dolor necesario para imaginar la suya, que madura en él como signo de fatalidad y que solo en *Don Juan* florece como signo de salvación. El escritor Pierre-Jean Jouve escribe en su libro sobre este famoso *drama* mozartiano:

> No cabe duda de que el genio de Mozart se hallaba bajo el signo de la muerte. Pero no puede afirmarse esto sin añadir una explicación. La muerte se encuentra en el origen de una forma maravillosamente perfecta, de un «límite» tocado de manera exquisita, colmado siempre con precisión hasta rebosar. La verdadera acción de los espíritus de la vida y de la muerte en Mozart consiste en un dominio (acaso único) sobre las fuerzas más violentas de la concupiscencia, la pena, la melancolía, las burlas, todos los furores (de lo demoníaco obsesivo), sobre las más crueles realidades de lo verdadero (sobre el propio pecado), un dominio ejercido por el espíritu de la razón que ilumina la fe, de acuerdo siempre a la regla de oro de la

[332] *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 157-159. Se trata de la última carta de Mozart dirigida a su padre. La consideración mozartiana de la muerte parece tener una gran similitud con la triasiana. En la concepción del músico intervino su conversión masónica, de tradición familiar, pero también la convicción de una muerte cono finalidad, como la condición de cumplimiento de la propia vida, momento en el que el rostro alcanzará a desvelarse con todo su brillo, belleza y esplendor. Por lo demás, el vínculo entre lo bello y la muerte aparece también en varios pasajes de la obra de Thomas Mann y de Charles Baudelaire. En ellos, la muerte aglutina ese carácter de misterio, irremediable como experiencia, que se impone al sujeto en forma de muro o de puerta cerrada.

> belleza. El discurrir de la muerte en la obra de Mozart es completamente espiritual. La muerte es la hermana del fuego; el punto enigmático es la belleza: una belleza que debe ser constante y que siempre debe dejar ver, al aprehenderla, el sufrimiento interior. En cierto sentido, hay algo de inhumano (o de sobrehumano) en la música de Mozart. Probablemente lo que nos propone es para nosotros algo milagroso. Mozart consigue el milagro, y no es sorprendente que la gente tuviese dificultades para comprenderle.

Ante la escena de máxima fatalidad, solo queda ensalzar la figura humana. Ningún espíritu libre puede ser silenciado cuando este está sediento de justicia, de venganza o de amor. Para expresar esos sentimientos la literatura inventó los héroes[333], que asisten cualesquiera que sea su arte a una lucha sin cuartel. En este sentido, Don Juan resulta una obra tan estilística y armónicamente rica que cabe situarla en la cumbre de la música que resulta demasiado cercana al misterio como para ser reducida a lo mensurable. Su personaje es portador de la culpa y del deseo —de la razón fronteriza— y a menudo se presenta con una sonrisa ante un mundo lleno de dolor para explicarlas. Su posición, insertado entre ese mundo de hombre fatal y del hombre ideal ocupa la posición del fronterizo, que al final es capaz de revertir la situación esquivando las leyes del pecado. Mozart se presentaba a las particularidades de este mundo con una actitud de constante humor y sarcasmo, pero cuando la reflexión le invadía surgía lo milagroso, el espacio luz que solo el descanso eterno de sus seres queridos le evocaban. La salvación, pues, no se percibe en su música mediante una vía religiosa[334], ni siquiera a través de la propia música, sino de un modo sobrenatural y trascendente. El sentido de esta obra del compositor, junto a *La flauta mágica* (1791) y la Misa de *Réquiem* en Re menor (K.626), alabadas por el gusto de Trías, constituyen así las más elevadas de todas las formas que entrañan la experiencia filosófica del *límite*.
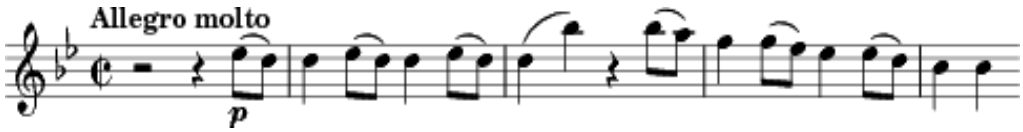
En cuanto a la forma *sonata*, su magisterio pasa literalmente a las manos de Mozart. Aunque la supremacía de la sonata será garantizada por la excelencia de *La Passionata* de Beethoven, el joven de Salzburgo estableció junto a su maestro Haydn el estándar de cuatro

---

333 *El canto de las sirenas*, op. cit., pp. 163-164. Trías reserva la expresión de «conciencia heroica» para el tratamiento de la música de Beethoven, aunque a juzgar por la riqueza del estilo trágico de Mozart encontramos la personalidad de este más cerca de la idiosincrasia del romántico que del repertorio clásico.

334 *Ibid*., p. 350.

movimientos para la sinfonía clásica[335]. Pero la aparición de esas tres obras clave no restó importancia a sus sonatas para piano y violín, compuestas con la inspiración que solo ciudades como Múnich, Mannheim, París o Viena le podían inspirar. Precisamente fue en Viena donde el compositor ejerció como ejecutante de su repertorio de sonatas al piano (K.279-284), al servicio del arzobispado, con la costumbre de improvisar *variaciones*, ideas pasajeras que transcurrían fugazmente por su imaginación, ya fuera en tonalidades menores, mayores, en *Allegro* o en *Adagio*. La fugacidad de la imaginación sonora no estaba al alcance de espontaneidades, y menos aún cuando la idea de un autor destaca más por la línea melódica que por su acompañamiento. Por norma general, los fraseos de las sonatas de Mozart se estructuran entre un antecedente y un consecuente. Todos los temas nacen del movimiento inicial de un salto que desciende en una apoyatura, determinando el final de cada frase, tratando de responder imperativos desde la frontera: «*¿quién soy?», «¿qué me cabe esperar?*». Con Mozart, la forma sonata es definitivamente introducida en cada uno de los movimientos de la sinfonía. Es digna de mostrar la *Sinfonía Nº 40* en Sol menor (K.550) como uno de los ejemplos más ilustrativos (el acompañamiento puede intuirse):



Resulta ya extraño el comienzo en *piano* para una sinfonía. Mozart se arriesga desde el principio con una melodía que asciende y desciende mediante sextas menores, recordando el *Aria* de Cherubino, de *Las bodas de fígaro* (1786). Del mismo modo que el Haydn maduro, Mozart tiene sus recursos y se sirve de la fantasía y el humor para conseguir que el público perciba el *dramatismo* de sus sonatas. Sin embargo, el plan de este *Allegro molto* no encaja con otros primeros movimientos del compositor. En su caso, Mozart anteponía el contenido musical al virtuosismo del espectáculo y las exposiciones y reexposiciones orquestales de

[335] La seriedad con que este autor abordó la sinfonía en su edad madura no es fácil de calibrar. Tan solo compuso seis en sus últimos diez años de su vida, cuando anteriormente había compuesto más de sesenta. Destacan en su repertorio la Sinfonía *Haffner* (K.385), la Sinfonía *Praga* (K. 504) y sobre todo la Sinfonía *Júpiter* (K. 551), por citar solo las más conocidas.

sus *conciertos* a menudo variaban, llegando incluso a omitir uno o más elementos del material temático (la idea). Su oído, siempre infalible, le permitían elaborar combinaciones infinitas de melodías y texturas, a caballo entre los instrumentos de la orquesta y el piano, con la intención de vehicular las expresiones más profundas de su pensamiento. Nada puede esperarse en las obras de este compositor; Mozart es imprevisible. Por esta razón, afirma Trías[336]:

> Cada obra se individualiza de manera radical hasta constituir literalmente una persona: una máscara específica a través de cuya singularidad resuena, en la unidad de los diversos registros conjuntados que la obra compone, una voz inconfundible, que se advierte en las elecciones tonales (el sol menor de la penúltima sinfonía y del más trágico de los quintetos; el mi bemol mayor que domina el arranque del *Don Giovanni*, la mejor música masónica, algunas partes de *La flauta mágica* y la *Sinfonía nº. 39*. (…) Cada obra adquiere así una fisonomía singular inconfundible, una atmósfera y un colorido peculiar que permite hablar de un mundo propio, de manera que en esas piezas la creación adquiere gesto y carácter cosmogónico.

Efectivamente, la dualidad a la que nos somete Mozart es la misma a la que nos intruye Trías. Si en Haydn encontrábamos dos personalidades distintas, en el caso de Mozart encontramos esa potencialidad en sus personajes operísticos, que dificultan la tarea del crítico transportando al oyente entre el *cerco mundano* y el *cerco hermético*. Trías se fija especialmente en *Don Giovanni*[337]:

> Don Giovanni, para unos un criminal, un delincuente; para otros el mismo Principio de Vida hecho carne y sangre; para algunos un representante genuino de una clase social en plena descomposición; para otros una figura transferencial en la cual todas las mujeres de la obra se reflejan, de forma afirmativa o negativa, pero sin que ninguna de ellas quede inmune de la prueba; para algunos un permanente lesión y objeción a todo el colectivo femenino; para otros una construcción elaborada, tramada y pergeñada por ese mismo colectivo femenino.

336 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 172.
337 *Ibid*., pp. 172, 173.

¿Acaso tanto puede provocar el recuerdo de lo *materno* y lo fraterno como para situarse entre la afirmación y la negación de la vida? La respuesta es *sí*, en el puro sentido nietzscheano. Con Don Giovanni, Mozart abandona el mundo de la inocencia y comienza a introducir disonancias como si se tratase de una actividad didáctica, precipitando a sus personajes hacia la catástrofe. Incluso en su etapa final, el suyo es claramente un desencanto con la naturaleza humana, que hallará su radicalización más expresiva en la *comedia buffa*, por ejemplo, en *Così fan tutte*. En el fondo, los experimentos con la disonancia enseñan al creador que es posible reescribir la historia y que si una idea pasa por romper con las normas (de la música, en nuestro caso) establecidas, eso es justamente lo que debemos hacer. Porque así es como surge la belleza de una obra musical y se alcanza el sentido de lo sublime, remontándose hacia un ideal provisto de conciencia, abierta y renovada.

NUEVA EXPLORACIÓN DE LA CIUDAD

Como cualquier otro filósofo, Trías tiene sus propios temores y sus propios desafíos. La muerte no solo es un ejemplo de ocultación que traspasa el ámbito mundano, sino que intenta situarse en el plano del sentido. Existe la singularidad de una llamada, una voz que va y viene, que se abre y se repliega en el sujeto de escucha. Además, exige «alzarse» a entender *algo* que todavía no posee lenguaje.

La exploración triasiana de la *ciudad* y su división en barrios tiene que ver con la cultura, la época, las circunstancias y las creencias con las que uno convive. Por tanto, guarda relación con la música que haya estado presente en cualquier momento histórico y que pudiésemos considerar, bien como una inmaterialidad representativa de la cultura, bien como un método de expresión. Que el mundo y sus diferentes culturas atribuyan a la música algún vínculo con el más allá, eso sí, parece haber tenido más importancia en el pasado que en la actualidad. Sin embargo, y a pesar de la obligación filosófica de ser metódicos, la cultura europea del siglo XXI no tiene nada de qué presumir en este asunto, con excepción del movimiento romántico. Asistimos, pues, al despliegue de un material sonoro que, tras haber encallado en el afán clasificatorio —el arrastre hacia el concepto se vuelve, una y otra vez,

irrefrenable— nos resulta difícil de justificar más allá del simbolismo filosófico que promueve Trías. Sin embargo, creemos que existe todavía un vínculo inexplorado entre la lógica y la emoción que el lenguaje musical no alcanza a reflejar en la partitura. Esto nos invita a pensar que la música quizá no tenga un carácter estrictamente mundano y que, por tanto, no siempre va a poder remitir («hacia atrás») a obras anteriores para constituirse o para justificarse como concepto. La tesis de Trías sobre las artes fronterizas es la de que existe un *logos* musical que es previo al *logos* que rige los conceptos, pero que, en su caso, no parece encontrarle otro modo de «exposición» que el simbólico-categorial que aparece por primera vez en *La edad del espíritu* y que termina desplegándose en sus obras de paginación milenaria sobre filosofía y música.

El hecho de haber ido reteniendo términos como «simetría», «perfección» u «orden», se debe a que quizá pudiesen arrojar luz sobre la naturaleza de este misterioso *logos* al que apunta Trías. Por lo que hemos investigado hasta este punto, estamos en condiciones de afirmar que es posible dar un salto («alzado») desde la *variación* hasta el *límite*. Los movimientos ganan *forma* gracias al sujeto (*poiesis*), los sujetos perecemos y ella es la que permanece justificando nuestro breve paso por el mundo. Este hecho quizá justifique que todas las personas son capaces de un alzado hacia el *límite*, toda vez que saben —somos capaces y debemos— habérselas con los misterios de su cultura. Si además afirmamos que existe una conexión objetiva entre música y pensamiento, quizá los lenguajes objetivos que suele emplear la ciencia debieran revisar el simbolismo que emana de la propuesta triasiana, pues quizá no todo lo que no se sabe puede ser creado. Habrá para quien interpretar a Beethoven al piano sea suficiente, pero entonces deberá estar dispuesto a aceptar que la interpretación perfecta no existe y que sus justificaciones se hallen en un ámbito diferente al de la *variación*. Evocar, intuir, sugerir o resonar, por ejemplo, se comportan aquí como verbos que no refiere a un sujeto explícito sino a todos los sujetos —carnes del límite— para que se arriesguen y se enfrenten a sus propias *sombras*.

Las «formas perfectas» permanecen «agazapadas» en el *cerco hermético* esperando ser descubiertas. ¿Qué formas son estas? Hay un cierto mensaje utópico en esto, y es el de suponer que el universo pudiera funcionar respondiendo a unas leyes inexorables y a una regularidad como la que profesaba la revolución científica. Pero esta sería solamente una dimensión del universo, el cerco del aparecer que se gestiona desde los sentidos y no a lo que podríamos llamar el fenómeno humano que aspira al encuentro de lo bello y lo siniestro.

Nada nos impide pensar que lo trágico —el sujeto del *método* ha sido configurado a partir de una tragedia representativamente sonora— pudiera invertir nuestra condición todavía ingenua y algo antropocéntrica. Menos nos inclinamos a pensar que un sujeto finito ya no pueda pensar en una *ciudad ideal*, tanto como en una Europa ideal, en un mundo ideal o en un cosmos ideal, si fuera el caso, tanto rendimiento puede ofrecerle su utopía. Lo que parece claro es que los convencionalismos, las formas, las tradiciones o los paradigmas cognitivos, son todos relativas al mundo supralunar, al hombre que lo habita y a sus dimensiones, defendidos trinitaria y ontológicamente como «cercos». Ningún sistema filosófico puede ser forjado en dos simples episodios y el triasiano no es una excepción. Si el plan que hemos configurado hasta este punto —el *límite* mismo es «quien» nos lo propone— sirve para un *encuentro* (entre dos partes) a través de la música, entonces debemos dejar que sea la *forma* misma la que se manifieste, debemos dejar que la palabra fluya, tal como habían hecho Esquilo y Sófocles, para después comprenderla como «la medida de todas las cosas», esto es, sistemáticamente. Esto no recibe otro nombre que autoconsciencia[338]. En el caso nuestro, la propuesta limítrofe nos sugiere una revisión de la ciudad triasiana desde los albores del pensamiento metafísico de Occidente, ya que estamos convencidos de que, entre el *ser* y el *decir*, entre las palabras y las cosas, o entre el *ethos* y el *logos* no existe hiato alguno. Si esto es así, la música no tiene tanto que ver con el pensamiento conceptual como la filosofía; si bien una pudo haber nacido antes que la otra, de esto ya se habían ocupado Rousseau, Vico, Heidegger o, durante las últimas décadas, el etnomusicólogo y antropólogo social británico John Blacking (1928-1990). La reflexión (*teckné*) es, sin duda, la protagonista de este tipo de revoluciones, la de volver lo trágico en drama, pero que entre ellas pueda emerger un nuevo paradigma de conocimiento parece sufrir un rechazo por parte de aquellos a quienes para todo rendimiento cognitivo necesitan o exigen pruebas.

En el plano filosófico-musical, las figuras de Haydn y Mozart suponen dos caracteres y destinos poco corrientes que sirven de trampolín hacia «lo fatal e irreversible». Aunque sus circunstancias personales les sitúan en plano históricos diferentes, Trías los compara con Hegel y Goethe, que le provocan una cierta «indigestión»[339]. Se trata de un recurso al que

---

338 *Drama e identidad*, op. cit., pp. 101-103.

339 Cf. TRÍAS, E., *Conocer a Goethe*, Dopesa, Barcelona, 1980. Encontramos referencias similares en *Drama e identidad*, op. cit., p. 167. En un principio, las figuras de Hegel y Goethe se presentan reacias al movimiento romántico («indigesto»); sin embargo, tras superar sus profundas crisis, la naturaleza de su producción filosófica refleja un cambio evidente.

Trías nos tiene acostumbrados y que sirve para evocar el «desdoblamiento» del fronterizo. Figuras simbólicas que, a pesar de sus temores y sus luchas (contra sus circunstancias biográficas, la guerra, el abandono…) se reconocen finalmente miembros de una misma estirpe (frontera-*límite*). Ahora bien, decimos que el sendero del drama anuncia siempre (implica) la superación de una tragedia. Para Trías, conocer este dato implica la «maduración del drama». A nosotros nos sirve para cercar el barrio estético a través de otros dos compositores que consideramos sumamente importantes —Beethoven y Wagner— cuyo *pâthos* y heroicidad coincide con el de los escritores románticos. Su autoridad, similar a la que podemos mostrar por Aristóteles, Descartes o Kant, invita a preguntarnos qué significa que el tiempo sea el marco operativo de la música, tal como sugería Trías en la «lógica del drama»[340]. De momento, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿puede realmente el carácter temporal (de *tempo*) de una obra de música llegar a *fundar* una realidad nueva y/o ideal, o dependerá esta «forja» de la añadidura de otros elementos?

La respuesta de Trías aparece en la «primera sinfonía» de la *Lógica del límite,* donde se revela el espacio lógico que ocupan las diferentes artes. En este esquema, de pretensiones sistemáticas, la música, que según Trías guarda similitudes con la arquitectura, recibe el calificativo de «arte fronteriza». En cambio, la pintura, la escultura y las diferentes artes del signo serían «artes apofánticas». Esta apofansis tiene su centro gravitatorio en el *logos*, al que tantas veces los autores se ven obligados a evitar una crítica mediocre de sus lectores. El problema aparece reflejado en el acceso a la *ciudad* (o cómo acceder al corazón del *límite*, es lo mismo) a través del barrio estético.

En primer lugar, es evidente que Trías se centra en las artes del primer grupo. Música y arquitectura son artes fronterizas porque retroceden del mundo significativo para hacer posible su acceso. Al ocupar la frontera «hallan en el número, en la razón-y-proporción, un sentido al *logos*, a la razón, anterior lógicamente a su *potencia significante*»[341]. La afirmación equivale a afirmar que las artes no acontecen en una topología extra-terrestre, como apuntaría Wittgenstein, sino tienen (o fundan) un lugar en el sub-limes. Dicho en

---

340 Entendemos la «lógica del drama» como una promesa que Trías decide postergar para su desarrollo en *Filosofía del futuro*. Pero el drama, como hemos dicho, supone una superación del *logos* trágico, la razón *tradicional* cuyo marco cognitivo se topaba con el *límite* sin que nada más allá del él pueda darse. Encajan aquí la progenie de pensadores mencionados, desde Descartes hasta Kant. Trías invierte sus esfuerzos y elabora su particular despliegue dramático-simbólico a partir de las denominadas «filosofías de la negatividad».

341 *Lógica del límite*, op. cit., p. 86.

términos de *La imaginación sonora*, son artes que se generan *subliminalmente*. Otra razón por la que Trías se centra más en estas se debe a que ambas —según afirma— son artes a habitar. La arquitectura, antes de ser concebida como tal, parte de un reposo: la nada, la no existencia. El *telos* de toda idea arquitectónica se despliega dominando el espacio[342]. Lo mismo sucede con la música, la que, desde el reposo (el silencio), implica un dominio del tiempo desde el cual se disponen las armonías, los intervalos, las melodías, etc., todas según el orden que el fronterizo alcanza a ver o a escuchar. La forma sonata, dividida en movimientos, representa el despliegue de un carácter temporal que va variando a lo largo de la obra en torno a una idea (tonalidad) principal. En cuanto a su naturaleza, Trías entiende que música y arquitectura están orientadas hacia una «matemática sensible», pero los detalles que existen de esta fuga de sentido apenas aparecen en la Estética del límite en forma de diagrama[343]. Y añade Trías que, a pesar del misterio que encierran estos *despliegues*, ambos se encaminan hacia la exactitud. Los pasajes centrales de esta lógica parecen caer en la oscuridad una vez más. Creemos entender lo que Trías quiere decir con esto, pero no pensamos en la música como apenas una música consonante, agradable al oído, como la que resulta de los patrones de Occidente. Debemos dejar abierta la posibilidad de un tratamiento suprasensible de la música, so pena de no ser prudentes con los planteamientos formalistas. Lo que concierne a ambos, formalistas y espiritualistas, es que ambos son oyentes capaces de percibir relaciones armoniosas entre el principio y el fin de una frase musical, de un acorde tritono, entre intervalos o entre un movimiento y otro, incluso si se escriben en tonalidades distintas. Ahora bien, la recurrente *Lógica del límite* nos sugiere más preguntas sobre la naturaleza de la música —la mayoría de ellas aparecen contestadas en la brillante «Coda» de *El canto,* completando el viaje de vuelta del fronterizo al mundo de los conceptos— una primera cuestión que podríamos hacernos, es: ¿cómo sabe un compositor que debe ordenar los intervalos de un acorde de «esa» y no de otra manera para lograr

---

342 En algunas ocasiones, las analogías empleadas por Trías nos generan una cierta dificultad. Una de ellas estriba en la analogía espacio-temporal que existe entre música y arquitectura, que en el movimiento II hemos representado mediante la pintura. Del parentesco que establece entre las diferentes artes, pensamos que su intención es centrarse en la cuestión del número que quizá un mayor rigor matemático que en el caso de la pintura o la poesía.

343 *Ibid*., op. cit., pp. 110, 111. En las páginas precedentes (pp. 99 y ss.), Trías describe el modo en que el límite resplandece en el cerco mundano («mundo de la configuración de significados»), haciendo hincapié en la anterioridad de este resplandecimiento a su exposición significativa y conceptual que, en cualquier caso —añade— no es temporal sino lógica.

armonía sonora entre las partes? ¿Cómo es que, tratándose la música de un arte sub-liminal, su despliegue hacia la armonía y el dramatismo sonoro se rebaja hacia la misma «vara de medir» empleada desde Descartes hasta Kant? Hay algo de misterioso en esto y, al menos en lo referido a la música, la cuestión no nos parece estar tanto en el número, ni tampoco tanto en el tiempo, como sí en el *tono* y en los procesos vibratorios que son consecuencia de éste.

TEORÍA DE LOS TRES SUJETOS

El término «voz» supone ya una actividad libre por parte del *Sujeto 3*, que en el caso que nos ocupa sería el propio Trías. Nuestro autor busca dar cauce y exponer, "en términos indirectos y analógicos" —simbólicos— el contenido de una orden formal que califica de «vacía». Pero como hemos dicho, el alcance de la propuesta limítrofe estriba en coextender la libertad de acción a todos y cada uno de los sujetos que se sienta del límite. Por primera vez es posible experimentar ese empuje (*Drang*) que la Ilustración había imaginado en términos teóricos y de progreso. Pero la filosofía del límite ya no guarda tanta relación con las ambiciones de la *Aüfklarung*, cuando que su «empuje» exige el concurso de un *alzado* por parte del fronterizo para ser libre. Obviamente, se trata de un alzamiento en un sentido metafísico, algo que los ilustrados mirarían con sospecha. Si dijésemos que en la Época de las Luces existe un compromiso social que solo los románticos se habían atrevido a asumir de verdad, diríamos que Trías se comporta como el mayor de todos ellos, cuando consigue concentrar una interpelación metafísica en la más grande y radical de las subjetividades desde Kant y posiblemente cualquier idealista. Hablamos en detalle de una voz cuya procedencia ignoramos, que sabemos que procede de un sujeto que se pierde («se fuga») por el cerco hermético manteniendo vivo el mismo misterio con el que se nos presenta. En realidad, la del límite es la «voz del padre muerto» o la «voz del Dios muerto», una voz de ultratumba que consigue mantenernos en religación o en conmiseración una vez que gracias a ella nos damos por aludidos.

Pero Trías va más allá cuando analiza gramaticalmente la forma proposicional de esta voz hermética. En razón de ello termina denominándola «Orden formal vacía», como hemos mencionado, en tanto que ordena efímeramente *algo,* pero que carece de un contenido

estricto. La explicación está en que la llamada tiene una forma similar a «yo te ordeno que…» (seas fronterizo, o seas lo que ya eres) con una particularidad. Y es que entre la primera parte de la frase («*yo te ordeno que*…») y la segunda se produce una interrupción, un hiato que es el que el *Sujeto 3* completa en su libre respuesta y eticidad[344]:

> Oye, pues, el sujeto en su experiencia ética, como se está viendo, una «voz» que únicamente le indica la exigencia de un alzado del cerco *indicativo* de lo que se muestra a un cerco *imperativo* relativo a lo que debe hacerse. Oye el sujeto una voz que le invita a determinarse y decidirse y que le constituye en sujeto libre, o en sujeto de acción. Esa voz es la voz moral que dicta al sujeto la exigencia respecto a la orientación se su *ethos*. Esa voz es la voz verbal imperativa que alza el indicativo del *es* (o «es manifiesto») al «debe» («debe ser»).

En el cumplimiento de esta Orden Formal vacía, se darían cita así una exigencia prescriptiva de libertad y un objetivo anhelado de lo que el filósofo, en sintonía con San Agustín, siempre ha denominado «vida buena». Este motivo no sería diferente al motivo del límite para su incorporación a la filosofía contemporánea: ser feliz. En la consecución de esa felicidad, Trías ajusta el *libre* querer —determinado formalmente por el imperativo— y un «inveterado e inextinguible anhelo de buena vida» que comienza a alcanzarse mediante el cumplimiento de ese querer. Con todo, lo que en los anteriores capítulos hemos denominado *humana conditio* queda con este autor referido —y suscrito por la filosofía limítrofe— a una causa material que se asume con conciencia ética, determinable (formalmente) por un imperativo de carácter presumiblemente universal que asegura la libertad del fronterizo:[345]

> Y esa causa *matricial* de lo ético orienta y dirige la acción hacia la consecución de buena vida que es acorde y armoniosa con el imperativo mismo. Ya que esa buena vida se alcanza, dentro de las condiciones reales del comportamiento humano, si se cumple dicho imperativo (en términos de «imperativo pindárico», o de orientación de las elecciones y decisiones hacia ese límite entre dos extremos de indeterminación amorfa, por exceso

344 *La aventura filosófica*, op. cit., p. 77.
345 *Ética y condición humana*, op. cit., p. 50.

> o por defecto). Pero, como ya he indicado, la clave de esta orientación de la ética, o de la correcta inteligencia de este «uso práctico» de la razón fronteriza, se halla en un entendimiento cabal de *lo que somos*. La pregunta relativa a nuestra *humana conditio* es, en este sentido, reveladora de toda la inflexión que se intenta aquí sugerir en el ámbito de la ética.

Hemos dicho que el sujeto tiene el poder ambivalente de actuar o no actuar a partir de la *llamada* procedente del «cerco hermético». Y es que el ser del límite tiene un pie puesto en el cerco del aparecer y otro más allá del límite del mundo, aunque determinado intrínsecamente por aquel. Esto es lo que certifica que la Orden Formal sea, tal como se ha apuntado, vacía. Puede significar nada, o puede significarlo cualquier otra cosa[346]:

> Nada particular ordena esa ley moral que, sin embargo, se experimenta como imperiosa e imperativa voz de mando. Entre la Orden y su aplicación hay un inmenso vacío jurídico. Entre la disposición formal y el caso material al que se aplica a un hiato insalvable. Hay, en el extremo, una orden inaudible cuyo contenido se ignora. En el otro extremo, una circunstancia particular que exige decisión, resolución, respuesta.

Responder o no responder a una *llamada*, es decir, completar la proposición del imperativo y actuar en consecuencia es una decisión libre, o lo que es lo mismo, limítrofe. Si suponemos cualquier tipo de respuesta, sabemos que esta puede ser negativa, pero en este caso la proposición hermética no hallaría lugar. La propuesta de Trías responde afirmativamente, revirtiendo el «semáforo en rojo» que los exégetas de la Razón pura se habían afanado en mantener. Es precisamente en el «sí a la vida» o en la libertad de querer ir más allá de los límites del mundo donde el sujeto se desdobla y *responde* autónomamente en forma de acción y de conducta. De este modo se produce la convalidación de una respuesta responsable en un acceso y simbolización de lo que venimos llamando «acto ético». La precisión sobre la libertad que emerge de ese acto aparece en un pasaje que consideramos decisivo:

---

346 *Los límites del mundo*, op. cit., p. 110. Refiere a «las razones del obrar y los móviles metafísicos».

> ¿Libertad para qué? Sólo cabe responder: libertad para ser y sentirse libres. Libertad: fin supremo al cual se ordena la vida humana, sentido de la vida, fuerza del espíritu. El hombre alcanza su realización humana adulta en tanto es espiritual, lo que equivale a ser libre. Libertad frente a cuanto limita esa libertad, libertad respecto a toda determinación externa.[347]

La justificación la encontramos en *La aventura filosófica*:

> [Porque…] La libertad constituye, como se vio, un margen sometido a un múltiple acoso. Pero en su determinación hespérica o moderna el pensar-decir (razón) pretende que todo, el todo, se determine desde y a partir de un pretendido *querer libre* sin límite ni medida, o sin otro límite y medida que aquel que la propia *voluntad* se da.[348]

Procede retener la siguiente precisión: la teoría de los «tres sujetos» constituye una investigación nada baladí dentro de la filosofía triasiana, pero la ética, en virtud de ese carácter matricial que todo sujeto limítrofe comparte, es solo una propuesta. Los tres sujetos vienen a constituir «lo Uno y lo Mismo» —denomina Trías— en ejercicio del desdoblamiento disimétrico que se proyecta desde la frontera. Esto quiere decir que solo existen un único sujeto y el propio *límite*, que es el que refleja finalmente su *condición*. Por lo que respecta al límite (el sujeto ha quedado condicionado a ser libre), este exige una reflexividad que no puede abrocharse en los marcos conceptuales de la lógica científica. Es una entidad abstracta que no obedece a una significación concreta, sino que figura abierto a una hermenéutica que el propio sujeto *ve*, entiende y propone libremente[349]. Esto significa que el límite, más que de una instancia ontológica, es un símbolo *real* al que Trías recurre para dar cauce a su propuesta ético-práctica, esto es, al sentirse conminado a llegar a ser lo que (ya se) *es*: límite y frontera del mundo. Por lo tanto, no nos queda más remedio que aceptar la tesis de que el *límite* somos nosotros, en la medida en que todo *límite* es una

---

347 TRÍAS, E., *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 111.

348 *La aventura filosófica*, op. cit., p. 205.

349 De ahí cuando decimos que Trías busca un «decir» que sea a la vez «proponer», más acorde con los románticos del siglo XIX que con los planteamientos formalistas.

convocatoria irrenunciable a ser trascendido y al mismo tiempo una invitación a la superación, al exceso. En el fondo, esto también es sabido, los fenómenos más importantes que han pasado a la historia de nuestra cultura se han dado en las fronteras, como ocurría entre romanos y bárbaros en términos de mestizaje y encuentro. En nuestro caso, proponemos ya desde la *frontera*, más allá de la inter-subjetividad de la que hablaba Hegel en la *Fenomenología*, la dialéctica interna de lo Mismo y lo Otro quedan aunadas en una subjetividad inmanente en la que se instalan las personas singulares.

Lo extraordinario de la propuesta que constituye el barrio ético estriba, pues, en que para tener sentido la condición no es (y no puede ser) otra que la *libertad*. El fronterizo cruza un limes que puede llevar a una *dicción* (o acción, proposición u obra) o a la contradicción, es decir, a la negación de toda propuesta o incluso de la libertad misma. Aun así, en el concepto de *libertad* que maneja Trías, incluso una respuesta inhumana formaría parte de lo humano[350]:

> Nada hay, en efecto, más humano que el comportamiento inhumano. (…) Del mismo modo que nunca son brutales y bestiales el bruto o la bestia (pero sí el hombre), tampoco los seres infrahumanos pueden jamás comportarse de manera y modo inhumano. En el caso del hombre, esa forma de conducirse no es excepcional; es muchas veces la regla.

Con todo, al decir que sujeto solo existe uno, deducimos que al fronterizo solo le queda obedecerse a sí mismo. En virtud de su *querer ser más*, se cumple finalmente el sueño de Nietzsche; ahora, el sujeto ya no puede no ser libre. Pero hemos dicho también que la ética es tan solo una propuesta, una manera práctica (o si se prefiere, un uso práctico por continuar los desarrollos de Kant) de comprender el límite, orientado hasta aquí como un «barrio fronterizo». Trías considera importante el fenómeno moral porque es engendrado por una voz que podemos denominar acusmática[351] y porque desde Aristóteles a Kant, o de éste a Wittgenstein, permanece inefablemente ligado a formas de expresión lingüística, como resulta de rigor en una época en la que todo tiene que poder ser dicho. Pero si como hemos visto ya en el marco de ese giro lingüístico el *Tractatus* de Wittgenstein no lograba resolver

350 *Ética y condición humana*, op.cit., p. 48.

351 Del gr. «*akousma*», sonido imaginario del cual no se conoce su causa.

la cuestión de si existe un marco en el que puedan encajar este tipo de propuestas como por ejemplo la ética, el marco triasiano se perfila mucho más radical y nuclear que las tradiciones críticas de la modernidad, porque a diferencia del grupo alemán se refiere al *ser* mismo que no se extravía en el oscuro abismo del nihilismo, sino que se enfrenta en términos de cópula y disyunción, por *principio* y por *fin*, a sus propias *sombras*.

El proceso del ser del límite, por tanto, quedaría como sigue: el fronterizo *escucha* —desde el límite— una «voz» que procede del cerco hermético y que le insta, le ordena o le *conmueve* a «llegar-a-ser» lo que en potencia *ya es*: habitante de la frontera. Pero no sabemos a ciencia cierta a qué sujeto nos referimos cuando que decimos que éste figura incardinado en los límites del mundo y que recibe una *llamada* que interpreta como un imperativo. El hecho de percibir esta ya no es tarea de cualquier sujeto, sino de una parte excedente del sujeto que se desdobla, generando así el propio límite. Por eso el mandato de esa voz es por principio indescifrable: no permite decidir ni determinar la identidad del sujeto que pronuncia la frase, dejándola en forma impersonal: «obra de tal manera que llegues a ser lo que eres, límite y frontera del mundo». Según Trías, la voz que procede del cerco hermético siempre está *ahí*, pululante en la conciencia del individuo. Se trata de una voz que, de algún modo, hace presión en el fronterizo (en la frontera) para hacerse realidad. El problema es precisamente este, que una frase que físicamente es indescriptible (la flexión verbal, simple en el cerco del aparecer), encuentre sentido en un ámbito distinto, la frontera, allí donde el sujeto se (auto)pone, donde él mismo *se* pone voz. Existen, por tanto, tres sujetos posibles convocados a la acción, pero solamente uno de ellos la ejecuta.

En primer lugar, Trías denomina *Sujeto 1* al emisor de la frase imperativa[352], pero todavía no se conoce quién «es». Sí sabemos que ese sujeto es un *acreedor* que se dirige a otro sujeto (*Sujeto 2*) ubicado en el cerco fronterizo —el que recibe la orden formal— pero aquel es una constante de misterio, un sujeto (=x) que «jamás puede ser reconocido ni interpelado». En segundo lugar, decimos que ese *Sujeto 2* se inscribe en el límite en tanto recibe la orden en virtud de habitante del límite, es decir, se siente *deudor* interpelado por lo que esa voz procedente del cerco hermético le dice. Pero le falta a este sujeto una parte que se desdoble, en virtud de la simbología trascendental de Trías, para que esa conminación que

[352] Trías permite referirnos a este sujeto como 'Super-yo' (*Über-ich*), siempre que no se conciba como un «factor psíquico» sino como instancia topológica de la subjetividad. v. *Ética y condición humana*, op. cit., pp. 87-88.

la voz le proporciona se transforme en algo sígnico (o simbólico) de obediencia moral, esto es, en *praxis*. Este sería el *Sujeto 3* que, inscrito en el cerco del aparecer otorga su particular y libre respuesta al descubrimiento que el *Sujeto 2* acaba de hacer en esa voz enigmática. Recogemos a continuación cómo nos dice Trías que se funda esta acción[353]:

> De hecho, ese sujeto I forma parte de la estructura compleja, nada simple, de la subjetividad fronteriza; o de la pluralidad de instancias que, en el límite, conviven en ese habitante de la frontera. Esa pluralidad no es indeterminada. Se puede contabilizar como una tríada o trinidad de instancias: una que se pierde en el cerco hermético (sujeto I), otra que recibe la audición de la «voz» que la flexión imperativa descubre (sujeto 2), y por último la particular respuesta libre mediante la cual el sujeto 3 (instalado en el cerco del aparecer o en el mundo) argumenta esa respuesta a través de su acción, o de su *praxis*, conformando su conducta en armonía o en discordia con lo que esa misteriosa voz (de la conciencia) le propone.

En la filosofía del *límite*, por cuanto nos exige ser partícipes del imperativo moral, consideramos que la clave está en el *Sujeto 3*, es decir, en la acción o la respuesta que el sujeto ejerce a partir de esa llamada. Aunque el *Sujeto 1* tenga su sede en el cerco hermético, el que se siente o puede sentirse interpelado «soy yo» o lo mismo el lector que ahora mismo se sienta tal. Si bien, no nos parece demasiado fructífero centrarnos en descubrir quiénes son el *Sujeto 1* ni el *Sujeto 2*, sabemos que ningún sentido tendría la teoría limítrofe si no se consigue dar cauce *poiético* a esa interpelación imperativa, lo cual corresponde al habitante del *limes*[354]. Poner en obra una interpretación del mandato triasiano es lo que nos permite ajustar y trasladar nuestra vida (dispersa, inscrita en su simplicidad en el cerco del aparecer) a su lugar en la frontera. Si la omisión que hacemos no es una barbaridad, podemos ceñirnos a la importancia que tiene el límite de constituir una entidad de reflexión que permite un rango de acción disimétrico, es decir, el límite permite atender o no, aceptar o rechazar, o en definitiva decidir qué hacer con lo que esa voz manda. Porque no hacer*lo* nos dejaría como estábamos en el estadio mundano, desprovistos de cualquier otra acción que no sea mundana, de esas que sin mayor trascendencia constituyen el mundo en el que ya estamos y que

353 *Ibid*., p. 87.

354 Recomendamos la lectura del trabajo de SUCASAS, A.: «Bondad y límite: la ética de Eugenio Trías», *Bajo Palabra*, II Época, 22 (2019), pp. 21-55.

podemos reducir a la inacción o a la pasividad. El *Sujeto 3* tiene el deber (moral) de responder a una llamada de atención que *se le da* —digamos, impersonalmente— para esquivar ese estado cotidiano, o lo que es lo mismo, tiene un deber necesario de ser consecuente con sus experiencias, siendo la llamada trascendente la primera de ellas.

GÉNESIS DE LA MÚSICA

Al pretender esta exactitud en las artes fronterizas llegamos a conceptos de raíces muy antiguas en la historia del pensamiento, conceptos como *armonía,* aplicable a numerosas artes, o la *proporción áurea,* más utilizada en arquitectura. Ambos han sido conceptos banalizados en pro de un uso restringido y olvidado de *logos* que Trías rescata y explota a partir de las enseñanzas de Platón. Precisamente es la terminología empleada por Trías en la *Lógica* la que nos va enseñando el camino de vuelta. Importa aquí el *encuentro* del pensamiento del límite con la cosmovisión de Plotino; creemos que es esta la que permite a nuestro autor instalarse en lo antiguo y explorar la ruta particular hacia el *límite* desde Platón en adelante:

> Las artes de la frontera retroceden, por vocación y destino, del mundo (significativo) al *umbral* o al *pórtico* que hace posible su acceso. Pueblan ese *a priori* (frontera), hallando en el número, en la razón-y-proporción, un sentido al *logos*, a la *razón*, anterior (lógicamente) a su potencia significante. Antes de adueñarse del mundo, y poblarlo de iconos y de signos, el «espíritu» trabaja la «naturaleza» hasta arrancar un sentido a *esa materia ambiental (Umwelt)*, ordenando y organizando el continuo sensible y físico según parámetros de medida, de número y de proporción. (…) Las artes fronterizas son, pues, las artes del número. Sustituyen la trama icónica o significativa por la ordenación numeral. Su *mímesis* tiene en el Número (en mayúsculas), el Número que es Idea-Número (*Epinomis* de Platón), su causa, su fundamento y su modelo o arquetipo.[355]

[355] *Ibid.,* pp. 86-87, 229-232 y 295-298. Trías hace coincidir la figura de Platón con la música heroica de Beethoven, como si de su banda sonora se tratase, caracterizando a éste como el primer compositor que habló de sí mismo, a diferencia de Mozart y Haydn. Creemos que este recurso sirve para hacer visible la música como concepto lógico-lingüístico y, al mismo tiempo, para enfatizar su carácter fronterizo, subjetivo y hermenéutico.

Esta es la razón —añade Trías— por la que Platón concibió estas artes como las únicas legítimas, no porque traten de imitar las pasiones humanas —la hipótesis de Rousseau ha sido cuestionada hasta la saciedad—, sino porque describen el espacio que antecede al *logos* que, según el *Tratado de la pasión*, «padecer» la imantación de su sabiduría. Recordemos la expresión: «la pasión es el punto de partida o el dato que abre al sujeto al conocimiento de sí mismo y del mundo exterior».[356]

More platonico. *El canto de las sirenas*, Trías insiste en que es Platón con quien debemos encontrarnos para hallar una caracterización completa de su propuesta. La razón se debe a la dimensión medianera y *daimónica* que Trías reclama para ésta[357], que se debe a una raíz genuinamente platónica. Con el carácter mediador de su propuesta, la música se presenta una vía posible del pensamiento y solo cuando es imantada por la sabiduría, hace que el sujeto se sienta capaz de enfrentarse a su *sombra*, a la sombra que su propio concepto oscurece. Siendo esto así, música y arquitectura serían artes de la frontera porque tienen su reflejo en el cosmos, existe ese orden y esa exactitud tan suya, aquí y ahora, porque es del sujeto de quien emana ese sentido o necesidad de orden. En este escenario, Trías no le queda más remedio que suponer que existe una materia que ordenar, ya que de lo contrario no tendría sentido ni habría necesidad de ordenar nada. Por esta razón, la materia es la primera categoría del acontecimiento de todo símbolo, tal como nos explica en la *Lógica*. Ahora bien. Si pasamos este presupuesto al plano artístico, entonces tendremos que suponer que la materia de la música, al igual que el material sensible de la arquitectura, aun siendo susceptibles de necesitar ese orden, no solo reclaman un estudio profundo, sino que siempre han estado ahí, disponibles a su «ordenamiento» en el límite. Esto es lo que sugiere la

---

356 *Tratado de la pasión*, op. cit., p 48. La cita supone la existencia de «imágenes platónicas» que se evocan en el sujeto, representado como el enamorado que ejerce todo un proceso de reminiscencia («el enamorado hace locuras»). El *modus operandi* remite al *Fedro* y al *Banquete* platónicos, diálogos los que el griego supo entrever, entre la locura del artista y la del enamorado, una «unidad de destino» (las expresiones son *vbtm*.). Trías perfilaba esta unidad —síntesis— como una de las condiciones del límite, subrayando su virtud de base: «el sujeto conoce y actúa porque previamente padece». (*ibid*., p. 89).

357 En virtud de esa *instauratio magna* que es para Trías la filosofía, la música se revela como una ciencia de la armonía. Reconoce su ensamblaje con las matemáticas y la astronomía, tal como sugirieron los primeros cosmólogos griegos, pero su conclusión se detiene en la correlación alma-mundo (*ciudad*), que Platón sancionará en *La República*. Por lo demás, las referencias que recoge Trías son debidas al cuidado (ético-socrático) del alma y aparecen a través de Sócrates en los diálogos *Fedón*, *Fedro*, *Leyes* y en el Libro VI de *Timeo*.

«primera categoría» de *La edad del espíritu*. Llegados a este punto, podríamos dar el salto a la eterna cuestión de si existen realmente las creaciones musicales o arquitectónicas *ex nihilo,* es decir, desde un espacio inhabitado o desde un silencio absoluto. Sin embargo, la idea de que las artes consisten en una disposición más o menos oportuna u ordenada de elementos que coexisten en el mundo, es una idea comúnmente aceptada, lo que subraya la importancia del cerco fronterizo como el ámbito del «pensar-decir», más acá de lo puramente hermético o «trascendido» y esta consideración nos impide, de momento, realizar ese salto. Ahora bien, es evidente que ningún sujeto puede afirmar nada mientras figura «trascendido», más allá del mundo; en tal caso, podrá proferir más o menos referencias a objetos del mundo, es decir, podrá referirse a cosas que *aparecen* en el mundo, pero no podrá expresar nada con sentido si carece de esas referencias. La consideración del pensamiento del límite dentro del marco de la filosofía contemporánea no aceptaría lo contrario. Esto nos lleva a reconsiderar nuestras pasiones como adormiladas, pero a considerarlas tal caso a llamarlas tal como las acabamos de llamar («pasiones»), reduciendo la totalidad de «lo que hay» a un concepto más del mundo. La alternativa, según hemos visto, sería que la *variación* ocupase el lugar del límite o fuesen nociones completamente hermanas, como Trías pretendió exponer en *El hilo de la verdad*. Se (nos) presenta la obligación de explorar de nuevo el origen, la génesis auroral en la cual la palabra y la idea nacieron hermanadas. En el caso de la música, esta exploración se antoja estimulante, aunque no exenta de peligros. Expuestas las nociones angulares de la filosofía de Trías, la música, como fenómeno sonoro susceptible de análisis, encaja más fácilmente con la *variación* que con el *límite*. Sin embargo, somos conscientes de que la pasión es la única fuerza capaz de dominar al sujeto, es ella misma la que provoca la reconversión del *logos* tradicional en un *logos* fronterizo con el que nos sentimos capaces de contemplar, interpretar y (quizá) «probar» símbolos:

> La pasión es, pues, algo que el sujeto padece o sufre. Ella es la que actúa, la que hace y deshace, de tal manera que el personaje o protagonista de la pasión es siempre paciente o víctima abocado o fijado a obrar según un designio insobornable que la constituye en carácter, en destino, que le convoca y llama cada vez, a modo de vocación y «profesión».[358]

[358] *Tratado de la pasión*, op. cit., p. 147.

Esta consideración de la música en el seno del límite está más allá del análisis del lenguaje musical. Ahora bien. Trías advirtió que el lenguaje habitual esconde una sabiduría que suele pasar desapercibida. Considerando este hilo como clave, también, los desarrollos siguientes irán deteniéndose en algunos términos que parecen relevantes para una correcta comprensión filosófica de la música (tempo, silencio, orden, proporción, intervalo, etc.), no solo para una revisión del concepto de *música* dentro del sistema limítrofe, sino de la música en toda dimensión suya, considerando incluso la posibilidad de que la filosofía no alcance a asumir su *presencia*. Los elementos que conforman el fenómeno de la música —he aquí el resplandor triasiano de la música en el sistema limítrofe— son, según la tesis triasiana, carentes de significación. El hecho de que una sonata, una sinfonía o una melodía puedan percibirse como «algo» con sentido, que sigue una trayectoria entre su principio y su fin, representa una posibilidad dentro de la ciudad del límite. Además, no significando nada, consiguen —en la estética de la *Lógica* se afirma— dar «forma» a un ambiente más o menos pequeño, como el que funda la ciudad romana, o uno más grande que, según la «segunda categoría» de *La edad del espíritu*, puede entenderse como universo, cosmos. Que el anhelo y el padecimiento (*Eros*) sean los ingredientes de una acción ética —otra de las posibilidades cognitivas («barrios») de la ciudad limítrofe— no deberían ser imposibles a la filosofía contemporánea, antes bien la *música* no afirma o niega ninguna cosa de este mundo ni tampoco del cosmos.

Si esto es así, las tesis de Platón en el *Fedro* no solamente le servirían a Trías para reivindicar un *logos* fronterizo a partir de Platón y únicamente sobre él; más bien, quizá le hayan servido de estímulo para explorar (más de cerca) el cerco hermético y, en ese caso, la respuesta estaría más allá de él: «¿Por qué esa necesidad logográfica (o sea, de escribir el *logos*) que obliga al escritor a disponer los elementos del discurso en hilera y unos al lado de los otros?».[359]

Jordi Llovet responde a esta cita del *Fedro* como sigue:

[359] *Fedro*, 264b. El problema remite la imposibilidad de una escritura que se considera rechazable; sin embargo, era al mismo tiempo deseada. La intención platónica apuntaría a un *logos* no escrito, irrevelable pero necesario. Obviamente, lo que le interesa a Platón es el conocimiento socrático, de transmisión oral, pero no acepta que la escritura haya de someterse al mismo *logos*.

> Como si le molestara que el logos, que él [Platón] prefiere ver en un campo no concretizado, no materializado, de pronto se materialice y se organice —no es aún una metáfora— en hileras. Idea que generará, luego sí, en el propio Fedro, la metáfora de la escritura como labranza, tema que ha existido y perdurado a lo largo de la Edad Media y sigue existiendo, por lo menos para los poetas.[360]

Resuena inevitablemente un eco pitagórico-platónico en esta frase, trazado en compás de figuras que han ido «emergiendo» y que podrían ser todavía útiles para la planta de un edificio simple. Estas formas son oportunas para dar cauce («despliegue») a melodías y ritmos, diseños musicales que en arquitectura se hallan estampados y cristalizados en el cerco hermético al modo en que Goethe solía ilustrar la arquitectura, como una «música helada».

La investigación toma desde este momento una deriva *inefable* hacia la «simetría», la famosa «sección áurea», la «armonía» que se inclina hacia lo que consideramos común a todas las «formas» y cuyo origen ha sido históricamente extensible a las matemáticas, casi tanto como a la filosofía o a la propia música. En relación a estos términos, el siglo XXI nos ha acostumbrado a una visión matemática y analítica que nada tienen que ver con las semi-referencias de un genuino «pensar-decir». Trías fijó este dato del comienzo en un «excedente de sentido». El arco temporal que va desde *La aventura filosófica* hasta la *Lógica del límite* dejaba entrever la existencia de ciertos elementos que solo pueden encontrarse en el límite. Esto equivale a afirmar que solo cuando el fronterizo asume su posición —filosófica— privilegiada podrá encontrar, extraer, explorar más allá de mundo que, a duras penas, le obliga a interpretar. Las formas, que podríamos llamar «formas del espíritu» se encuentran en el límite esperando ser conjurados y conjugados por el ser de la frontera, pero tienen un origen común a pesar de que las mencionemos en plural. Afincan allí los dominios de estas artes —fronterizas y simbólicas— que una y otra vez asedian al límite, el límite que es el artista, el filósofo, ambos despojados de sus causas y al borde de caer en ese *centro* («abismo») denominado «punto de fuga».

---

[360] LLOVET, J., «Los límites literarios de la filosofía», en: VV.AA., *Cuadernos íntimos, Col.legi de Filosofia*, Tusquets, Barcelona, 1978, p. 198 (Cf.).

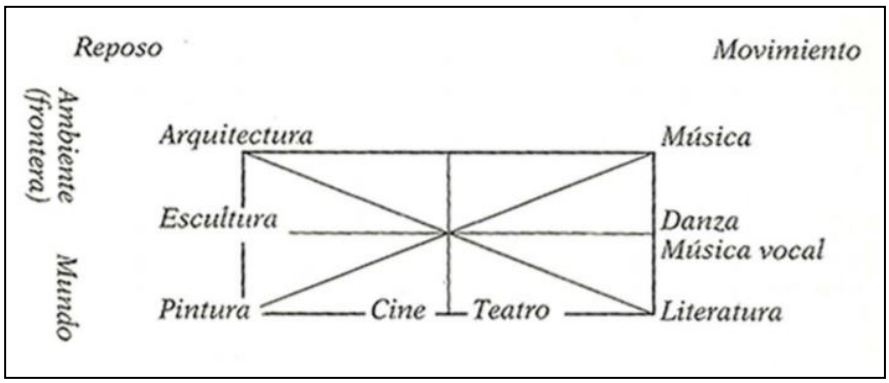


Diagrama que establece Trías como clave hermenéutica para una aproximación a su estética. Lógica del límite (op. cit., p. 102)

Abrirse a una nueva condición histórica significa hallarse imantado y definido por el *pathos* que se concentra en la intersección en el que todas estas artes se cruzan. Solo entonces —afirma Trías— podrá decirse que *se* habita el límite. Esto es similar a decir que solo apuntando hacia ese «ser» que es *limes* puede vivirse ajustadamente en lo verdadero, en lo fronterizo. Nuestra búsqueda no se centra en explorar la música como una de esas dimensiones que parten de ese centro hacia la periferia, so pena de confundir los términos y caer en el conocido paradigma que consiste en medir lo útil, sino en profundizar más todavía, si cabe, en los primeros vínculos entre música y pensamiento o entre materia y forma. En el fondo de la historia, los griegos solían afirmar que el arte es imitación, por lo cual, el artista no era más que un artesano. Sin embargo, el rapsoda buscaba la verdad —una atribución que hoy difícilmente se aceptaría—; solo por eso, su actividad no podía ser exclusivamente imitativa. Desde entonces, y quizá desde la disyuntiva, el artista nunca ha dejado de carecer de identidad: ¿acaso un hombre que buscaba el ser y el hacer de todas las cosas podría ser aceptado en la ciudad platónica? Como solución, Trías sugiere en la *Lógica* el «espacio transferencial», que es el que permite el *salto* del sujeto desde del orden de la inmanencia —*Eros* sería su promotor— hacia la verdad y la belleza —*Bien*, según Platón— y volver de nuevo al hogar de la ciudad. Desde el punto de vista platónico, el vínculo triasiano entre música y arquitectura ya no sorprende tanto. Sin embargo, ambas artes producen un diseño formal en el que «un cierto secreto simbolismo, abierto siempre a la hermenéutica,

resuena»[361]. Es posible que arquitectura y música hayan nacido de un mismo patrón, o del mismo secreto, como refiere Trías, quizá para proteger el carácter mistérico de su propuesta.

Llegados a este punto, es ya una cuestión de hecho que «*lo matemático*, el nexo numérico-geométrico entre los entes —la analogía es casi inmediata— se da y se muestra en y desde estas artes, música y arquitectura»[362]. Pero, una brevísima mención de Trías a Pitágoras pone a prueba nuestras intuiciones sobre el fenómeno sonoro, más lejos todavía de Platón:

> Fue Pitágoras, según la leyenda, el genial desvelador de esa dimensión fenomenológica del mundo, su comparecencia como relación (interválica) entre los entes, como razón-y-proporción (*logos*) que los ordena en las oposiciones básicas de la mónada y la diada, del continuo y lo discreto, de lo par y de lo impar. En y desde la agitación de una cuerda y de su vibración, o de la correlación entre el soplo y las medidas interválicas que separan las excavaciones o los agujeros de la caña ahuecada, o los distintos tamaños de diversos tubos, o en la pulsación del cuero tensado en la base de un cazo hueco y resonante se pudo averiguar la razón y proporción de esas relaciones interválicas. Se determinó, pues, la relación inversamente proporcional entre el número de vibraciones del sonido y la longitud de la cuerda.[363]

La concepción fenomenológica de este espacio sonoro —Trías insiste en el retorno a lo *matricial*— no implica más que la unión entre dos mundos que, sea su propósito o no o no, nos permite el acceso a una exploración metafísica de lo sonoro. Si las emociones como el vértigo, el asombro generan conceptos significativos, ¿cuál sería su forma primitiva? ¿Cuál serían las *primeras formas* que, partiendo de uno o más sonidos invisibles («cerco hermético»), dieron lugar a la música que hoy reconocemos formalmente? La estrategia de

---

361 *Ibid*., p. 96. Trías remite aquí a *Filosofía del futuro* y a *Los límites del mundo*, obras en las que considera que ha quedado clara la dimensión radical del *logos* figurativo-simbólico. Remite también a Cassirer, frente a Heidegger, para proveer puntos de apoyo a su sistema del *límite*. En su justificación se atiene al *límite* como bisagra («cópula y disyunción») que se recrea una y otra vez en la «infinitud» de las interpretaciones, correspondiendo así a la *variación* y no estrictamente al *límite*.

362 *Ibid*., p. 97.

363 *Ibid*., p. 98.

recurrir al número parece deliberada, pero es efectiva en tanto corresponde a la «vara de medir» propagada por un cartesianismo ingenuo que ha contagiado completamente a las artes. Ciertamente, la cantidad de cosas que pueden obtenerse de un espíritu antitético obliga a registrar esas cosas, a colonizar sentidos abnegados por la tecnociencia y la anulación de la voluntad. Tal es así, que entre arquitectura y música se halla todavía un diálogo transversal sin que uno deje de asombrarse.

Una vez vistas las relaciones que se originan y establecen en la práctica musical y arquitectónica según Trías, creemos que es posible dar un salto hacia *más acá* de la variación, evitar toda suerte de mímesis, antes de volver a la ciudad. Para ello, las similitudes terminológicas nos llevan a seguir el rastro de las enseñanzas musicales que llegan hasta el pensamiento de Pitágoras, sin perder de vista la posibilidad del olvido[364] («retorno») al que no dejamos de estar expuestos.

En la *Lógica del límite* aparece un diagrama que representa la intersección filosófica y epistemológica entre música y arquitectura, según fueron pensadas por Platón en *El banquete* y en *Fedro*. Ese diagrama hace referencia a la fórmula que la estética del límite establece como clave hermenéutica de sentido. Esta clave, según Trías, hace evidente que ni la lógica ni la lingüística tradicionales podrán colonizar aquello que constantemente se repliega y cuyo «poder del centro» el sujeto no puede comprender más que desde una hermenéutica siempre inacabada.

Las catedrales e iglesias medievales desperdigadas por Europa continúan despertando en el espectador una fascinación incomparable. Su planificación y ejecución estaban basadas en un conocimiento simbólico y *sagrado* que no pocas logias de constructores habían heredado de los antiguos maestros canteros. Por ejemplo, durante casi tres siglos, entre el XI y el XIV, Francia asistió a la construcción de ochenta catedrales y más de quinientas iglesias. Lo mismo sucedió en Inglaterra, en Alemania y en España, aunque en menor medida. El afán constructor ha estado repleto siempre de un simbolismo que no ha dejado de estar vigente. Existe una multitud de manuales dedicados a la interpretación de este simbolismo, focalizada sobre todo en los templos medievales, aunque

[364] TRÍAS, E.: «Filosofía y poder», en: VV.AA., *Cuadernos íntimos, Col-legi de Filosofía,* op. cit., pp. 82, 83.

en su mayoría parten de la *fe* como un elemento reservado a la «visión» del augur[365]. Trías no se obsesiona con esta idea, simplemente reivindica el carácter fronterizo y hermenéutico de la música y la arquitectura porque preservan su condición simbólica. Sí existe, a propósito de la cita pitagórica, una cierta numerología que sirve para dar *forma* (espacio) a un ambiente[366]. Este empleo sensible del número es aplicable tanto a la construcción de un edificio como a la construcción de una obra musical, pero lo importante es la dimensión liminar del *logos* —para Trías «lo lógico» es previo a su manifestación apofántica— ya que de ella dependerá el sentido de la obra (arquitectónica o musical).

Otra conexión entre arquitectura y música, según Trías, reside en la orientación. En el caso de la arquitectura, según se ha visto, la idea principal se configura sobre un plano. Sin embargo, no creemos que suceda lo mismo en música. Un cantero puede hacer «determinada» una piedra para que encaje con otras y así completar una bóveda o una cúpula, por ejemplo. Esto respondería efectivamente al tratamiento de la materia (primera condición del acontecimiento simbólico) que, serviría para hablar de cosmos o de la obra en su totalidad. También puede determinarse la cantidad de luz que entrará a través de una vidriera en función de su tamaño, o la cantidad de agua que cabrá en el interior de una pila bautismal. Para todas estas tareas, el empleo del número es una tarea esencial, pero su trabajo consiste en determinar, calcular o pulir materia física. En música, el trabajo parece más complejo, ya que la idea principal es tan invisible como su apofansis auditiva (*to ápeiron*). «¿Qué añade la música a la materia sonora?» —se preguntaba Trías en *La imaginación sonora*[367]. Ningún

---

365 De la figura del *augur* ya nos hemos ocupado en las páginas precedentes. La intención, ahora, es desvelar cuáles son las principales herramientas constructivas que —al decir de Trías— compartirían el rigor, la geometría y esa «exactitud» sospechosa y enigmática que buscamos en los inicios del pensamiento musical. A comienzos del siglo XX, un personaje conocido como Fulcanelli (1839-1953) publicó dos libros titulados *El secreto de las catedrales* y *Las moradas filosofales* (v.). En sus páginas popularizó la idea de que las catedrales góticas todavía incluyen símbolos alquímicos en sus ornamentos. Aunque Fulcanelli no fue el primero en defender esta tesis, sí fue el primero en popularizarla. Ya algunos estudiosos del siglo XVII habían sugerido la aparición de alegorías alquímicas en las fachadas de la catedral de Nôtre-Dame de París, lo que nos sugiere que en ninguno de los «eones» han dejado de estar presentes los símbolos. Sin embargo, según los historiadores del arte y expertos en iconografía señalan la enorme dificultad para interpretar la presencia de la alquimia en las construcciones arquitectónicas. Quizá por esta razón prefiere Trías las tesis de J. Ryckwert, más comprensibles que aquellas, para poner a prueba el ingenio del fronterizo para entrar y/o salir de la «ciudad del límite».

366 *Lógica del límite*, op. cit., pp. 113-116.

367 *La imaginación sonora*, op. cit., p. 561-562. No podemos pasar por alto la aparición de un Preludio dentro de la «Coda» que aparece casi al término de esta obra, porque sugiere la intención por parte de Trías de ser consecuente con el viejo *principio de variación*. Sin embargo, sus preguntas —veintinueve preguntas en página y media de texto— son referidas exclusivamente al enigma de la música, a su radicalidad, su naturaleza

músico ejecutante trabaja con un material no que pueda amoldarse a un ambiente. Contra esto, creemos que el ambiente ya está determinado, es el mundo mismo, y es el sujeto libre el que encuentra sentido a la disposición de ese material (sujeto fronterizo) o no se lo encuentra (sujeto más del mundo). Tratándose de música, el ejercicio del compositor es exactamente el mismo que el ser de la frontera: traer al *logos* aquello que se encierra en sí. Solo entonces puede darse la experiencia ética, religiosa, artística o filosófica[368]. Esta es la justificación simbólica del límite, que Trías ejemplifica con los cuatro barrios de la ciudad. Pero quedan enigmas pendientes en torno a la emoción que producen esos símbolos. Primero, desconocemos si cabe atribuirle a la arquitectura la capacidad de emocionar, lo cual implicaría necesariamente ese «asombro» al que Trías recurre en tantas ocasiones. Pero, afirmar una cosa concedería autonomía a la arquitectura y afirmar lo otro se la concedería al sujeto que tiene una experiencia sensible de esa arquitectura. Tampoco sabemos si cabría atribuirle movimiento alguno a la pintura, tal como suelen describir los manuales de teoría del arte. Sin embargo, mantenemos viva la idea de que el acontecer de la música (como fenómeno) y sus desarrollos pudieron servir de modelo a la filosofía del *límite* y todavía podrían engendrar una filosofía de la música que, llegados a este punto, es precisamente a lo que Trías nos invita con los términos de «autonomía» y «alzado». La música, a diferencia del resto de las artes, carece de elementos perceptibles a través de la vista. De esto se deduce —Trías, a la sazón de una Ilustración separada del *Stimmung* del Romanticismo— que existe al menos un *sentido* sobre el cual la razón no es capaz de actuar. Así, puede decirse que la música ha sabido mantener una deuda terminológica con el hombre a lo largo de toda su historia. Ahora bien, ¿por qué razón suele decirse que la música tiene movimientos, por una razón tradicional o por una razón fronteriza? Creemos que la respuesta es de un inexcusable «alzado», una inmersión hacia el núcleo físico y metafísico de la música en el que creemos que se encuentra su «punto de fuga».

A partir de los términos que emplea Trías sobre el arte de la arquitectura, nosotros hallamos otros que podrían tener relación con la numerología que le atribuye a la música y

---

y trascendencia. El sentido de estas cuestiones sirve para impregnar al lector de una cierta sensualidad, quizá para que prepare su propio «alzado» a través de la reflexión sobre la música. En cualquier modo, insistimos en que Trías busca lo que llama «la raíz y el fundamento de todo amor». La música es simplemente una posibilidad; en el caso de Trías, su pasión le constituye y «le condiciona» (por eso, suele decirse, es una «pasión incondicional») a hablar de música en tan filosófica tesitura.

[368] Se trataban de posibilidades en *La aventura filosófica* (op. cit., p. 136); su conjugación o «salto» de un cerco a otro es la que describe la ontología del límite en *Los límites del mundo*.

que pudieran, juntas, desvelar el sendero de misterio que ambas recorren hacia el *centro*, es decir, hacia el «repliegue». No por ello olvidamos que la fase actual de nuestro trabajo es el «despliegue», es decir, el *desvelamiento* de la parte simbólica que el ser de la frontera desconoce, pero que de algún modo sabe que le constituye en ese alzamiento o desdoblamiento hacia el *límite*. A continuación, veremos los relativos a la arquitectura y más adelante abordaremos los musicales.

En primer lugar, y en referencia a sus elementos, la arquitectura se compone de orden, disposición, euritmia, simetría, ornamento y distribución[369]. El primer elemento —ordenación— consiste en una «justa» proporción de los elementos arquitectónicos, lo cual confirmaría la hipótesis de que el arquitecto trabaja con un material ya presente en el cerco del aparecer. En segundo lugar, aunque la expresión «justa proporción» parece escapar a una comprensión fácil, la ordenación depende de la cantidad (*posotes*) de materia a ordenar, materia que, según Vitruvio, sigue un patrón del que resultará finalmente la «simetría» y la «armonía». En tercer lugar, aparece la disposición como una colocación «apropiada» —el calificativo es igualmente oscuro— de los elementos. La planta, que exige el uso del compás; el alzado, que refiere a la representación vertical de la fachada, y la perspectiva, hacia cuyo centro confluyen todos los puntos (de la obra o de la *ciudad*…) son las tres clases posibles de disposición. Aquí, el humanista nos deja su concepción de reflexión, de la que depende lo que Trías llamaría «matemática sensible»:

> La reflexión consiste en una cuidada meditación del propio empeño y del continuo trabajo que lleva a la realización de un proyecto, junto con un sentimiento de satisfacción. La creatividad es la clarificación de temas oscuros y, a la vez, es el logro de nuevos aspectos descubiertos mediante una inteligencia ágil. Estas son las partes que componen la Disposición.[370]

---

369 De los manuales consultados, nos parece relevante el de VITRUVIO, *De architectura* (Pról. Delfín Rodríguez Ruiz), Alianza, Madrid, 1995. Comprobamos en él que las metáforas utilizadas en el Humanismo son más adecuadas que las de J. Ryckwert para comprender la noción triasiana de arquitectura porque permite una cierta correspondencia con las diferentes categorías del acontecimiento simbólico. Para una correspondencia de términos (intervalos, disposición de elementos, etc.) entre arquitectura y música, Trías recomienda WITTKOWER, R., *La arquitectura en la edad del humanismo* (op. cit.).

370 *Ibid*., p. 69.

Los dos primeros elementos —ordenación y disposición— están presentes en el trabajo musical, así como la reflexión y la creatividad (*poiesis*) que Trías interpreta como «gnosis sensorial». Ahora bien, el resto de los términos complican toda posibilidad de correspondencia con la música. En primer lugar, la Euritmia, que consiste en un «aspecto elegante y hermoso» y que se logra cuando existen correspondencias evidentes entre la anchura, la altura y la longitud de la obra. En segundo lugar, la simetría, que surge a partir de una simple conveniencia respecto al conjunto de toda estructura. En los templos sagrados, por ejemplo, la simetría es tomada del diámetro de sus columnas, o bien del espacio que media entre remo y remo. La simetría es sinónimo de belleza en muchas obras de arte, no solo en arquitectura. Tiene que ver con el ornamento, fácilmente memorable en la música barroca, y que en arquitectura consiste en el ensamblaje de diferentes elementos. La perfección de la obra se alcanzaba precisamente con la ornamentación, que podía lograrse, bien mediante la «norma ritual» (*thematismo*), bien con la práctica, o bien con la naturaleza del lugar, que podía adecuarse incluso a la personalidad de los inquilinos de la correspondiente construcción.

Para abordar la numerología (razones de simetría, geometría, aritmética…) de la música, partiremos de la misma cuestión que Trías se plantea en la *Lógica del límite:* «¿Por qué arquitectura y música parecen estar siempre abocadas, desde los griegos a Palladio, desde Alberti a Le Corbusier, a cierto esoterismo matemático que tiene sus fuentes en Pitágoras y que Platón recoge y formaliza?»[371]. Su respuesta aparecía unas páginas más adelante:

> Música y arquitectura, en virtud de esas *convenciones de estilo* producen, sin recurso alguno a iconos ni a significaciones, emociones y pasiones. Pues la finalidad *estética* de estas artes es esa producción de *eros* y de pasión. Pero esa erótica debe ser «bella»: y eso se logra por la mediación del orden y de la proporción, o de la razón (*logos*) entendida como *métron*, simetría y armonía, al menos dentro de la tradición clásica (o hasta mediados del siglo XVIII), época en la cual el *poder del centro* (lo divino, el cerco hermético) se descubre a través de la categoría de *belleza*.[372]

371 *Lógica del límite*, op. cit., p. 82.
372 *Ibid*., p. 95.

La respuesta continúa siendo insatisfactoria, quizá porque Trías está intentando «variar» el límite sobre una base escurridiza, la que para *ser* arquitectura o *ser* música ha de pasar, inexorablemente, por el concepto filosófico. No discutiremos el caso arquitectónico —el bagaje conceptual e histórico de Trías en esta disciplina es altísimo— pero el caso de la música, quizá por su proclividad al movimiento, se nos resiste a este *ser*. Lo que sí parece encajar en ambos casos es su noción de símbolo: ambas artes fronterizas preservan intacto el misterio que les caracteriza y solo lo revelan a través del número. Trías justifica esta revelación con la figura de Eros a la que nos tiene acostumbrados: «Eros traza en torno al límite su aritmética y su geometría, hallando en el número y la medida de las leyes que hacen posible la potencia de la forma (de belleza)».[373] Otra razón más evidente que la erótica es el hecho de que cualquier sonido del cerco del aparecer puede ser eso mismo, un simple sonido, o ser el detonante de una idea musical, de un aria, una sinfonía, etc.

Cualquier sonido —el musical no es al respecto una excepción— es un fenómeno mundano, es decir, forma parte del mundo («cerco del aparecer»). Lo mismo podría decirse de cualquier significante artístico: una mancha de color, el gesto de una actriz, una línea de color, la torsión arriesgada de una escultura, etc. En tanto que tales, carecen de significación. *Son*, simplemente son como la lluvia o las estaciones, cuya materia no significa absolutamente nada. La operación de simbolización que emplea Trías consiste en dotar de significación a esa materia que, de suyo, resultaba insignificante a todos esos elementos. Esta atribución de significación —tesis de Trías sobre el símbolo— trasciende lo fenoménico del mundo y apunta a un horizonte de misterio («cerco hermético»). De esta manera, Trías asocia al significante mundano (esa mancha, ese gesto…) un significado trasmundano que termina apuntando al misterio. ¿Qué posibilidades nos quedan para captar ese significado? Si nos fijamos de nuevo en la cita, comprobaremos que las formas musicales y arquitectónicas que conocemos figuran vinculadas a ciertos «convencionalismos de estilo». El ejercicio resulta, por tanto, de una hermenéutica obligada. Sin embargo, técnicamente ni la arquitectura, ni la poesía ni la música obedecen a ningún código convencional, ya que en el sistema triasiano la tríada 'signo-significante-significado' se transforma en símbolo (obra de arte)-simbolizante (trazo, sonido, gesto…)-simbolizado (*misterio*). El trabajo artístico

373 *Ibid*., p. 115.

quedaría justificado, así, como un trabajo de simbolización que dota a un bloque de granito, a una sonoridad aislada… —elementos todos ellos mundanos—, de una significación metafísica:

Objeto sensible → Objeto simbolizado → Convención productora de sentido

Esquema interpretativo atribuido a la comprensión del símbolo

Según se explica en la *Lógica*, la «convención» es la productora del sentido (de una frase, de una obra, del universo…). ¿Qué ocurre cuando decimos que una música tenga o no sentido? En principio, algo no muy diferente. Para Trías, la música y la arquitectura se caracterizan por sus formas, lo que equivale a decir, la disposición u ordenación de sus elementos, que son precisamente los que «dan forma al ambiente» (territorial o espacial, en el caso de la arquitectura; sonoro, en el caso de la música). Aquí su orientación hacia las matemáticas es evidente, números que algunos presocráticos alcanzaron a referir como *armonía*. Otro ejemplo sería la *proporción áurea,* que acabaría considerándose uno de los grandes logros de la reflexión matemática, aunque lo común sea sustituir el sustantivo «reflexión» por el de «historia». Estas consideraciones aparecen una y otra vez en torno a las páginas centrales de la obra, concretamente desde la página 82 hasta la 98, de difícil comprensión, pero creemos que encierran una interpretación alternativa a la de Trías, al menos en el modo en que remiten al misterio: «algo congenial hay entre lo numérico y lo simbólico», dice Trías.[374] Ambas artes tienen una naturaleza originaria, las dos apuntan a la relación que mantienen con el mundo físico. En primer lugar, indica que el nexo de la música con la acústica —en la actualidad, una disciplina de la musicología y de alguna ingeniería— y el nexo de la arquitectura con la física (a propósito del cálculo de resistencia de materiales, por ejemplo) hace que ambas artes añadan a su ya probada complejidad este nexo inductor

[374] *Ibid*., p. 83. Para una revisión de la arquitectura en términos metafóricos, Trías sugiere, también: SCOTT GEOFFREY, *Arquitectura del humanismo* (Cf.).

de toda suerte de ilusiones y mistificaciones. En segundo lugar, vemos que no desarrolla estas «ilusiones», quizá porque remiten a un pasado anterior al Platón de la *ciudad.* En lugar de ello, recoge varios ejemplos que prueban «lo científico» que hay en estas artes, pero siempre desde la concepción *epistémica* de Platón en adelante. Y los ejemplos que describe, que podríamos llamar «sinestesias» entre música y arquitectura —la «música celestial» de Kepler; la Plaza de San Pedro, de Bernini, o el «alcázar celeste» con que Calderón refiere al cielo— apuntan a un fin único: la ocultación de su significado. Esta ausencia «queda suplida por lo numérico y a las relaciones interválicas entre los números y sus corporizaciones geométricas. Pero, ellos permiten justificar y defender la propuesta triasiana del simbolismo como método de acceso al conocimiento. «*Algo congenial hay entre lo numérico y lo simbólico*». En cuanto a la música, la referencia aparece sin desarrollar, aunque sugiere una misteriosidad similar:

> La música de los números, el esoterismo numérico, con sus complejos cálculos kabalísticos, responde quizás a la naturaleza misma de lo simbólico y del trato con lo simbólico. Cuando esto sucede en pintura (*Mondrian*), ello es índice de que ésta es inclina de su terreno al propio y específico de la música (y de la arquitectura).

Trías concibe arquitectura y música como artes del número, como artes *demiúrgicas* por excelencia en las que se da una mediación simbólica, por parte del fronterizo, entre un hermetismo y la emergencia de los fenómenos en el espacio del cerco mundano. Además, reconoce en ellas el Número (en mayúscula) que en Platón correspondía estrictamente a la Idea-Número, tal como el griego sugería en *Epinomis.* Más allá de la analogía —el carácter alegórico de la mitología platónica es valiosísimo—, las ideas y los números guardan una cierta conexión con la cosmología antigua, sobre todo a través de los sonidos. A continuación, seguiremos el rastro de esta investigación de raíces tan profundas para comprobar si el misterio alcanza o no a justificar la música como concepto filosófico, o al menos como *concepto*, en el sentido en que los análisis de Frege y de sus discípulos promueven las teorías de sentido y significado. No nos resistiremos a buscar pruebas —la satisfacción del lector contemporáneo pasa por esta exigencia— si con ello reflejamos, más

allá del restricto *concepto*, que la metafísica todavía esconde herramientas para hacer visible lo invisible.

EL SENTIDO MUSICAL Y SUS REFERENCIAS

Llegados aquí estamos en condiciones de revelar la estructura del símbolo que emana del planteamiento triasiano. Toda esta estructura giraba en torno a las claves que Trías iba dando a partir de una exégesis sobre el pensamiento de Éros y que a cuentagotas iba dejando caer en *Tratado de la pasión* (1979): «*Eros* es, en Platón, un *Daímon*, genio o demonio que asegura la mediación entre el mundo supraceleste y el terrestre, confiriendo unidad al Todo».[375] Para nosotros, hablar de Eros es, siempre y en todo lugar, hablar de Amor, con mayúscula, entendido como sentimiento y no solo como el amor-pasión que caracteriza a las novelas caballerescas. Ya lo propio de *eso* que llamamos Amor puede parecer —como el símbolo— un sinsentido: puede ser nada, cuando la Razón se apresura a sortear un *padecimiento* que implica, o puede ser Todo cuando un sujeto enamorado —apasionado— «no quiere» (o no puede) salir de su estado de enamoramiento. En ese caso, para el enamorado su estado de embriaguez, a menudo irracional e incomprensible a la mirada del otro, tiene todo el *sentido* del mundo. El Amor es, pues, símbolo. Pero a pesar de cualquier definición que intentemos dar, carece de una definición completa porque no tiene un referente específico; es —nomina Trías— un «semi-referente», en tanto *se fuga* en el cerco hermético. Así, el referente del Amor de un sujeto puede ser la música, Dios o una mujer, pero nada nos asegura un patrón que funcione para todos los sujetos. Esto sucede porque el Amor es símbolo y el símbolo nunca denota; más bien su capacidad es la de connotar (estima, aprecio, etc.). Consideramos que este es el poder que caracteriza al símbolo como una entidad mediadora entre el sujeto y el erotismo promovido por su enamoramiento. Y a su vez, la gran libertad que en filosofía nos propone, ya que el contenido «semántico» del símbolo queda abierto a una acción necesaria pero nunca suficiente en el cerco de la frontera (*poiesis*). Es en medio de esa fuerza anímica donde aparece Eros, cuya guía sirve de *cópula*

375 *Tratado de la pasión*, op. cit., p 32. En esta obra, el amor-pasión es la clave simbólica que Trías utiliza para representar la figura del apasionado, contra la clase de amor vinculado entre el padre y el hijo que describe Heidegger.

con un fin concreto, la que une un objeto sensible (símbolo musical, por ejemplo) con lo que ese objeto simboliza (referente de significación). Hija de esa cópula sería la convención que la razón no vacila en registrar en tratados y manuales, el estatuto reflexivo que debería revisarse como *pasión*, o lo que en términos más cotidianos podríamos registrar como un «sentido común».

Que el referente del símbolo no sea una entidad fija no debe confundirse con el cometido de los analíticos del lenguaje (Frege, Russell, Humboldt o Gadamer), quienes buscaron a todas luces asociarlo con el sentido. En la filosofía del *límite,* el sentido juega un papel fundamental al retroceder precisamente hacia el misterio del que se alimentan la interpretación individual. Pero ese carácter de cercanía que tiene lo simbólico —la misma que reúne en unidad lo religioso y lo estético— carece en principio de toda identidad. Consideramos que esa es precisamente la naturaleza que intentamos poner en escena cuando tratamos la música, la de verbalizar una necesidad, la de aportar su «fundamento en falta». En el fondo, todas las preguntas que la cultura occidental se ha venido haciendo sobre la música cuelgan precisamente de ese dato originario, de cuyo límite ahora en su ámbito estético partimos. ¿Qué expresa la música? ¿Tiene límites su expresión?

En algún momento debió de plantearse Trías estas cuestiones. Elaborar una teoría del símbolo musical haciendo que la música conserve su carácter expresivo sin caer en imitaciones inocentes de las cosas materiales, no está al alcance de cualquier intelectual. Hasta este momento, el concepto de *variación* nos permitía resolver parcialmente este problema, en tanto la forma sonata sugería ya una cierta analogía con las diferentes etapas («eones») por las que atraviesa la humanidad. Pero el límite, en su unión irrenunciable con su ser *activo y libre* —el «gran alzado»— nos invita en esta ocasión a partir de una audición metasensible y a trascender todo significado cuanto hay, que sin duda restringimos al cerco del aparecer.

En esta filosofía lo que expone realmente el poder de la *sombra* que la música supone para la filosofía es precisamente su propio símbolo. Así, podemos decir que la música expresa el *alma* de una determinada acción (amorosa, bélica, o simplemente circunstancial); por eso no puede reducirse a representar simplemente un objeto concreto del mundo de los que existan allí donde esa acción se desarrolla. Por tanto, podemos decir que la música no tiene un referente explícito general, sino que es el sujeto el que lo varía. Esto implica que,

en lugar de expresar una acción, la música expresará a maravilla una energía irresistible, por ejemplo, o el ímpetu juvenil de Sigfrido en la Tetralogía de Wagner, pero no representará materialmente la espada de un héroe o la rosa que la mujer amada recibe de mano de su enamorado. El movimiento de estas imágenes queda supeditado, aquí mismo, a la exigencia del tiempo y del espacio («espacio-luz»), donde la intuición trascendental queda condensada en la *pasión* de un acto escénico, pletórico y sin duda solemne a la luz del límite. Es en esas escenas donde la emoción permanece receptiva esperando resolverse, como cualquier sonata musical, persiguiendo el fin al que se dirige su protagonista. En términos filosóficos, existe una analogía de esta escena con la voluntad de conocer, actitud genuinamente filosófica. La música —su nivel de parentesco con la filosofía es evidente aquí—, si algún terreno ocupa es justamente el de la emoción, sobre todo la música expresiva, mucho más que la imitativa o la descriptiva, más convencionales, que se limitarían a una banda sonora del cerco del aparecer.

La música representa una reacción contra los excesos de la razón ilustrada. Por eso su principal diferencia con aquella es que la música tiene un carácter absolutamente subjetivo. Pero no solo por eso, sino que además tiene una dimensión filosófica que permite hablar de conocimiento. Si hacer música es un ejercicio de libertad infinita, tal como lo permiten las combinaciones de teclas de un piano, necesitamos que esa libertad se reconozca al estilo neoplatónico, es decir, como parte de la naturaleza (simbólica) del ser humano. Según hemos visto en la topología de la ciudad fronteriza, el barrio estético sirve para especificar una orientación hacia ese ser del límite que quiere expresar(se). Si afinamos nuestra escucha, comprobaremos que surge de él la variación de una voz lejana que rápidamente alza su vuelo desde el pasado hacia el límite, hacia «ser». Esta es una voz que nos llama de un modo sugerente y para sugerir que ya no hay razones para temer al mundo porque existe un sentido mucho más fuerte capaz de perforar el conocimiento restringido, abriéndonos a un nuevo universo lleno de libertad. Posiblemente haya sido esta la disposición de aquellos compositores que no buscaban tanto «significar» en el sentido analítico como sí *decir* en el sentido griego, esto es, de querer hacer aparecer aquello que habían retenido en la memoria o aquello que idealizaban. Así, cuando en Wagner se designa el tema de la espada en términos significativos no queremos decir que las notas de sus melodías signifiquen acero, ni corte afilado ni empuñadura; la espada es símbolo de fuerza y de la juventud acometedora de Sigfrido: es esa energía de joven, de sentimiento, lo que

expresa la música. Tampoco quiere Liszt que en sus poemas sinfónicos las palabras sean explicación de la música, porque «la palabra destruiría todo el encanto que tiene el sentimiento». Lo que quiere Liszt es lo mismo que cualquier romántico, que la música sea *la explicación de las palabras*, revelando la íntima emoción de éstas, haciéndonos sentir todo el poder conmovedor que puede llevar consigo cada palabra. De igual manera Beethoven —junto a Goya, ese ese exorcista ilustrado[376]— escribe en su *Sinfonía Pastoral* (Nº 6, Op. 68): «Atenerse más bien a la expresión del sentimiento que a la pintura musical». Pretendía decir el alemán que la música es capaz de expresar estados de ánimo producidos por nuestra contemplación de la Naturaleza, otros de los temas típicos del Romanticismo, pero esto no significa la intención de pintar musicalmente un álamo, un regato o una montaña rocosa. Estos testimonios nos sirven para apoyar la idea de que la palabra humana es insuficiente para dar cuenta de algunas de sus experiencias, pero gracias a la filosofía del límite sabemos que estas son experiencias que parten de un alzado que nos sitúa en una posición privilegiada para interpretar y también para crear.

Ese carácter fuerte del sentimiento, el de su servidumbre respecto a la palabra, ha cooperado en un progreso irrefrenable en compañía de una razón que se ha vuelto comercial, su fiel compañera de viaje. Trías sustituye esta razón por una *razón fronteriza*, dejando a aquella en evidencia. Lo importante es que cuando se trata de arte, el ser humano queda abocado a un enigma permanente y a una misteriosa unión entre un ser (del límite) con aquello que le inspira, que le enamora. Pero consideramos que eso es precisamente lo que hace del arte una riqueza, la dificultad de supeditarse desde el límite hacia el mundo del conocimiento. La naturaleza limítrofe de la música es capaz de proporcionar esta unión para dotar al sujeto con una de las virtudes más brillantes de la inteligencia, la de dar sabiduría a las profundidades de la ternura. Tal vez la detonante de esta reducida llama metafísica haya sido la abnegación iniciada por los románticos. De haber existido la filosofía del límite a finales del siglo XIX tal vez el atractivo imperio en que reside la verdad fuese otro, el de una *Romanza sin palabras*, tal como lo expresaba Mendelssohn. También el delgado filamento de la imaginación unida al *corazón* de Rousseau y de Pascal podrían renovar, al modo simbólico, el espectáculo del fuego griego arraigado en la Antigüedad. Pero es evidente que

[376] *Vértigo y pasión*, op. cit., pp. 223-236. En estas páginas se halla el núcleo del sentido del II Movimiento. Existe el anhelo de salvar el principio entrópico que entre adagios y fusilamientos domina y caracteriza la obra de estos dos grandes artistas reseñados.

la historia no ha tomado este camino. Y la inmolación absurda, los más tristes pasajes de la guerra y las ambiciones más reacias a la cultura, tan valientes como mediocres, prefirieron comportarse como holocaustos en lugar de inspirarse en sus pentagramas o en sus versos. ¿Acaso en esas condiciones era dado al genio la posibilidad de alcanzar las apocadas glorias del corazón, ese sacrificio suyo sin tiempo ni medida que radica en renovar la pasión y hacer de ella conocimiento y destino?

ARQUEOLOGÍA DEL SONIDO

Lo que hemos apuntado sobre Pitágoras invita a una nueva lectura sobre los cuatro barrios triasianos. Dado que los calificativos estético, religioso, ético y simbólico son nomenclaturas que en último lugar hacen referencia al *límite*, el objetivo ahora es probar que la música ha estado expectante todo este proceso —por la autobiografía *El árbol de la vida* sabemos que ha sido así— no solo en el momento preciso de nombrar los calificativos de cada barrio, sino que además ha contribuido a fundar el sistema filosófico mismo. Hallar pruebas de que el fenómeno musical, en su génesis, convoca a la imaginación del ser humano y a un simbolismo necesario para dar luz a los conceptos filosóficos significaría para nosotros, al igual que para Trías, que el *logos* musical es anterior al filosófico.

En la conferencia de la Universidad de Oviedo, Trías afirmaba lo siguiente:

> Suele definirse la música como el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor. En recientes cursos universitarios suelo descomponer y recomponer esta definición más o menos aceptada y aceptable. Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes dimensiones o parámetros. Y ese cosmos posee un *logos* peculiar, no reductible al *logos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas.[377]

[377] Conferencia sobre «Música y filosofía» el 23 de abril de 2007, en: Papeles del aula magna, Ediuno, Oviedo, 2007, p. 35.

En primer lugar: ¿qué significa que la música sea una «gnosis sensorial» o un modo determinado de conocer? La respuesta no es clara y ni siquiera aparece explícita en la obra de nuestro autor; sin embargo, tiene sentido decir que la escucha de una obra musical requiere una articulación de una inteligencia no lingüística y que existen principalmente dos tipos de oyentes: uno, el que permanece inundado de sonidos y músicas de fondo, que en rigor no escucha, y otros —el propio Trías sirve de ejemplo— que convierten la escucha en una aventura permanente, tensando oído e inteligencia hacia vibraciones significativas. Para estos, la propuesta musical de Trías requiere la lectura de un palimpsesto que hunde sus raíces en la cosmovisión antigua y algo tiene que ver con los «primeros principios» que finalizan *El canto de las sirenas*. No hay que olvidar que para Trías la música sobrepasa los límites de los productos del mundo, carece de significación lógico-lingüística y es inútil enredarse en meandros analíticos: si la música pudiera traducirse a palabras, su reflexión sería completamente prescindible. De hecho, el Prof. Martínez-Pulet subraya el carácter matricial de la música triasiana, pero inseparablemente del material[378], lo cual significa que la cuestión semántica de la música puede gozarse de la inefabilidad que constituye su privilegio metafísico. No nos interesa tanto lo que la filosofía pueda decir de la música —la obra de Trías sería nuestra mejor recomendación— sino lo que la música pueda *decir* o *mostrar* de tal semblante simbólico y filosófico.

En segundo lugar, la tesis de Trías en la *Lógica* es que la música comparece ante la filosofía como una forma en el tiempo. Se trata de una creación que, a partir de un determinado fenómeno acústico y físico, tiene la potencialidad de suscitar emociones en el oyente. Esta es la gnosis que surge tras el derrumbe de todo lo secreto, cuando el fronterizo «vuelve» al punto de partida, ahora diferente, ya que: «ese *logos* posee la particularidad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones».[379] A medida que avanza la reflexión triasiana sobre la música, más parece adentrarse en el aspecto físico de su simbolismo, algo que sorprende dada su predilección metafísica. Aun así, si se exceptúan los tecnicismos de la *Lógica*, su reflexión en torno al símbolo musical sucesiva a *El Canto de las sirenas* y *La imaginación sonora* no nos deja indiferentes:

---

[378] Martínez-Pulet, J. M., «Gnosis sensorial: La escucha musical como tarea filosófica en E. Trías», op. cit., p. 3 (v. nota al pie).

[379] «Música y filosofía», op. cit., pp. 35-36.

> El símbolo suele componerse y construirse sobre imágenes o iconos. Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, o a las alturas del sonido; o a ritmos, timbres, instrumentos, comportamientos agógicos, formas de ataque, intensidades, o medición y acentuación de las duraciones. Es importante este rescate de la noción de *logos simbólico* como el orden del *sentido* que es propio y específico de la música.[380]

Parte de esta remisión hacia «lo estrictamente sonoro» de la música —lo musical sería el fruto de una amalgama armónica de sonidos— fue recogida unos años más tarde en *La imaginación sonora* en apelación a la inteligencia, la emoción y el sentimiento que «afectan» y constituyen al fronterizo:

> La música significa la posible transformación de esa masa elástica en vibración en sentido (sensorial, emotivo, intelectual). Esa materia vibrante propaga ondas sonoras de variable longitud y frecuencia, y al acogerse en la escucha puede suscitar un sentido que es, o puede ser, a la vez sensorial e intelectual, emotivo y referido a la inteligencia (y a las ideas que ésta propone).[381]

Creemos que la afirmación apunta a que Trías cae en el *olvido* de volver a la frontera, en tanto no deja de merodear en torno al saber griego, quizá no siendo consciente de ello, acercándose al decir del rapsoda que, siendo éste un decir lógicamente indeterminado, hunde sus raíces en el *misterio* que defiende como el eje teleológico de todo su sistema. En su lugar, su trayecto de vuelta encuentra o prefiere encaminarse a través de dos atajos: uno de ellos es el que se apoya en la teoría de Lacan («el lenguaje se instituye en el nombre del padre»), que exigiría al fronterizo la creación de un imaginario especulativo, y otro, el que intentaría justificar, vía platónica, que el mayor signo de identidad nuestra es la voz materna[382]. No se

380 *Ibid*., pp. ss.
381 *La imaginación sonora*, op. cit., p 580.
382 *Ibid*., p. 583.

vuelca, sin embargo, en una reflexión del símbolo musical al modo en que él mismo recomienda estudiarlo, esto es, en el sentido del rapsoda anterior a Platón:

> Para adaptarse [el sonido] a la música, que es sobre todo arte del movimiento y del tiempo, es preciso criticar con energía ese exclusivismo *escópico*, visual, que suele asociarse casi siempre a la noción de símbolo. (…) El símbolo suele componerse y construirse sobre imágenes o iconos. Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, o a las alturas del sonido; o a ritmos, timbres, instrumentos, comportamientos agógicos, formas de ataque, intensidades, o medición y acentuación de las duraciones.[383]

La *condición humana*, que en su hechura práctica apunta a la materialización de símbolos (*chôra*, en el sentido platónico). Símbolos que solo pueden transcribirse, inscribirse o significarse en la frontera, traspasando las formalidades de su gramatismo, fonética, técnica o ciencia. En cualquier caso, cualquier referencia a la matriz equivale a un concepto que se materializa en el seno de una filosofía que halla en el fronterizo una nueva patria, una condición identitaria suya. En el caso de la música, como decimos, la materia (de *mater*) nos exige volver a su encuentro, en tanto es un atributo de la música cuestionable, que exige acercarnos todo lo posible —quizá «instalarnos» no suene atrevido— en ese ámbito pre-mundano del que surge como fenómeno mundano. En el fondo, la cuestión de si la música es símbolo de conocimiento es, en la filosofía de Trías, poco o nada discutible, pero eso no significa que no puedan buscarse sus antecedentes cognitivos «más acá» de la *phoné* que el recién nacido identifica, como causa y efecto que es y discierne, por vez primera, como voz de su madre. Por tanto, siguiendo las inquietudes de Trías, establecemos un nuevo hiato o parón entre la *voz* que procede del cerco hermético para iniciar la nueva aventuramusical. Para continuar esta andadura, nos apoyaremos, de una parte, en las citas en torno al símbolo musical que hemos tomado de *Lógica del límite* y su significado puramente inmanente, y de

[383] «Filosofía y música», op. cit., pp. 37-38. En *La imaginación sonora*, Trías reprocha a las filosofías de la existencia su falta de consideración del cerco hermético, que «envuelve y rodea al ser vivo prenatal», construyendo en su lugar el ámbito de la identificación subjetiva «falo-céntrica» y «logo-céntrica», esto es, libre de toda atribución sonora. En otro pasaje de la Conferencia de Oviedo (2007), el filósofo reconocía que también la *matriz* se hallaba limitada y determinada por estos parámetros musicales, aglutinados en la expresión «emplazamientos estereofónicos».

otra, en las menciones a la «Coda filosófica» de *La imaginación sonora,* que pudieran contribuir a un tratamiento del concepto de música más cercano a la comprensión filosófica, evitando la necesidad de situarlo en uno u otro polo filosófico de nuestra tradición.

PITÁGORAS Y EL PRIMER PRINCIPIO

El canto de las sirenas finaliza con una reivindicación tácita del pensamiento dualista de Platón, con el fin de recuperar el producto de una «gnosis» censurada por el *logos* de la Modernidad («el Platón olvidado»). La inteligencia incombustible a este mundo posmoderno —Trías parece sugerirlo— apenas podría recuperarse «regresivamente», es decir, volviendo sobre el origen de *aquello* que todavía «resuena», en la conciencia revuelta, so pena de manifestarse «inmemorial». Trías equilibraba la ausencia de *La memoria perdida de las cosas*, acentuando la importancia de lo material o matricial (de «matriz»), cuyas vibraciones recibidas por el feto, irreflexivas ante cualquier clase de gramática o de lógica, «obedecen» a una voz («*phoné*») de *asombro*. La insinuación no era nueva entonces, cuando el autor venía defendiendo la existencia de este *logos* pre-mundano desde antes de la década de los ochenta, con la intención de que sirviese de hilo de Ariadna a una restauración categórica de la *philosophía proté*. Tal vez, la presión de semejante propuesta en el siglo XXI resulte todavía ilusoria en medio del racionalismo que todavía se exige para las producciones a corto plazo. Antes bien, el hilo conductor de Trías decidió instalarse en la estética —sus ideas más señaladas son gestadas en esta especie de «laboratorio»[384]— que, desde *Los límites del mundo* en adelante, se desplegaría decisivamente en el *límite*. Para Trías, la audición primigenia que nosotros buscamos adquiere el carácter de irreductible en ese «*topos* fetal» en el cual no caben las razones, ni tampoco la semántica. Apenas es símbolo de afectos que «llegan» o «se reciben» inconscientemente y sin invocación alguna desde el otro lado del

[384] La razón viene justificada por la noción kantiana de espacio-tiempo de las ideas puras de la sensibilidad. La propuesta estética de Trías insiste en la existencia de un estrecho parentesco entre música y arquitectura, en el puro sentido «pre-liminar», capaces de «im-poner» orden en el mundo. Este sería el fundamento más radical de la *Lógica del límite,* cuyas raíces históricas se identificarían con el pensamiento de Platón y de Nietzsche. Contra la interpretación de Heidegger, surge de ambos autores una simbiosis insólita: «dar una versión de un Platón que es una especie de Nietzsche *avant la lettre*, y de un Nietzsche que en cambio es extraordinariamente platónico». v. TRÍAS, E., «Método e indisciplina. Conversaciones». [Fecha: 11/04/2020].

muro (*Schranke*). La cercanía filosófica entre este *logos* pre-mundano y la música como evocación de este símbolo, «experienciable» desde el punto de vista del límite, es evidente. Hablamos de una hermandad entre música y *ser* en alianza con los orígenes explorados por Rousseau, que nos obliga a una investigación del carácter o la *forma* que en apariencia ganan o reciben estos símbolos en el mundo. Para Trías, la música parece que hunde su propio principio en una imaginación sonora que, al transformarse en un referente de orientación espacial para el fronterizo —la receptividad de la vida fetal es el ejemplo que elige— dentro de la ciudad platónica, se orienta temporalmente hacia un pasado inmemorial y hacia un futuro escatológico. La misma graduación de *misterio* convoca «principio» y «fin» en una sola escena, no solamente temporal sino también ontológica. Sin duda, uno de los objetivos de Trías es remarcar el carácter enigmático de esta escena, al tiempo que sirve para caracterizar el misterio de su propuesta con grandes dosis de estímulo. No obstante, la alianza entre la *forma* y *tiempo* no parece haberle interesado tanto, a excepción de lo referido en el «despliegue categorial» del símbolo. ¿Es posible que existan todavía hechos o leyes, históricas o científicas, que hayan pasado desapercibidas a Trías por temor a desmoronar su edificio simbólico-metafísico?

Para referirnos a la «forma» en términos musicales debemos buscar más allá de la música con la Ión, el rapsoda, acostumbraba a deleitar a Sócrates. Obviamente, también ha de buscarse más allá del concepto que podamos tener de la música, concepto comúnmente aceptado como aquello que, separándose del mundanal ruido, puede identificarse con nombres: «do-re-mi…», con formas como «sonata», «sinfonía», «rapsodia» o, sin ir más lejos, con «música». Fue Pitágoras quien inventó la forma musical en el siglo VI a. C., antes de que Platón escribiese sobre lo verdadero y lo bello, las virtudes del poeta y del rapsoda tanto como del artesano, como la consecuencia de un *asombro* que Trías entiende como «mediador y daimónico» entre dos mundos. La figura de Pitágoras de Samos (569 – 470 a.C.) suele conocerse en los manuales de historia como la de un viejo matemático al que, a lo sumo, se le atribuyen algunas lecciones sobre música. Lejos de este simplismo, consideramos que su personalidad ha sido insuficientemente explorada y su estudio podría arrojar más luz sobre el símbolo que constituye la *música* en relación al sentido que esta proporciona a las cosas, esto es, sin que exista una necesidad estricta de tener que limitarnos al convencionalismo de los términos para imaginarlas. Siendo este sentido algo tan de antaño como parece, su exploración no es ajena al misterio que Trías remite, precisamente, de «la

tradición pitagórico-platónica». Quizá no sea una barbaridad aventurarse a afirmar que para Pitágoras no eran precisamente las matemáticas las que podían explicar el mundo en su totalidad. Antes de afirmar tal cosa, el filósofo griego debió de pensar el *número* desde muy diferentes ópticas, ya que —según Diógenes Laercio— una de sus invenciones fue la del propio término «filosofía» como un saber que comporta un cierto misterio. Algo debió de exceder al filósofo, contra lo que suele enseñarse, sobre lo que el *logos* de Heráclito pudo resultar más problemático que ventajoso. Sea cierto o no, lo que sí sabemos es que el saber del que la civilización europea puede estar orgulloso es el heredado de un modelo matemático que, sobre los primeros textos milesios, terminaría germinando en forma de relaciones numéricas, semánticas y terminológicas, más que como construcciones simbólicas o de sentido, al menos en el sentido griego al que solemos atribuir el nacimiento de nuestra cultura. En síntesis, esta sería la disciplina que de algún modo llega hasta Platón y Aristóteles, atraviesa el Medievo y la Modernidad europeas, y se enfatiza desde Descartes hasta Kant y desde los idealismos hasta Heidegger y los estructuralismos, consolidándose finalmente como la *filosofía de Occidente*.

El pensamiento pitagórico no resulta fácil de analizar, sobre todo por la cantidad de documentos suyos que se han perdido. Sí sabemos que fue el fundador de una hermandad político-religiosa que tenía su sede en la actual Crotona, hacia el sur de Italia, en la que existía un deber de sigilo inexcusable entre sus miembros. Bajo sanción —el hecho de divulgar las actividades y los preceptos religiosos de aquel sectarismo llegó a ser castigado con la muerte— las doctrinas de Pitágoras le merecieron un carácter de indudable autoridad, sobre todo desde el período que va desde la fundación de su escuela hasta la aparición de los primeros escritos de Parménides. Habría que esperar hasta finales del siglo V a.C., para comprobar en los textos de Filolao[385] que los pitagóricos solían discernir dos aspectos básicos de este saber del misterio que llamamos *filosofía*: por un lado, el relativo al

[385] No hay que olvidar que tanto Platón como Aristóteles escribieron sus *Compendios* sobre los pitagóricos. No obstante, el estudio de la filosofía occidental suele iniciarse desde el monismo de Tales de Mileto en adelante, dejando fuera toda consideración mística pre-parmenídea. Parece obvio, sobre todo al carecer Pitágoras de notaciones numéricas, sus exposiciones se oscurecen todavía más cuando recurre a la geometría, esto es, a «formas» que permanecen ligadas e inseparables de la *música*. Para comprender adecuadamente el pensamiento de Pitágoras desde sus inicios se recomienda comprender las implicaciones del culto a Dionisos y a Orfeo. Según Jámblico, fue durante la guerra de Egipto contra el imperio persa (525 a.C.) cuando el filósofo desarrollaría sus estudios sobre los números, la aritmética y la música, mientras permaneció prisionero en Babilonia durante doce años.

misticismo que a través de generaciones termina cayendo en nuestras manos, y por el otro, el científico, cuyo principal promotor sería, por antonomasia filosófica, el pueblo milesio. Sobre esta base, cabe pensar que podrían haber sido algunos miembros de la Escuela de Mileto como Tales y su discípulo Anaximandro a quienes los pitagóricos les inculcaron sus conocimientos sobre geometría, cosmología y otras ciencias matemáticas. Dentro de la hermandad, la música obtuvo una enorme importancia, no solo en relación a la astronomía y a la metafísica, como veremos en las páginas siguientes, sino por la aparición de un conocimiento genuino que surge, quizá por primera vez, con la capacidad de afectar tanto a la *physis*, en su inseparable unión con el *kósmos*, como al alma del ciudadano.

Como sabemos, el término filosofía remite a *phylos*, que significa «amor», y a *sophía,* que significa «sabiduría». Quizá sea menos conocido que el término albergaba dos modos distintos de saber, que entre sus secretos figuraban como *máthesis* y *ákousma*, que implican contemplación y comprensión, respectivamente. Platón recoge en el Libro VII de *La República* que estos son los requisitos indispensables de todo pensamiento filosófico: uno, aprender a ver, y dos, saber escuchar. ¿Bajo qué nociones o preceptos podría un filósofo absorber tan grande influencia, en esta consonancia aparentemente indeescifrable entre música y matemáticas, para mantener en secreto unas convicciones tan severas que hoy, paradójicamente, este «eón contemporáneo» asume y profesa con tanta convicción? Al intentar responder esta pregunta nos encontramos de nuevo con el concepto de *armonía* al que ya hemos recurrido en nuestro análisis. A continuación, revisaremos este carácter genuino y fundacional pitagórico del conocimiento.

En su origen, la *harmonia* gozaba de dos acepciones estrechamente vinculadas. Una, la que designaba la proporción de las partes de un todo, y otra, la referida al alma humana, inmortal y transmigrante, que resultaba de percibir la armonía en el sentido físico o, por respetar los términos de Trías, «mundana». Para la hermandad pitagórica, todos los acontecimientos del mundo surgen en un *kósmos* que tiene vida y cuya *alma* ha sido encerrada o «limitada» en cuerpos humanos, algo que encaja con la hipótesis contemporánea de que «somos los límites del mundo». Esta es la razón por la cual el hombre debía purificar su alma, para comprenderse como una parte esencial del mundo, antes de abandonarlo, cuya perfección se conoce con el término «metempsicosis». La vida mundana era tan solo un período de prueba que nos recuerda a las ideas órficas que contagian a Heráclito («alma-fuego») y que llegan hasta el discurso metafísico de Platón.

El número estaba presente en el alma y al mismo tiempo en las cosas. No había otra cosa que pudiese establecer armonía entre la una y las otras. Se trata de una relación recíproca que da lugar al conocimiento. De hecho, si los sujetos comprendemos la razón de las cosas se debe a que existe se parentesco entre lo natural y lo esencial, entre lo sensible o material y lo meta-sensible que, de algún otro modo, puede captarse. Por tanto, el número debía implicar siempre una forma, una esencia que mantenía en relación a sujetos y objetos. Tal era la Ley del ser que iba siempre del número al número, de manifestación en manifestación. Así lo afirmaba Filolao al referirse a los pitagóricos, que «ninguna cosa puede ser conocida si no tiene dentro de ella la esencia de la que se compone el Mundo, el límite y lo infinito, cuya síntesis constituye el número».[386]

Sin embargo, la *harmonia* implica un *orden* (del alma, del cosmos), y por tanto, comporta necesariamente un movimiento. Quizá haya sido ésta la observación de Pitágoras: «todo permanece en movimiento». O quizá que «todo vibra, todo se mueve». El cosmos es armónico porque el movimiento de los astros y de las fuerzas que los mueven consiste en un «ajuste» dentro de un *todo* que ya ha sido (o que está siendo) ordenado. Por tanto, Alma y Cosmos constituían, en esa noción pitagórica de *harmonia*. Se trata del concepto central de su pensamiento especulativo, en el cual la presencia de la música se eleva, desde el primer momento, como pura metafísica. Esto podría justificarse con el amplio abanico de actividades que en el mundo griego abarcaba la *mousiké*, desde la danza hasta el teatro, pasando por la poesía y la gimnasia. La armonía que resultaba de la música era el resultado de una unificación de contrarios, por un lado, en su afinidad con el *número* que, supuestamente, llegó a fundar el concepto mismo de *harmonia*. Nada que ver guarda esta noción de música griega en la que la música actual presume de hundir sus raíces. Mientras el número apunta hacia la disposición geométrica y visual que adoptan los cuerpos en el cosmos, tal como se organizarían los músicos en una orquesta sinfónica, la armonía evocaría los sonidos perfectamente afinados que harían de este cosmos, precisamente, una gran orquesta sinfónica.

Ahora bien. El recurso a la vida intrauterina sirve como ejercicio limítrofe, como símbolo representativo de una propuesta filosófica que intenta poner de manifiesto una primerísima experiencia que no es estrictamente reductible al ámbito mundano, toda vez que *acontece* más allá de todo cientifismo. Superando todo rigor normativo, la experiencia del

386 BERGUA, J. B., *Pitágoras*, Ediciones Ibéricas, Madrid, 1995, p. 535.

pre-mundo sigue siendo, para nosotros, una experiencia misteriosa, o lo que es lo mismo, una experiencia-del-misterio. La voz procedente del cerco hermético se nos plantea como una experiencia imposible de probar, al menos en el sentido convencional de probar o demostrar una hipótesis. Sin embargo, la experiencia triasiana recurre también a una forma, aquella con la que se constituye cualquier símbolo. En este, existe siempre una parte (sonora) que puede experimentarse, o que podría admitirse formalmente como simbolizante, y otra parte, la simbolizada, que recogería el *contenido* —significativo o no— de esa voz que procede de ese misterio. Esto no significa que la experiencia de la música, tal como suele decirse en filosofía, deba abandonar el mundo empírico para siempre. De hecho, empírico es el calificativo que suele creerse que ha acompañado siempre a la experimentación científica y solamente a ella. Pero la experiencia se oscurece y se amplía, sorprendentemente, cuando el fronterizo se halla extralimitado por las «sombras» de lo moral, de lo religioso o de lo musical. Entonces, es precisamente hacia esas sombras hacia las cuales se siente arrojado. En este caso, la experiencia triasiana «se excede» hasta posicionarse entre lo probado y lo hermético, o como se ha dicho, entre el mundo y el sinmundo. La experiencia del *límite* es, en última instancia, una experiencia del misterio y nada más. Pero no existe una prueba definitiva que demuestre que el misterio «es», ni existirá jamás en el sentido estrictamente empírico. Por tanto, no existe una justificación posible que sirva para reforzar el concepto filosófico-científico de este concepto tan occidental —aquí, *límite* es equiparable a *música*—, si bien ambos pueden reforzarse o ampliarse una vez el fronterizo se lanza a la especulación que permite el «punto de fuga». El límite permite esta dualidad de la experiencia, a todas luces platónica: por un lado, la que puede probarse o decirse en el sentido mundano (el *límite* es un concepto filosófico más), y por el otro, el que sería-posible-significar desde la frontera, solo que en un sentido extramundano. Este es el ámbito en el que encajan los primeros principios de la Grecia Clásica, cuyos usos del *logos* quedaban abiertos a otros nuevos. La noción de «juego» que Trías introduce en la *phoné*, sería equiparable a una nueva escritura con un *logos* (gramático y semántico) incorporado.

De la escritura —la invención de la música escrita representa, en el sistema limítrofe, un hallazgo histórico importantísimo— surgen las ideas que conducen al fronterizo a «dar» una significación ontológica al vínculo preexistente entre el *ser* y la expresión musical. Sin embargo, a pesar de que Trías contesta a Heidegger al anteponer el «ser para la vida» *versus* «ser para la muerte», vuelve a nosotros una pregunta típicamente alemana: ¿cuándo puede

decirse que la música *es*? ¿Cómo debería sonar esa gran partitura que el cosmos parece evocar desde más allá de su gramática convencional y reduccionista? Tomando el pensamiento de Pitágoras como modelo, la pregunta puede reformularse como ¿qué son, cómo son y qué fuerza ejercen estas «formas misteriosas» en la realidad inmanente estando ligadas con la *prima materia* de la cual todo lo que denominamos real surgió por primera vez? Si hubiese una respuesta clara para esta cuestión, quizá el misterio del par «música-matriz» no pareciese tan infructuoso a ojos de la filosofía contemporánea, sobre todo cuando ésta todavía confunde el «para qué» de las cosas con el genuino y filosófico «por qué» de cada una de ellas. A pesar de la lucidez textual de los pensadores de la Escuela de Viena, ignorando las filosofías orientales y cogiendo las riendas de los discursos de la filosofía europea y anglosajona[387], estamos convencidos —nuestras intuiciones musicales están fuertemente hermanadas con la filosofía del límite— de que la lucha entre el *espíritu* y la *materia*, o entre la *idea* y la *forma* —ambos pares también están aliados con la música desde tiempos inmemoriales— todavía no ha terminado. Así las cosas, «tenemos ya todo lo que necesitamos. Solo necesitamos que se nos enseñe lo que tenemos». Esto incluye las tradiciones que, incluso las más poderosas, tienen que revitalizarse, so pena de resultar aplastadas.[388]

Esta investigación comenzó con el *relato* de un acontecimiento histórico. Al principio, el relato consistió en los textos griegos y latinos que científicos e intelectuales traerían desde Oriente hasta Occidente a mediados del siglo XV, una vez que Constantinopla había caído en manos de los turcos otomanos. Aquel inagotable camino daría lugar a uno de los movimientos culturales de mayor riqueza histórica que haya vivido Europa: el Renacimiento. Sin embargo, para Kingsley, como a los historiadores de la Grecia Clásica suele resultarles desagradable —en ocasiones, hasta desconcertante— mencionar que el

---

387 La diferencia triasiana entre magia y metafísica remite a *Metodología del pensamiento mágico* (op. cit.), pp- 91-109. Trías caracteriza la metafísica con el ansia de conocimiento, cuyo fin es designar lo desconocido. Con la misma intención, remitía entonces a «signos flotantes» no utilizados por la magia que, a diferencia de aquella, es incapaz de construir un discurso coherente. Por lo demás, el universo que hoy conocemos figura despojado de lo desconocido («lo insólito»), dato que Trías contrapone con el panteísmo hindú, las nociones fundamentales del *brahmnan* védico y la de los Upanisads. En el medio de ambos polos aparecería la Grecia Clásica, cuya noción de alma figuraba misteriosamente compuesta de espíritu y materia, siempre bajo el aspecto de una *physis* que permite su transmisión.

388 KINGSLEY, P., *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Girona, 2019, pp. 178-179.

antiguo Oriente no tuvo intención alguna de fundar nada[389], no era un objetivo fundar ningún «orden nuevo». Tampoco hubo una intención clara por renovar las enseñanzas que ya imperaban en Europa en aquel oscuro siglo XV. Lo importante, según éstos, está en la «pérdida» que este *relato* o «viaje» registra cuando se presenta el itinerario de una tradición esotérica que, a día de hoy, no encaja en ningún punto de vista lógico. Es cierto que esta tradición había sido transmitida a los griegos, y más tarde, de éstos a los egipcios, pero el objetivo —añade Kingsley— era volver de nuevo a Persia, después de recorrer todo el Nilo, en busca de nuevas aventuras por correr.

Lo estimulante de la investigación de Kingsley que, a su vez, puede iluminar o enriquecer la aventura del fronterizo, es la que centra toda su atención en un hombre llamado Shijab al-Din Yajia al-Suhrawardi (1154-1191), natural de Alepo (Siria) y condenado a muerte por el regente islámico Saladino a la edad de 38 años. El pensamiento de este sirio —reprocha Kingsley— no suscita demasiado interés y apenas es estudiado por una pequeña minoría. Lo mismo ocurrió con el pensamiento pitagórico—inferimos nosotros—, a quien suele atribuírsele una visión de la realidad puramente simbólica y unas interpretaciones históricas que no deben tomarse al pie de la letra, a excepción de sus famosos teoremas matemáticos. Lo cierto es que Suhrawardi —prosigue el británico— identifica a sus ancestros de un modo peculiar, cuando apunta particularmente a dos antiguos filósofos griegos: Empédocles y Pitágoras proponen una manera alternativa de *ver* la filosofía. Los pasos de estos autores que el sirio ha investigado durante toda su vida no constituyen sino una pieza que cambia de un lugar a otro, dificultando su comprensión. Lo que sí tenía claro es que, en la filosofía occidental, tan estrictamente considerada en términos griegos, las reflexiones de aquellos dos pensadores que habían viajado prácticamente por todo el mundo no pasaban desapercibidas. En general, el mundo griego estaba compuesto por un vasto y profuso conjunto de saberes, profusamente transversales, pero íntimamente conectados. A los pensadores milesios que vivieron en el siglo VI a.C., solía conocérseles como los *físicos* debido a sus estudios del por qué de los acontecimientos (*physis*).

[389] Peter KINGSLEY: «Los caminos de los antiguos sabios. Una historia pitagórica», Revista *Lapis*, edición en línea, año 1999. Disponible en: http://peterkingsley.org/wp-content/uploads/Caminos.pdf [Fecha: 23/05/2020].

No suelen mencionar los manuales de historia de la filosofía que tales acontecimientos tenían lugar en una naturaleza que ya estaba ordenada. Existía una lógica implícita en la *physis*, y fue esta lógica, precisamente, la permitió intuir un «nuevo orden», entonces, pendiente de estudio. Por otro lado, lo que los griegos entendían por alma o por *psyché* apuntaba a otro tipo de cuestiones, relativas al propio orden y a su movimiento, que sí fueron abordados por la hermandad pitagórica. En un principio, el término que unificaba estos elementos parece residir en esta noción de «alma», asociándose a un romanticismo que se presta a la fabulación, más que a las leyes de Newton. Ya Homero definía el alma como la vida, pero también como una sombra (*Tymós*) que ejerce una cierta *resistencia* a la voluntad del fronterizo, al origen de estos afectos tan suyos, tan nuestros, con los que filósofos como Trías, deciden enriquecer —o trascender— su propia condición. Tanto se ajustan estos términos a las nociones de Trías en torno al *espíritu* y a la *pasión*, que uno es tentado a afirmar que lo que justifica todo el sistema filosófico del límite es la noción de *símbolo* y que el *misterio* apenas juega el papel de estimular un origen diferente, una propuesta histórica alternativa y fértil. ¿Podrían darse más detalles sobre este misterio —la música sigue siendo nuestro hilo de Ariadna— si así nos lo exige la (todavía vigente) tradición lógico-lingüística? En principio, creemos que sí, si bien no debemos olvidar el «viaje de vuelta», pues en la filosofía del límite es el «retorno» el que que no nos deja indiferentes. Pero, en este caso, no debemos renunciar a todo aquello que excede al dominio del *espíritu*, la música misma que, al tiempo que se expresa, funda el oficio irrenunciable de escucharla[390].

Admitiendo que la música representa uno de los cuatro barrios de la ciudad platónica, debemos admitir, junto a Trías, que la música es símbolo. Pude afirmarse, también, que la música consiste en materia y forma —cuerpo y alma— al margen de la sonoridad que el filósofo remite a la inseparable *matriz*. Cada sonido, suele aislado o conjuntamente con otro, y sea audible o inaudible, consiste en cierta materia que vibra. Materia —recordemos— es

[390] ANDRÉS, R., *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020, pp. 554-602. Como es habitual en su producción ensayística, este autor expone su conocimiento profundo sobre la música y la relación que mantiene con el pensamiento. En este caso, fascina su gran despliegue de erudición que presenta, al estilo filosófico-musical de Trías, en una gratificante lectura de más de mil páginas. Uno de los ejes sobre los que pivota la obra es precisamente el pitagórico y la naturaleza del alma, combinada con los acordes musicales que estimulan todavía más esta misteriosa relación entre matemáticas, (neo)platonismo y una música fundada y cifrada en el número.

la primera de las condiciones que ha de cumplir todo símbolo para que pueda acontecer como tal, es decir, mostrando sensiblemente una de sus partes y ocultando la otra, que se repliega en sí, y que requiere de un cierto *asombro*, anhelo o interés por parte del fronterizo. Sin embargo, se nos presenta un problema en esta consideración, ya que el platonismo de Trías nos obliga a entender la materia como una categoría exclusivamente metafísica, aunque el propio concepto (entendiendo «concepto» como algo puramente inmanente y gráfico, con significante y significado ya atribuido) se presente ya como una síntesis de dos partes. Parece sensato, y todo el mundo tiene el derecho a hacerlo, pensar que la música está constituida por melodías y acompañamientos —sus unidades mínimas siguen siendo los sonidos identificables— pero también por la *forma* que reciben esos sonidos una vez armonizados. Pero, no nos parece adecuado atribuir al pensamiento filosófico-musical, una teoría hilemórfica de la música como una explicación plausible, sobre todo cuando el hilemorfismo del estagirita consiste en una propuesta ontológica, aunque inmanente y sin posibilidad alguna de dualismo, ni menos todavía de trascendencia. La insistencia de Trías en este sentido invita precisamente a trascender lo inmanente, razón por la cual el dualismo de Platón le parece más conveniente.

Ahora bien, si lo que queremos es profundizar en la «forma de la música», debemos revisar la noción de sonido desde una dimensión doble: como «materia que vibra» o bien como materia que «es vibrada». Lo que parece un juego de palabras podría permitirnos esquivar el hilemorfismo aristotélico de la música, bien para instalarnos en la dualidad del símbolo, o bien podría, incluso, conducirnos a un esquema de *ciudad* diferente al de Trías. Para Trías, la investigación arqueológica de las primeras audiciones experimentadas por el ser humano le sitúan ante un mundo pre-mundano, frente una la *matriz* cuya «semántica de los afectos» brota inconsciente e inmediatamente del sonido. Esta descripción delata a un Trías que se encuentra instalado ya en un platonismo que *busca* en la «resonancia» de los sonidos, ciertos «aires de familia» (Wittgenstein). La emocionalidad que subyace a toda *actio* es inherente a diferentes modos de expresión, en ocasiones imposibles de ilustrar y de describir. En este punto, cada pasión tiene un tono de voz que la distingue: el espanto, el horror, la deseperación, el amor, la venganza, la envidia, el odio o la vergüenza, son ejemplos que delatan de varias maneras a quien las padece, pero no siempre son descriptibles en términos de discurso. Es coherente pensar, dentro del sistema triasiano, que la vida plenamente humana pueda pensarse desde la gestación de dichas emociones, sobre todo si

mantenemos que la ruptura del cordón umbilical es lo más «traumático» que puede unirnos, y al mismo tiempo separarnos, de nuestras madres. Así describe Martínez-Pulet el aspecto material que resuena en Trías, a partir de una cita *de El canto de las sirenas*, que nos parece fundacional: «En el comienzo fue el sonido, y por la misma razón también en el origen fue la escucha (que se adelanta de forma espectacular a la percepción visual)».[391]

> Al reivindicar [Trías] con Sloterdijk la vida intrauterina, quiere remontarse a sus fuentes maternales, matriciales. (…) El medio en el que vive el homúnculo, es un micro-cosmos que no es isla sino cápsula abierta a vibraciones, de modo que puede decirse sin complejos que en el comienzo fue el sonido, y por la misma razón también es el origen fue la escucha (que se delante de forma espectacular a la percepción visual). Así, la foné-sonido, con su correlativo perceptivo, la audición, invitarían a re-montar a escenas previas a la adquisición lingüística: al hábitat anterior al nacimiento, o "al interior de la cueva o caverna de esta prehistoria de la existencia". El texto parece sugerir una doble co-relación: por un lado, entre el privilegio histórico de la foné-habla (razón-lenguaje como apertura del mundo) y una antropología del ser-para-la-muerte que arranca con el nacimiento; y, por otro, entre la foné-sonido (primero en el seno del líquido amniótico, luego en el medio del aire) y el pre-mundo de la vida prenatal uterina anterior al ser-en-el-mundo, insistiendo, no obstante, en que la foné-sonido, que guarda memoria inconsciente de esa primera vida, constituye el aspecto más intratablemente material (matricial) de todo lenguaje (dimensión ésta ignorada por la gramatología). Así, Trías localiza la arqueología de la audición en la matriz o mundo fetal (…). Las vibraciones y evocaciones que produce en nosotros la música son, así, comprendidas como suscitación de una anámnesis primordial.[392]

---

391 *El canto de las sirenas*, op. cit., 523.

392 Martínez-Pulet, op. cit., p. 11. Trías recomienda solamente la lectura del tercer volumen de la «esferología» de Sloterdijk (Alemania, 1947). Su propuesta sintetiza inteligentemente ideas de Nietzsche, Heidegger, Bloch y Lacan, entre otros, para dar cauce a una «clausura en la madre» o «ginecología negativa». Su lectura apoyaría la restauración del pensamiento metafísico mediante la comparación entre la madre tierra y la madre biológica, las cuales «dan lo que pueden». Otra idea que hallamos en este autor es lo que denomina «principio de repetición creativa», que se parece en gran medida al «principio de variación triasiano». A diferencia de éste, Sloterdijk hace hincapié en la merecida recompensa como fin, en el hecho de haber emprendido un viaje, con sus aventuras por caminos apenas trasegados, pero sin olvidar la posibilidad de que no exista viaje de vuelta. Ambos filósofos, Trías y Sloterdijk, parecen compartir el mismo espacio anímico: existe una madre que es lugar de nacimiento y de añoranza, es la madre patria que sirve de cobijo al hombre invulnerable.

Antes de trascender cualquier inmanentismo a través del símbolo, Pitágoras nos conduce a un escenario diferente del platónico. Si admitimos la materia como condición *sine qua non* existe posibilidad alguna de símbolo, y ésta, según Martínez-Pulet ésta es una materia que vibra —Trías localiza el conducto a través del líquido amniótico— entonces, ¿podría pensarse en la existencia de la *harmonía* que Trías tanto subraya y enfatiza dentro de los límites de comprensión del mundo físico? O más allá, incluso: ¿podría mostrarse científicamente la presencia de esta «materia armónica» exprimiendo todavía más el *logos* del rigor y la exactitud que el mundo actual tanto reclama?

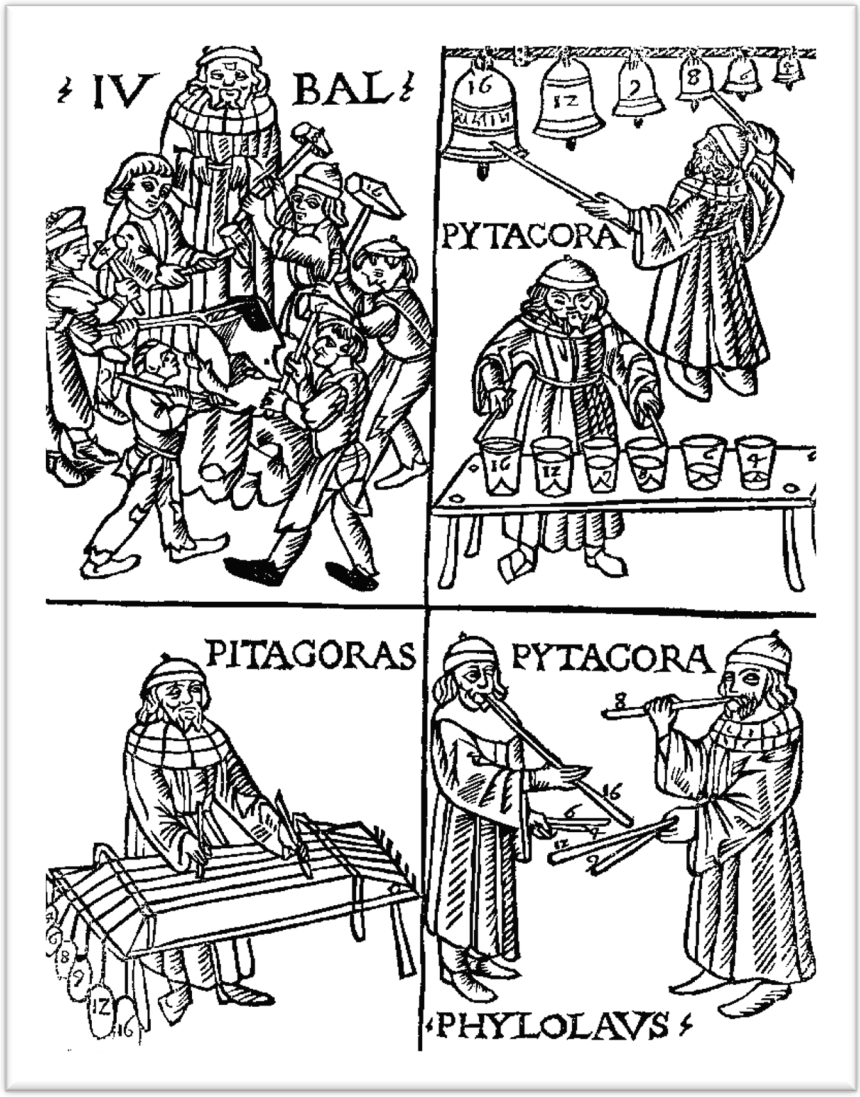
Tomando prestada la expresión triasiana, puede decirse que para Pitágoras el «dato del comienzo» reside en el *número*. O, mejor dicho, el centro de todo conocimiento comienza con el número y puede pensarse a base de estudiar el número. Ahora bien. Si nos remontásemos a la cultura griega anterior a Sócrates, comprobaríamos que la relación que la música guardaba con ese número se establecía a través de cuatro disciplinas: la aritmética, que provenía de los fenicios; la geometría, prominente sobre todo en Egipto; la astronomía, herencia del pueblo caldeo, y la música que, como *musiké téchne*, era «el arte de las musas». Estos cuatro saberes eran las *mathémata* y estudiaban cómo se comportaba el número en sí mismo (aritmética), en el espacio (geometría), en el tiempo (música) y en el espacio-tiempo (astronomía). Abrió un arco reflexivo entre música y matemáticas que apenas fue apreciado por Arístides (540 a.C.), Aristóteles (384 a.C.) y Aristógeno de Tarento (364 a.C.)[393], pero es razonable darle crédito por muchos de sus hallazgos, sobre todo el que concierne a la música, que posiblemente inspirase sus teoremas, lejos de como suele pensarse, a saber, que la música y el número merecen una importancia diferenciable y que las matemáticas constituyen lo valioso del conocimiento. En la época de Pitágoras, el estudio de la música implicaba un estudio serio que no estaba al alcance de todos, ya que se trataba del resultado del comportamiento entre dos o más sonidos, que eran reproducidos en un monocordio. El ejercicio consistía en la subdivisión longitudinal de la única cuerda que disponía este

[393] La obra más extensa sobre la biografía de Pitágoras fue escrita en el siglo III d.C. a cargo de Diógenes Laercio y Porfirio. No obstante, algunos manuales de filosofía antigua señalan que tanto Porfirio como Jámblico no fueron tan objetivos como Diógenes. Excepto esta fuente, ninguno de los anteriores alcanzó a comprender la vida pitagórica sin algún tipo de distorsión. Las fuentes se hallaban extraviadas y los neopitagóricos (*akousmatikoi*) intentarían rescatarlas apenas para ensalzar deliberadamente su secretismo. Cabe pensar —consideramos— que la importancia de la música para Pitágoras podría haber llegado a Platón de de este modo, distorsionadamente, frustrando todo tratamiento histórico y filosófico posterior.

instrumento tan simple y en descubrir la proporción (consonante o disonante) y el «orden» que resultaba de ellos.

El griego no tardó en popularizar el instrumento mientras buscaba una definición para cada intervalo musical, a base de acortar la cuerda, para llegar a una conclusión bastante simple para los físicos de hoy: la frecuencia del sonido es inversamente proporcional a la longitud de la cuerda. En cuanto a los sonidos, éstos se comportaban armónicamente entre ellos cuando al subdividir la cuerda en partes con longitudes que estaban en proporción [(n+1): *n*] y (*n*:1), *n* resultaba un número natural pequeño. Lo mismo sucedía —cuenta la leyenda— cuando el herrero golpeaba el yunque, que surgían diferentes notas según el martillo pesase más o menos[394]. En ambos casos, el *número* parecía gobernar o definitivamente el tono de cada sonido. A partir de ahí, fue una simple deducción la que aplicó el griego para describir la primera escala de cinco notas («pentatónica»), lo que en términos actuales conocemos como «quinta» o, en plural, «sucesión de quintas».

[394] Recomendamos la traducción de Fuensanta Garrido, DOMENÉ: «Lo que vibra es el yunque», en *Revista de estudios e indoeuropeos*, 2012, Nº 22, pp. 127-140. El autor se atreve con un enfoque didáctico del experimento de los martillos, diferente al de la mayoría de los tratados musicales, percibiendo inexactitudes en las conclusiones de Pitágoras que suelen aceptarse. No resulta tan importante —señala— que los modos musicales mayores o menores provoquen alegría o tristeza en el receptor, sino que la verdad absoluta se limita al saber de las leyes universales que gobiernan toda la realidad. En el caso de la armonía, la verdad era el principio según el cual se construyó la armonía doria.



Pitágoras experimentando con diferentes instrumentos musicales
Ilustración de Franchino Gafurio. *Theorica Musice,* 1492

¿Qué puede significar que para los pitagóricos *todo* sea reductible a números si el estudio que nos ocupa consiste en desvelar el sentido limítrofe de la música? Quizá los casi trescientos miembros de esta hermandad se afanasen en mantener la respuesta en secreto. Este secretismo, que tuvo su origen en las matemáticas como hallazgo, defendía que «no todo debe revelarse a todos» y así aparecía tipificado en las reglas internas de su famosa logia. Otro de sus secretos consistía en asumir que todo lo que se considera «real» participa de una naturaleza desplegable en dichos términos matemáticos y que el alma humana —la herencia de la teoría del alma según Platón es claramente pitagórica— tiene la capacidad de

elevarse para unirse con lo divino. Los símbolos geométricos y poligonales gozaban de una naturaleza mística y altamente representativa. En cuanto a la especulación filosófica, religiosa y política, es posible que fuesen áreas que solo eran discutidas por miembros distinguidos de la comunidad, mientras los más propensos a lo científico buscaban los «ajustes» necesarios entre la proporción y las relaciones que la reflexión parecía hallar entre el nivel humano, mundano y el ultramundano. Si volvemos a la música —insistimos, Trías apuntaba a esta tradición histórica entre Pitágoras y Platón en la *Lógica*—, el presocrático no solo llegó a descubrir los mencionados intervalos a través de sus experimentos con el monocordio, sino que llegó mucho más lejos. Así, para Brumbaugh, «es difícil para nosotros hoy en día, acostumbrados como estamos a la abstracción pura de las matemáticas y el acto mental de la generalización, el apreciar la originalidad de la contribución pitagórica»[395]. El hallazgo de los intervalos de quintas perfectas de razón 3/2 (grados V-I, VI-II) permitió la elaboración de lo que hoy conocemos como «afinación pitagórica», una teoría que parte de las frecuencias que emanan de cada nota musical y de las relaciones que surgen entre cada una de ellas. Así, para la hermandad, las frecuencias de la nota «do» eran representadas por los números: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048, algo que prácticamente ningún músico de nuestros días suele tener en cuenta a la hora de componer ni tampoco a la de interpretar una obra.

Sin embargo, quizá haya sido más estimulante para la filosofía moderna la afirmación platónica que define la armonía (musical) como el «*número* en el tiempo» y la astronomía como «el *número* en el espacio y el tiempo». La explicación de Platón es que el cambio solo puede explicarse gracias al movimiento. Significa esto que en cada cosa del mundo debe haber algo que cambia y algo que permanece, lo cual confirma el *principio de variación* triasiano: «algo cambia y a la vez permanece». La verdadera realidad de las cosas debe trascender, pues, lo aparente («cerco del aparecer») y despertar constantemente la *reflexión* del fronterizo[396]. Estas disciplinas conformaban, junto a la aritmética y la geometría, el camino recto y seguro para lograr los valores simultáneos de la verdad, lo bello y lo bueno, pero una cosa nos queda clara, y es que en la obra de Platón no se encuentran tantas

395 Cf. BRUMBAUGH, R. S., *The philosophers of Greece*, Albany, Nueva York, 1981.

396 En este caso, el platonismo triasiano viene de la respuesta de *Menón* acerca de las ideas verdaderas, que permanecen «dormidas» en el alma inmortal desde toda la eternidad. Quizá haya sido este el platonismo que inspiró a Trías la expresión de «cerco hermético» para subrayar la importancia de la intuición intelectual (las ideas, la imaginación, el simbolismo…) dentro del plano gnoseológico.

referencias ni contenidos sobre la música como las que se le atribuyen al filósofo de Samos. Aparecen en algunos *diálogos* curiosidades y pasajes, eso sí, que nos permiten pensar en un Platón en deuda con una tradición más antigua que la suya, como la inscripción que se hallaba en la puerta de su famosa Academia: «que nadie entre aquí si no sabe geometría». Otra curiosidad que no encontramos en la obra de Trías y que une su buscada «gnosis sensorial» con la tradición pitagórico-platónica es la que nos llega a través de la *Metafísica* de Aristóteles:

> Así, pues, al ver que toda la naturaleza parecía poder reducirse a números y, por otra parte, siendo los números anteriores a todas las cosas, vinieron a creer que los elementos de los números eran también elementos de todas las cosas y que el Universo astronómico entero es una combinación armónica de números.[397]

Lo afirmación del estagirita no estimula nuestra investigación, sobre todo su teoría del conocimiento solo es posible anclándose en la experiencia. No persiste tampoco en las ciencias matemáticas en el sentido en que fueron reflexionadas por sus maestros. En este sentido platónico, más lejos llegaron Simplicio, Eudoxio de Cnido o incluso Demócrito, quien decidió aplicar y conservar las ideas de Pitágoras para su teoría del atomismo. A partir de la idea persistente y casi obsesiva de que «Dios geometriza eternamente», Platón empezaría a estimular entre sus discípulos la idea pitagórica de que no solo la Tierra está estructurada geométricamente, sino que también lo está el universo. Solo así podía explicarse el movimiento perfecto de las esferas, desatando la investigación de leyes matemáticas que vincularían los números de Pitágoras con las estructuras («formas») de la física moderna e incluso contemporánea. La propagación del aristotelismo durante el siglo XIII terminaría eclipsando la concepción de Platón y todo intento por sintetizar ciencia y fe en un marco de autoridades clásicas que apenas se discuten. Otros, como la Escuela de Chartres (s. X), la perseverancia de la Orden de los franciscanos (s. XIII) o la teología platónica de Ficino (1433-1499) continuarían defendiendo la posibilidad de una *unio mystica* del centro del hombre, el *microcosmos*, con el Universo en el que «Dios geometriza eternamente», el

397 ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, 5.

macrocosmos. Más tarde, la progenie de pensadores que heredarían y continuarían este finísimo hilo de investigación a caballo entre el mundo y el ultramundo, o de reminiscencias entre lo Uno y lo Otro, conforma una lista bastante corta, pero su reputación ha sido absoluta e históricamente intachable; desde Copérnico hasta Galilei y desde Descartes hasta Newton, Maxwell o incluso Einstein pondrían todo su empeño en descubrir las leyes que rigen el universo pensando fundamentalmente en términos pitagóricos pero también platónicos, como veremos más adelante. Después de ellos, es posible que nadie haya adoptado la concepción pitagórica para defender la ontología de un sistema en el que conocimiento, verdad y simbolismo conviven en lo *bello* y se avivan en el *decir* del rapsoda.

EXPERIMENTOS DESDE LA FRONTERA

Promovido Pitágoras por el *asombro* —la atribución es nuestra— y con el objetivo de descubrir la *armonía* que concierne tanto al ser humano como al cosmos en el que vive, sus reflexiones pasaron de experimentar con los martillos a explorar el misterio que relaciona música y las matemáticas más allá de lo visual y de lo audible, esto es, en lo metafísico. Si tuviésemos que definir la música con los términos de un filósofo presocrático, diríamos que se trata de un medio artístico que se capta con la mente, se percibe por los oídos y se transmite tanto en el mundo interior como en el exterior. No obstante, ya hemos caracterizado el camino de las definiciones como un absurdo, por muy estrictas que éstas pretendan ser. El misterio se caracteriza precisamente por eso, porque siempre habrá algo que se les escape. En este sentido, las teorías de la música no dejan de estar constituidas sobre una ficción que —reconozcámoslo— permite justificarse como material de estudio. Teorías son las que se deducen del análisis, solo que, en este caso, son incapaces de asumir que la principal característica de este fenómeno es el misterio y este no se puede probar empíricamente. De ahí que no les quede más remedio que el análisis, como si toda descripción musical, incluidas todas las experiencias posibles de escucha musical, con todo lo que la música nos hace sentir, quedasen probadas con el incuestionable *temperamento igual* de Bach. Los marcos cognitivos entre los que se mueven los pitagóricos, recordemos, la música parece adquirir un sentido más profundo que el reflejado por Platón, y por consiguiente el triasiano, toda vez que su movimiento se desarrolla sobre un plano que «cobra forma» sensible a través del

número y no precisamente a través de las palabras o conceptos. Si pudiésemos probar que el sonido —la música no deja de estudiarse como una sucesión de sonidos, aislados o simultáneos, que sirven de orientación al fronterizo— adquiere su forma particular inseparable del *número*, quizá la tradición filosófica de Occidente hubiese previsto el misterio como un lugar de llegada, permitiendo reflejar desde un principio el tiempo jánico que Trías tribuye al ser del límite. Para Pitágoras, que inventó el sistema de cuerdas más antiguo del que tenemos noticia, los números eran la esencia primordial de todo lo sensible y representaban proporciones perfectas en las que se integra la noción de justicia, como una «unión» de dos *cosas* que, sin ánimo alguno de lucha —la tesis heracliteana no es ajena a la misma— logran sin embargo un cierto aire de familia. En esta investigación, la expresión de figuras geométricas que «se juntan» o que «coinciden» aparece y desaparece por momentos, surgen coincidencias o resonancias armónicas que sugieren una presencia, una afinidad unas con las otras. ¿Quedaría satisfecha la comunidad científica si esta *unio mystica* pudiese mostrarse entre alguno de los marcos limitados que ocupan sus tareas sin perjudicar la noción de misterio hacia la cual Trías pretende apuntar su toda su filosofía? Creemos que no es descabellado. El mismo Trías acercó la *filosofía primera* hasta la lógica, proporcionando al límite una explicación posible, o mejor dicho, cuatro. Si pudiese demostrarse la existencia de esta unión desinteresada quizá pudiera verse que si uno cava lo suficientemente profundo, la música obedece a una lógica bien diferente de la matemática. Basta con fijarse en el filósofo griego, para el que la música significaba algo tan racional como ontológico, pues consideraba que los sonidos y las vibraciones se hallaban en todas partes, aunque los términos de frecuencia, intensidad o forma no formasen parte de su léxico musical. Por tanto, volviendo a la pregunta, ¿existe hoy algún modo de «probar» esta especie de sinestesia entre sonido y matriz sombría, entre la física y el alma del mundo, si ya como sugiere Trías nosotros mismos nos encontramos con un pie dentro y otro fuera de él?

La filosofía del límite no solo se enfrenta a grandes retos de la ética, la justicia o la libertad. Al enfrentarse con las «sombras de la razón», el *ser* del límite propone, a través de su imponente imperativo, nuevas posibilidades de sentido al fronterizo. Por esta razón, no creemos que esta demostración sea imposible por estar tan cerca del mundo como del sinmundo, por así llamarle, sino que ésta es precisamente la posibilidad, la de utilizar el lenguaje habitual para expresar (de otro modo) un lenguaje tan emotivo y matemático como el que constituye y refleja la música. Así, el acceso a la razón fronteriza no solo estaremos

constatando la necesidad de las categorías simbólicas que forman parte del despliegue, sino que también estaremos explotando el suplemento simbólico de una música que presiona desde más allá, proyectando luz sobre los barrios metafóricos de la *ciudad*. Si bien el modelo estructural de Trías emerge en *La filosofía y su sombra*, la música no alcanza su soporte teórico hasta *La edad del espíritu*:

> Está todo él atravesado por un principio que permite recrear o variar un dispositivo de siete formas entrelazadas (a las que llamo *categorías*), de manera que en cada «variación» prevalezca una de ellas como la que ejerce el papel que, en música, desde el temperamento igual, se asigna a la tónica.[398]

Lo cierto es que el modelo ontológico de Trías y el de Pitágoras coinciden tanto en la numerología[399] como en las matemáticas en general, cuya reflexión parece concentrar en la figura del *triángulo* su perfecta configuración teórica, o «teoremática» si nos referimos al presocrático. A nosotros, la variación nos somete a una gran cantidad de coincidencias que podrían ofrecer al fronterizo un «ajuste» respecto a sus posibilidades musicales, y no por

---

398 *El hilo de la verdad*, op. cit., p. 81. En música, el término «tónica» suele representarse con la grafía 'I' debajo de una determinada nota y refiere al grado de ton-alidad principal de un acorde, pasaje, movimiento u obra musical. Trías considera este grado como el punto de partida de toda *aventura filosófica* y el mismo lugar al que el hombre vuelve, aunque nunca indiferente tras ese retorno inviolable y matricial. Sin embargo, el tono principal de una obra corre el riesgo de perderse por el camino, pudiendo terminar la obra en una tonalidad distinta de la original. De ahí que la noción de «variación» no hallase una plena correspondencia con la de límite. Por otro lado, a pesar de la falta de documentación, y a juzgar por la magnitud de sus hallazgos sobre música y matemáticas, creemos casi maniáticamente que Pitágoras debió de profesar una ontología en la que la música jugó un papel más importante del que se suele creerse. Más importante incluso que las matemáticas, cuyos teoremas pudieron haber sido deducidos a partir de una seria reflexión metafísica de aquella. Nos ocuparemos de este ámbito más adelante.

399 El número 'tres' hace referencia a la ontología trinitaria de *Los límites del mundo*. Para los pitagóricos representa la alteridad o unidad sobrante que limita la completud o perfección del par como un todo y también tiene la capacidad de producir —cualquier acorde natural de tríada nos sirve— alegría o tristeza, según su «tercer tono» sea mayor o menor. En general, el triángulo es el elemento más estable, estructural y representativo de toda trinidad, pero también son abundantes los relatos y las tradiciones espirituales en torno a este número, que en Trías opera con el pasado, el presente y el futuro. Como es sabido, a estas similitudes puede añadírsele parentescos con otras doctrinas, entre ellas, las prácticas de los órficos, la creencia en la inmortalidad o el castigo en el Hades y el retorno del alma al cielo. Sirva de apoyo a la apuesta triasiana el dato de que en todas ellas el saber se hace presente a través de los llamados «misterios».

ello tiene que renunciarse al principio dinámico del límite. La música constituye precisamente una de estas posibilidades dinámicas. Tal como suele decirse de las artes escénicas, la música se caracteriza por su movimiento (primer movimiento, segundo movimiento, etc.); la *variación* es la que, según Trías sugiere, invita a una exploración del comportamiento físico de la unidad mínima de su existencia: el sonido. Los resultados nos servirán para comprobar si la tradición pitagórico-platónica en la que Trías hunde sus *argumentos musicales* permite la sincronía entre «variación» y «límite», que Trías plantea, hacia la etapa final de su obra, como un retorno a los orígenes, a lo sagrado, la matriz.

Clarence G. Hamilton escribió en 1912: «todo músico inteligente debería conocer las leyes físicas que subyacen en su arte». En un pequeño ensayo, a su vez inspirado en otro del físico romano Pietro Blaserna (1836-1918), Hamilton se ocupa en los compositores que en su momento se interesaron por las leyes de la física sin abandonar su profesión musical. Uno de estos compositores fue Rameau, cuyas reflexiones sobre música nos parecen menos inspiradas que las de Rousseau, y otro es Giuseppe Tartini (1692-1770), que descubrió los llamados «tonos combinados» partiendo de las intuiciones el organista y teórico alemán Georg Andreas Sorge (1703-1778)[400]. Tartini, que recibió el mérito, se dio cuenta de que cuando un músico ejecuta la expresión simultánea de dos tonos, el oído humano genera un tercer tono, subliminal y más grave, cuya afinación «encaja», matemáticamente, a la diferencia de frecuencias que existe entre los dos tonos originales. El hallazgo recibió el nombre de «tono fantasma» o «tercer sonido» y durante mucho tiempo fue considerado un misterio, ya que la *lógica* que se esperaba ver en la música impedía —la obediencia figuraba anclada a la infalibilidad de las leyes matemáticas— pensar el sonido como un «misterio» provocado por la musicalidad del propio acorde[401].

El físico y músico alemán Ernst Chladni (1756-1827), más conocido como el padre de la acústica, fue el primero que intentó explicar hasta qué punto las leyes físicas influían

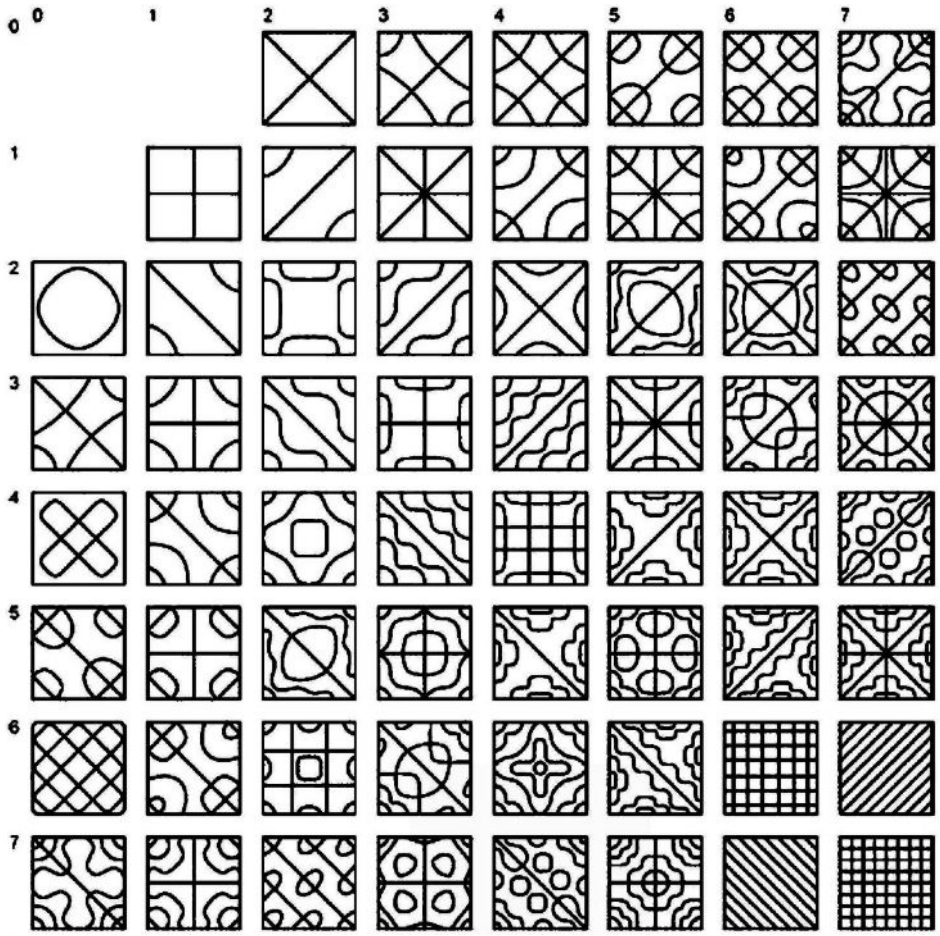
---

400 DIXON REILLY, A., *Georg Andreas Sorge's Vorgemach Der Musicalischen Composition*, Vol. 1, Northwestern University, Estados Unidos, 1980, pp. 21-36.

401 Años más tarde, Helmholtz (1821-1824) explicará que lo que aquí llamamos «misterio» consiste realmente en una deformación de las propiedades elásticas del tímpano auditivo. En su obra *Sobre las sensaciones de tono como base fisiológica para la teoría de la música* (1863), expuso los resultados de su experimento con los resonadores, unas esferas de cristal de diferentes tamaños, que eran capaces de reaccionar a una sola frecuencia, esto es, a un sonido «puro». En síntesis, el «tono fantasma» descubierto por Sorge y por Tartini resultó ser una realidad física, que no por ello debería ser intrascendente, ámbito en el que nunca quiso pronunciarse. Para una visión general y actualizada de ambos autores, v. MERINO DE LA FUENTE, J. M., *Las vibraciones de la música*, Editorial Club Universitario, Alicante, 2006, pp. 265-269 y 296-298.

en la percepción de la música. Su trabajo consistió en una búsqueda constante de formas a través del sonido. Uno de los objetivos del experimento consistió en explicar las relaciones que existen entre las vibraciones físicas aplicadas sobre superficies planas. Para ello, comenzó calculando la velocidad que ganaba el sonido en su exposición a través de diferentes materiales. Aplicando diferentes sonidos (vibraciones) sobre una placa metálica, cuadrada o redonda sobre la cual se había esparcido harina, sal o arena fina, los sonidos empezaron a reflejarse a la vista. Posiblemente su afán viniese de lecturas de científicos como Fermat, Laplace, Fourier o Poincaré, quienes siglo y medio antes que él se habían ocupado explicar la música en términos estrictamente científicos. El caso es que Chladni descubrió que, si se aplica una frecuencia vibratoria constante sobre un cuerpo potencialmente móvil, éste adquiere una forma que puede verse. Lo sorprendente resultó cuando, tras aplicar esas frecuencias sobre la placa, la materia esparcida sobre ésta comenzaba a organizarse geométricamente. Cada vez que Chladni cambiaba la frecuencia tonal, la materia cambiaba de apariencia, y cuantas más figuras geométricas mostraba, más despertaba su curiosidad. El experimento permitía ver y constatar empíricamente que el sonido implica siempre vibración, ondas que se perciben auditivamente llegando al cerebro y, quizá en algún caso, pudieran conmover al oyente. En 1787, año en el que Kant expuso sus correcciones de la *Crítica de la razón pura*, Chladni expuso sus *Descubrimientos sobre la teoría del sonido* a través de ilustraciones, conocidas como «patrones de Chladni». Estos dibujos geométricos asombraron a algunos intelectuales de la Ilustración; sin embargo, casi todos ellos se resistieron a ver en la música algo más que pudientes complacencias y matemáticas en forma de notas. Se trata de un proceso históricamente lógico, que consiste en pensar la música desde la ciencia, sobre todo cuando se pretende huir de la magia y las supercherías. Al mismo tiempo, existe una cierta preservación del arte y lo sagrado como desafíos, como *sombras* que la razón es (o ha sido) incapaz de entonar, y menos aun, de encajar entre los muros del nominalismo. Apenas se abre un camino, apenas aparece una propuesta novedosa, parece habitual caer en el mismo error de siempre: copiar las ideas del pasado que más nos interesan, en función de lo fértil que nos parezcan nuestras intuiciones. Ciertamente, el pensamiento musical ofrece algo muy distinto, puesto que nos lleva a pensar el mundo y las cosas desde una *aventura* en la que todavía caben las correlaciones numéricas, el movimiento y el sonido desde una perspectiva filosófica y los efectos vibratorios, generalmente contemporáneos, que parecen reacios a toda conceptualización. Al fin y al

cabo, la noción de misterio apunta hacia un reduccionismo inevitable: la voluntad del límite. Se entienda como se entienda el *movimiento* de la música, o del *ser del límite* anclado pasionalmente a ella, «o separamos lo que está unido, o unimos lo que estaba separado».[402] No parece haber alternativa. No obstante, echada el ancla en la frontera, nada impide pensar que la consideración metafísica de la música en el seno de la filosofía limítrofe debió de tener su origen en la búsqueda de la forma perfecta, así llamarle, del primer sonido del universo, y que toda sucesión de sonidos, acordes o melodías posteriores no consistió en más que «resonancias» más o menos significativas:



Patrones o figuras visuales de resonancia
Descubrimientos en la teoría del sonido, 1787

[402] GROSSATESTA, R., *Metafisica della luce* (Rusconi Libri: ed), Milán, 1985. La cita es rescatada por Ramón Andrés, en: *Filosofía y consuelo de la música*, op. cit., p. 615.

Sin embargo, el experimento de Chladni apenas consistió en completar las observaciones del inglés Robert Hooke (1635-1705). Hooke utilizó harina fina y su instrumento principal fue un simple arco de violín aplicado sobre el borde de la placa metálica, obteniendo los mismos resultados que Chladni. Sin embargo, su actividad científica no llegó a entusiasmar tanto como la de aquel. Chladni fue quien más empeño puso en visualizar la geometría musical, intentando extraer coincidencias entre las diferentes formas que el sonido (como materia) es capaz de adoptar. Poco a poco, la misma práctica fue sucediéndose en otros puntos de vista. Michael Faraday (1791-1867), por ejemplo, mostró sus «crispaciones» ante un público entusiasmado en la Royal Institution, Charles Wheatstone (1802-1875) al inventar el *caleidófono*. Otros como Jules Lissajous (1822-1880), Hugo Blackburn (1823-1909) o, sobre todo, J. William Strutt (1842-1919), estudiaron la propagación de las ondas a través de materia líquida, siendo este último, galardonado con el Premio Nobel de Física en 1904. No menos importantes fueron los descubrimientos hechos por mujeres. La francesa Sophie Germain (1776-1831) recibió tres mil francos de Napoleón por sus explicaciones matemáticas sobre las ondas de sonido y su efecto movilizador de la materia. En el mundo anglosajón, Margaret Watts-Hughes (1842-1907) inventó el eidófono, un instrumento que le permitió ver la formación de la materia a través de un tubo utilizado como caja de resonancia. Mientras tanto, Mary Desiree Waller (1886-1959), junto a la anterior, estudiaría intensamente la obra de Chladni con el fin de descubrir si alguno de esos patrones figuraba reproducido en la naturaleza.[403]

Pudiera parecer que los experimentos con frecuencias y sonidos impiden un rendimiento epistemológico relevante para esta investigación. Sin embargo, nada hay de dramático en una cultura cuyo camino de la racionalidad se resiste a abandonar y, lo que es más importante, que *olvida* —intencionadamente o no— el camino de vuelta. Lo que nos ofrece la física contemporánea, concretamente la acústica (del gr.: *akoúsma*) es la existencia de un vínculo entre «expresión musical» y un *ser* similar al que Trías profesa en el *límite*. Una de las formas o modos de *ser del límite* se dice con música, con el canto, el ritmo y la

[403] La lista de autores consagrados al aspecto físico de la geometría en la naturaleza no deja de sorprendernos. La mayoría de los estudios disponibles a día de hoy parten de los análisis iniciados entre los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, el aspecto filosófico parece continuar ausente, a excepción de quienes intentaron aproximarse a las formas musicales desde la física y las matemáticas, que terminan por hundir y justificar sus conclusiones en una visión analítica y reduccionista.

melodía que, hermanados, construyen lo que en general entendemos por *música*. Los juicios sobre el arte son, desde Kant o Baumgarten en adelante, sucesores o tratadistas de este vínculo genuino que no sabemos definir, pero que, con Trías, concebimos como investigación pendiente. Tampoco renunciaremos a una significación ontológica de la música —*La aventura filosófica*, *Los límites del mundo* y la estética de la *Lógica del límite* nos empujan a consumar una ambición— con el presupuesto de contribuir de algún modo a enriquecernos como *límite*, a re-componernos y asumirnos como «carne» que somos de él. En el fondo, lo que aparece en las obras doctrinales de la música triasiana es este hermanamiento discursivo y especulativo entre Pitágoras y Platón que se inicia precisamente en la *Lógica*. Sin embargo, la intención de Trías no parece otra que llegar al misterio, es decir, a lo que más allá de toda interpretación posible no puede ser conocido en términos lógico-lingüísticos o no puede explicarse con palabras. El misterio del límite, o de la *matriz* de la que todo brota y todo surge, rehúye una aproximación física (acústica) con la que todavía —creemos— puede describirse este misterio con mayor precisión, antes de regresar al mundo filosófico y profano del siglo XXI. Sin abandonar el plano mundano, llegamos así al estudio de una disciplina sonora aparentemente novedosa y revolucionaria, si bien creemos que a día de hoy esta seria de experimentos todavía no ha conseguido sobrepasar lo anecdótico y lo espectacular: lo *asombroso*. Se trata de un estudio de las formas sonoras, no muy diferente del chladniano, con las cuales los sonidos se vuelven visibles en el cerco mundano. La etimología del término «cimática» procede del término griego *kyma* («onda») y apunta a la visibilización de uno o más sonidos en función de la vibración que emite un determinado cuerpo que oscila sobre una base fija[404]. Lo que diferencia las geometrías sonoras de Chladni de esta novedad radica en la descripción de sonido como una energía que, además de ser proclive al orden de la geometría, tiene también la capacidad de sanar[405], algo que en la actualidad carece de un reconocimiento estrictamente científico.

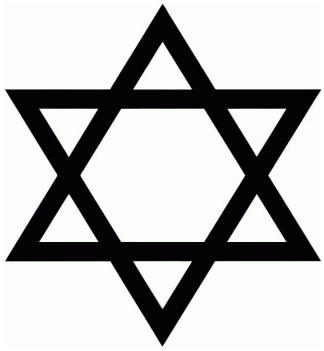
El arquitecto norteamericano Richard Buckminster (1895-1983) fue el primero en descubrir la relación que existe entre las frecuencias musicales de la escala diatónica y

---

404 Los trabajos de investigación en torno a la filosofía y este asombroso experimento son muy recientes. v Lega Lladós, F. (2013). *La Cimática como herramienta de expresión artística* (tesis doctoral). Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

405 El chamanismo, la magia y algunas tribus africanas solían esparcir semillas de cereales sobre la membrana de un tambor, de modo que al transmitir sonidos con la voz y observar la forma que adoptaban, les servía para conocer el carácter de los buenos o malos augurios. Cf. MUÑOZ, L. A., *Historia oculta de la música*, Esfera, Madrid, 2020.

algunas formas geométricas. Para ello, utilizó un globo sumergido en tinta azul y provocó la vibración de las frecuencias de la escala musical convencional, desde el *Do* central del piano hasta el *Do* de la escala superior siguiente. Las ondas generadas fueron produciendo imágenes en dos dimensiones que se sucedían a medida que se sucedían las notas. Casi contemporáneo de Buckminster, el médico y físico suizo Hans Jenny (1904-1972), desarrolló su experimento hasta encabezar la lista más reciente de científicos consagrados al efecto de las vibraciones que produce el sonido en los fluidos. Jenny descubrió que entre estas formas geométricas se encontraban ya en los «sólidos de Platón». Según relata el griego en el *Timeo*, los sólidos son formas poliédricas perfectas, es decir, que guardan el mismo aspecto vistas desde cualquiera de sus vértices[406]. Observó que una de aquellas frecuencias reproducía la estrella de David con una exactitud geométrica inconfundible. La procedencia de esta figura se atribuye a Hermes Trismegisto, uno de los fundadores del pensamiento arcano más antiguo. Su forma consiste en la superposición de dos triángulos equiláteros, uno apuntando hacia arriba y el otro hacia abajo. Ambos triángulos superpuestos forman la famosa estrella de seis puntas utilizada por la tradición judía como símbolo de orientación y de protección, la representación definitiva de que el bien puede contra el mal y que la espiritualidad supera en conocimiento a un mundo que anhela pensarlo todo bajo conceptos.



La Estrella de David (o «sello de Salomón») es símbolo de orientación del pueblo hebreo. Su forma consiste en el entrelazamiento de dos estrellas, formando un sentido de unión y esperanza de gran valor simbólico para el pueblo judío, desde la Edad Media.

406 Daud Sutton: «Sólidos platónicos y arquimedianos» (2002), en: VV.AA., *Quadrivium*, Libro III, Librero, Países Bajos, 2019, pp. 127-133.

Llegados a este este punto, cabe afirmar que la «literatura de pensamiento» no solo encaja con lo específico de cada uno de los barrios de *Ciudad sobre ciudad*, sino que admite la exploración de un nuevo camino. El problema es que esta vía no impide confundir la noción de *misterio* con teosofías poco útiles en favor de una interpretación —hemos dicho que, en ocasiones, podría parecer intencionada— del particular *viaje filosófico* e interestelar entre Oriente y Occidente (Trías) y que ahora busca, incesantemente, resolverse. Por ahora, volvamos sobre la dimensión física de la música para intentar conocer cuánto de inmaterial o metafísico puede haber quedado atrás en la aventura del *límite*.

Si tenemos en cuenta los avances tecnológicos de los dos últimos siglos, comprobamos que las vibraciones físicas son capaces de constituir «formas» perceptibles, formas compuestas de materia que podrían resultar más o menos bellas, tanto a la vista del científico, como a la del filósofo o la del artista. Se trata de formas que, de algún modo, han llegado a nuestros días desde un hermetismo silenciado durante siglos, si bien es familiar al *fronterizo* que, como sugiere Trías, es capaz —y debe— interpretar las formas como «símbolos» del límite. Sin embargo, los desarrollos en que derivan los descubrimientos de Hooke, Strutt, Chladni o Jenny no son tan sorprendentes, aunque a la ciencia de los siglos XX le haya servido para describir el comportamiento de los electrones en la física cuántica. Estos datos no resuelven el problema del misterio, sino todo lo contrario, lo estimulan todavía más. Lo que consiguen es recalcar que, si contamos con una sola parte de esas formas, el misterio, en cuyos referentes podrán aclimatarse las comunidades científicas, jamás agotará toda posibilidad suya de hermenéutica. La música —intentamos describir la música como guía para el conocimiento desde el pensamiento de Trías— «resuena» desde un interior mucho más profundo que el de este *límite* puramente formal y material. En cuanto a los términos que componen la música, el sonido no es un término simple que pudiera dar lugar alguno a la música (concepto con el que suele referirse una sucesión de sonidos más o menos agradables al oído), o a ruido (frecuencia o frecuencias que, careciendo de una terminología específica («Do, Re, Mi, Fa…») escapan del rango auditivo o son percibidas sin agrado alguno. Podríamos seguir describiendo estos términos con mayor o menor acierto, escribir cientos de tratados sobre ellos, sin agotar jamás el valor cognitivo que encierra una experiencia de la música desde-el-límite. ¿Tanto satisface, realmente, describir los giros musicales de una ópera de Puccini sin vernos reflejados en ella? ¿Será la palabra la que deba dar cuenta del misterio que la música, en la que medida en que nos sentimos una parte

inseparable de él, se aleja de toda descripción posible? ¿Acaso no será esta otra parte, simbolizada, la que cae fuera del límite, dotando a éste de un carácter genuinamente metafísico? Adherirnos a este presupuesto y la práctica que de él resulta en lo que consiste el *ser del límite*.

Ahora bien, el último desplazamiento de la condición incondicionada que investiga Trías —antes fueron la platónica, la cartesiana y la kantiana— coincide con el hallazgo de una de las características más sorprendentes de la física contemporánea: la cimática. Si la música sigue formando parte del misterio kantiano («¿*Qué puedo conocer*?»), a pesar de la experimentación, éste no se encuentra en la materia, ya que formaría parte del cerco mundano; tampoco se encuentra en un punto de vista privilegiado del sujeto, como argumentaría Trías acerca del ser del límite, sino más bien en la interpretación que hacemos de la forma que adopta la materia bajo la fuerza de una cierta sonoridad y en el *movimiento* que esta materia parece iniciar hacia el sujeto, y viceversa. Es entonces cuando el fronterizo da realmente el «salto» hacia lo que puede conocer, a la razón práctica del límite («fronteriza»), que puede —y debe— caracterizar al sujeto del límite como un sujeto físico con aspiraciones que, yendo más allá de lo físico, pertenece a los límites que interpreta del mundo, o, si se prefiere poner en práctica la razón práctica que dispone la frontera, al límite que somos *nosotros*. Posiblemente, Trías estaría de acuerdo en que lo que realmente define la condición humana es el interrogante al que cada sujeto se expone, en última instancia, inclinado hacia el misterio y la duda. Con esto no pretendemos justificar que la música pueda disolver este misterio cognitivo —el concepto de *misterio* triasiano trae consigo un cierto esquema conceptual— sino todo lo contrario: que, si estrechamos nuestra vista hacia la excesiva racionalidad y exceptuamos tanto los dogmas como la configuración de fe, el misterio no ha gozado nunca de un espacio privilegiado hasta el tratamiento que Trías le atribuye. En ese tratamiento, cuyo resultado es la filosofía del límite, la música no es entendida al estilo puramente físico, ni tampoco exclusivamente metafísico. Las consideraciones musicales de Trías no intentan salvaguardar la memoria escribiendo en pergamino sus alabanzas, ni contribuye en modo alguno a que reconsideremos la música como un método para afrontar el devenir ni para combatir nada. La música es símbolo porque es misterio. Uno puede adentrarse en el más absoluto *silentium* y creer que algo desde ahí arriba «le habla». Quizá esto venga ocurriendo desde hace miles de años, quién sabe si millones, pero hay algo en el cielo que no se deja ver y que, de algún modo, sabemos que ha

sido fundamental para la forja de Occidente. En la filosofía del límite, la música es principio en fin porque nace y evoluciona a través de diferentes épocas o movimientos buscando la armonía. Por esta razón —afirma Ramón Andrés, en la línea de la *Lógica* de Trías— decimos que «si la música crea una sensación de espacialidad es porque en realidad la posee».[407] No es casualidad, por cuantos pensadores interesados en el tema musical hemos mencionado hasta aquí, que la música admita y no admita un tratamiento conceptual. Más bien nos parece que la filosofía ha dejado de servirnos de aventura y ha pasado a significar discusión, con el fin de alcanzar significados concretos con la ayuda de las palabras. Parece evidente que, si nos anclamos a este paradigma de excesivo formalismo, es imposible ningún otro tratamiento de la música que no sea cuantificable o medible en números. Apenas consistiría en un fenómeno objetivable en un sentido matemático: la música son número y consiste en números, en operaciones que el compositor realiza con mayor o menor acierto (gusto estético). Entonces, ¿por qué causa la música sigue fascinando a la gente? ¿Acaso no cabría admitir, como sí admiten Bloch o Trías, que existe una especie de magia o de misterio equiparable a la sabiduría de los mitos que pudieran expandirse transversalmente, o más bien debemos rechazar éstos porque no forman parte de una objetividad a gusto de todos? Existe una dualidad en todo símbolo que representa el *límite* que somos, una dualidad que en parte es reflexiva, pero no estrictamente teórica ni científica. Por tanto, no interesa solo el aspecto físico en su tratamiento (terminológico, acústico, científico…), sino también la naturaleza el poder de su movimiento, ese poder capaz de crear espacio desde el cual advertir el origen de la existencia y el fin de los tiempos, los opuestos del día y la noche extraordinariamente mezclados.

LA MÚSICA Y SU SOMBRA

Entendemos el mundo de la intencionalidad y del autoconocimiento como parte de este mundo, que ahora —desde la frontera— oteamos de otro modo. Si nuestra intención es

[407] ANDRÉS, R., *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020, p. 680. Todavía en el siglo XX contamos con autoridades que suscriben esta línea de pensamiento musical. Para Ernst Blonch, la música no llena el espacio, sino que lo crea. También, la idea de música de Luigi Nono defiende que el sonido «lee» el espacio, y éste es, precisamente, el que desvela el sonido. Ambas citas son del autor (*ibid*.).

ofrecer una descripción conceptual de la *música*, a medida que elevamos los elementos que esta comporta, y estos a conceptos, enseguida nos veremos envueltos en su análisis y nuestra posición en el mundo puramente inmanente no habrá cambiado. Llamar al mundo «cerco mundano» sonaría extravagante e inútil y ni siquiera llamaría nuestra atención. Si suponemos esto, entonces no hay nada que interpretar que previamente no haya sido significativa y semánticamente negociado. Tampoco habría necesidad de aceptar las razones de otra persona ni las experiencias gozarían de una primera persona («he tenido esta o aquella experiencia»). Toda descripción del mundo en términos de actividades de nuestro sistema nervioso resultará frustrada sin una sola «sombra» (nada, nadie) que la cuestione: las revoluciones cognitivas[408] (Movimientos I y II de esta investigación) serían innecesarias. Si, en cambio, mantenemos el dualismo cognitivo que profesa Trías respecto al conocimiento simbólico — hemos dicho que no es necesario perseguir la intersección en la que el *logos* cartesiano moderno ilustra sus coordenadas—, entonces, nuestro mundo no solo es descriptible en términos de espacio-tiempo, sino que deberá admitir, por ejemplo, que el *logos* musical «existe» y que la estrategia de Trías ha sido situarlo en un plano anterior al de las descripciones lógico-lingüísticas de las cosas.

Interpretado alternativamente, el mundo del símbolo se convierte, así, un mundo de relaciones y de correspondencias que acontecen en la imaginación del sujeto. Éste dota de sentido cada una de esas relaciones y las arroja en ese mundo suyo del aparecer. El experimento de la cimática contribuye a una descripción explicativa del mundo, o a un sinfín de ellas; sin embargo, la tarea de establecer relaciones o correspondencias entre su modo particular de describir los fenómenos y el rostro femenino que «*se* refleja» en un lienzo que no se atiene al *Verstehen*. En esto consiste el misterio triasiano, en la absoluta inconmensurabilidad que «se da» o «se abre» entre una mirada con límites (o, podría calificarse de «limitada» por las paredes de su propio campo) y el *ser del límite* que permanece imantado (inclinado o irremediablemente enamorado) hacia un centro. Un ser del límite que va y viene, se exilia y vuelve, ahora indiferente, a contarnos su experiencia. Ahora bien. Volver a casa, en el sentido hogareño de Heidegger, requiere una enorme responsabilidad y una prudencia cognitiva relativa. Y no es difícil para los investigadores,

[408] El contraste que emana de una lectura comparativa entre los Movimientos I y II intenta ser un reflejo de ello.

llegados a este punto, caer en teosofías o tratadismos que pretenden ordenar a otros en lugar de a uno mismo. Reconocemos que la naturaleza de nuestro problema cambia sustancialmente cuando aparece una ciencia que permite relacionar la música en términos físicos, que hasta ahora parecía imposible de pensar en el mundo de los fenómenos, y el enorme poder de atracción que el sujeto fronterizo siente hacia el misterioso centro que en ella puede experimentar. Implica, por tanto, conocer. Esta experiencia (de la música) *se da*, pues, en ambos lados del cerco fronterizo: en el ámbito mundano, como *factum*, y en el ámbito trasmundano, esto es, como la «sombra» de ese hecho. Por esta razón, consideramos que la experimentación contemporánea, precisamente la cimática, que comporta el movimiento de la materia desde su reposo hacia ciertas proporciones o «formas» geométricas, puede entenderse como la fusión definitiva entre lo físico y lo hermético, fusión en la que el número y lo bello «coinciden» simbólica y representativamente en el *límite*.

Sin embargo, no resulta fácil hablar de relaciones y correspondencias entre lo físico y lo metafísico sin evitar un cierto aturdimiento, a menos que nuestro asunto sea exclusivamente religioso. Este encuentro de miradas aparentemente antagónicas entre geometría y metafísica ha dado lugar a todo tipo de especulaciones de contenido místico o esotérico en los que es fácil caer, quizá por la necesidad de procurarle una solución rápida al problema del misterio. Ateniéndonos en los fenómenos del cerco mundano, en cambio, pude decirse que el sonido posee ciertas capacidades curativas en determinados campos de la medicina[409]. Para nosotros, los experimentos con el sonido comparten y actualizan, de algún

[409] El uso de ultrasonidos en campos como la medicina es cada vez más recurrente en el siglo XXI. El investigador inglés James K. Gimzewski (1951) desarrolla su actividad en bioquímica a partir de la sonocitología. La tarea de esta especialidad consiste en extraer células del ADN humano y analizar el número de vibraciones que éstas producen para saber si se encuentran sanas o enfermas. La hipótesis mantiene que las vibraciones producen ultrasonidos, estos, al ser amplificados, podrían reparar la estructura de las células dañadas. v. RUIZ DE ELVIRA, M. (21 de mayo de 2003) Las células gritan bajo el microscopio. El País, Madrid. Recuperado de: https://www.elpais.com/diario/2003/05/21/futuro/1053468006_850215.html/ [Fecha: 20/04/2020]. Somos conscientes de que las verificaciones experimentales podrían parecerle arriesgadas al lector, sobre todo cuando intentamos apoyar, y complementar, una tesis que, en buena parte, transcurre por el ámbito especulativo. No obstante, la hipótesis de Trías sobre la escucha intra-uterina transcurre por el mismo ámbito, una vez se apoya en un cientifismo de gran actualidad: la captación y la interpretación extra-lingüística de los sonidos que el feto recibe de la *fone* de su madre. A día de hoy puede afirmarse que el oído humano es el primer órgano que se forma, antes que ningún otro. Trías utiliza este hecho en el cual ya no queda mácula alguna de misterio, para sostener un pasado inmemorial y a un futuro escatológico, más allá de lo trágico, y dar forma al misterio que, desde una posición pre-mundana, admite un conocimiento pre-lógico. En nuestro contexto, sabemos que los procesos de escucha son amplios. Esto no implica que nuestro *experimentum crucis* —el sonido que ordena la materia— de inspiración pitagórico-platónica resulte contraria o no sea consecuente a la tesis del límite.

modo, el misterio como un problema metafísico que comparte alguna contemporaneidad con este mundo físico de partículas vibratorias y sonoras. ¿Pudiera consistir nuestra intención en una extensión buscada, tal como Aristóteles procuró sin éxito una definición para la música, para dotar al misterio de una significación exclusivamente mundana? Repárese en la respuesta: *bajo ningún concepto*. La música no parece obedecer solamente a la *libertad*, tal como afirmaba Celibidache, ni a la *verdad* o a la *belleza* (paradigma romántico). Como hemos apuntado, la música no «es» (esta o aquella cosa) porque no corresponde a la gramática significativa y semántica (formal) a la que estamos acostumbrados. Aquí se da un hecho importante: existen «formas enigmáticas» de las cuales el *logos* no puede apropiarse, sin residuo alguno, mientras estas no surjan, emerjan o se muestren ante nuestra vista u oído. La estructura de la obra artística como un cruce estructural de *materia* y *forma* llega a este movimiento como parte un «despliegue» que *todavía* puede mostrarse en el cerco fronterizo. Sin embargo, la relación entre música y experiencia ha sido una constante en la práctica artística, un misterio al que Trías busca un fundamento in-condicionado, a fin de que el mundo siga transcurriendo por el camino del Bien. Lo cierto es que los antecedentes de este misterio han pasado desapercibidos durante tanto tiempo, desde el Renacimiento hasta nuestro siglo actual, que incluso recurrir a los griegos y a los sabios que les secundan, a los hallazgos de Pitágoras o las enseñanzas de Platón en el *Timeo,* puede parecer arriesgado e incluso presuntuoso.

Trías suele referirse a «las dos caras de la misma moneda», precisamente para animar a la aventura filosófica y sugerir que considerar tan solo una parte del símbolo podría provocar que cayésemos en error. El saber único que apela *llamativamente* al fronterizo es, en su lugar, «lo Uno y lo Otro», un viaje de ida y de vuelta en el que «cantar es rezar dos veces» (San Agustín). Sin embargo, si mantenemos que nada más allá del límite puede conocerse racionalmente (Kant) o que este «nada más allá» apenas puede remitir al mundo descriptivo (Wittgenstein), no asistiremos a una gran transformación de la filosofía contemporánea. Todo lo que aquí ocurre es la síntesis de dos movimientos que podríamos representar con el par «revolución científica-tragicismo» y «revolución romántica-dramatismo». La filosofía de Trías añade las nociones de *variación*, *límite* y *símbolo* con la intención de resaltar las sombras a las cuales es el *logos* triunfante en Occidente el que debe asumir cercano a su paradigma. En el sentido del límite, *el misterio* se corresponde con la abundancia verbal, la más fuerte, indisoluble frente a un conocimiento absoluto del mundo;

por su parte, la música es símbolo de este sentido «forma pre-natal» como un modo genuino de conocimiento olvidado. La música tiene la capacidad de repercutir en sus oyentes, sea del estilo que se trate, lo sublime representa *aquello* (a-gramático, atético) que, antes de la aparición del *logos* lingüístico, pudiera engendrar y difundir un paradigma de conocimiento. Según Longino, la sublimidad consiste, precisamente, en el éxtasis que puede experimentar el sujeto. Tener pensamientos grandes, seguir una pasión vehemente o respetar el talento y la pasión son cualidades humanas innatas diferentes de aquellas que pueden aprenderse, como la retórica o la persuasión de un auditorio a través de herramientas. El problema surge cuando el artista no hace emerger ninguna de ellas porque a menudo desconoce tanto los poderes del orador como la grandeza de los pensamientos. Para nosotros, la percepción de la música como un despliegue de formas geométricas no contribuye a darle ningún significado; más bien, intenta borrar cualquier intento de intencionalidad que el sujeto decida atribuir a un significado de la música. A día de hoy, nadie escucha música atendiendo a los patrones de Chladni, antes bien, la inmensa mayoría es capaz de encontrar sentido y de dar significado (*Bedeutung*) a la obra que escucha. Ahora bien, permitir que nuestra alma transite especialmente por este barrio en el que observamos *vibraciones* por todas partes podría alumbrar algo este misterio y reflejar el drama con mayor claridad. La música, en nuestra opinión, contiene interesantes propiedades topológicas dentro del esquema de *ciudad* que Trías plantea en *Los límites del mundo*, ya que también está presente en los barrios ético y religioso.

Una vez que Trías establece en la *Lógica del límite* el punto de partida de la *philosophía proté* en el consorcio Pitágoras-Platón, Copérnico, una vez colocó el Sol en el centro del universo en 1543, siguió siendo fiel a la representación de su experiencia visionaria, actuando como mediador entre lo divino y lo físico. La agitación que provocó el heliocentrismo debió de ser tan grande, que el sistema de epiciclos y deferentes de Ptolomeo quedaría comprometida durante casi mil quinientos años. Pero fue Boecio, casi cinco siglos después que Ptolomeo quien, en su *De Institutione Musica*, expuso la relación pitagórica que relaciona al hombre con la música. Como señala el Prof. Ortiz Pereira, Boecio fue la figura más importante en el devenir de la humanidad que consistió en personificar el tránsito histórico-filosófico de una época a otra, arrastrando el *espíritu* hacia el hombre[410]. Llegados

[410] Daniel Ortiz Pereira: «Poesía y música en la consolación de la filosofía de Boecio», *Revista Española de Filosofía Medieval*, Nº 24, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2017, pp. 35-53.

a este desconocido tratado, el pensamiento musical se bifurca en dos caminos que nunca dejarán de bifurcarse. Según sugiere la musicología contemporánea, uno de ellos es el que propone aplicar el orden descrito por el retórico Quintiliano en su tratado *Sobre la música* (siglos II-IV d.C.) y otro es el que clasifica la música medieval en tres partes —declara Boecio— permitiendo una lectura criptográfica que todavía podría revelarse en clave pitagórica[411]. La resonancia de la obra de Boecio se dejaría escuchar en varias lenguas llegando a los tratados teóricos de los siglos siguientes, incluso a la literatura del siglo XVII, a pesar del movimiento antritrinitario que atravesó Europa entre ese siglo y el inmediatamente anterior. A tenor de esta trinidad musical, que quizá podría compararse con la trinidad de cercos dentro de una (posible) ontología musical, afirma Russomano:

> En el esquema de Boecio, la *musica mundana* hace referencia a la música inefable del cosmos, a las leyes armónicas que presiden los movimientos celestiales: es la que se conocía como música de las esferas. En el otro extremo, y en el peldaño más bajo de la terna, está la *musica instrumentalis*, es decir, la música que producen los instrumentos: es la que comúnmente entendemos como música. En el medio se sitúa la *musica*

411 El primer itinerario es el que sugiere la norteamericana Úrsula Kirkendale recurriendo a Homero como figura de autoridad, para dar cauce a una educación musical compatible con las figuras retóricas y con el alma humana, definida en términos de destino y anclándola para siempre en una tradición de inspiración literaria. v. Pedro Redondo Reyes, «El Homero de Arístides Quintiliano», *Revista Minerva*, Nº 23, Universidad de Valladolid, pp. 99-126. El segundo itinerario —sostiene Dentler— pone en tela de juicio el propio transcurso de la historia, según Boecio, por haberse separado del «camino recto» que exige el misterio de la existencia en relación al alma, reflejada, en este caso, por la división entre *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*. En este caso, la obra de Bach es aclamada por Trías en varios pasajes de su obra. Sostiene que nos ofrece un microcosmos en el que todo cabe como realidad sonora, a la enigmática existencia de música mundana y extramundana que, al ser revelada en términos métricos y numéricos, devuelve la investigación hasta su punto de partida en Pitágoras. En ambos casos, el análisis de las obras musicales de Quintiliano y de Boecio parte de que las influencias de Pitágoras, Platón y Aristógeno son aparentemente contradictorias. Sin embargo, son figuras que resultan clave para cualquier investigación sobre música y filosofía y para indagar la naturaleza filosófica de sus respectivos tratamientos de la música. En la actualidad, el número de interpretaciones musicográficas que elaboran al respecto, son publicadas en el siglo XXI, aunque no parecen solidarias con una arqueología de la música en la cual, tanto nosotros como Trías, hunde en la noción de espíritu. Seguimos afirmándonos en la hipótesis de que este espíritu hace con las doctrinas de Pitágoras y de Aristógeno. La presencia de la voz y el tema del movimiento, por ejemplo, suelen interpretarse como elementos de una tradición que apenas se cuestiona y que toma como punto de partida el pensamiento de Aristóteles, en el que «las nociones de número, peso o medida [ya] no comportan significado filosófico alguno». Cf. Domené Fuensanta Garrido, «La voz y el movimiento de la voz en la teoría musical griega antigua y tardoantigua: Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo», en: Revista *Synthesis* Vol. 24, nº 1, e015, Universidad de La Plata, junio 2017, 12 pp. v. también: LUIS CALERO RODRÍGUEZ, «La voz y el canto en la Antigua Grecia», Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, 407 pp.

> *humana,* la armonía que se produce en el interior del hombre y que actúa como correa de transmisión entre alma y cuerpo, entre reino material y espiritual.[412]

Si para Pitágoras y sus discípulos, el sincretismo entre sonido y número concedía al concepto de música un valor metafísico que se extendía desde la dimensión propiamente sonora hasta la totalidad de lo que desde Hegel se denomina «lo real», ¿qué pudo haber quedado de aquella «gnosis sensorial» que pudiera enriquecer la hipótesis de que el *logos* musical es previo a toda descripción lógico-lingüística?

Según Russomano, algunos de los datos de Dentler son tan estimulantes como esotéricos. A menudo, además, exigen que el oyente de música sepa apreciar lo que la obra *no dice*, en el sentido metalingüístico, aprendizaje para el cual no existe tratado alguno. Lo que sí parece claro es que, para Pitágoras, el número fue el principio subyacente que gobierna todo cuanto existe. Nada representa mejor que la música, para él, la unidad de un universo ordenado y armonioso que afecta o hace «padecer» a cualquier manifestación que pudiera darse en el cosmos, incluso aquella que llegó a formar parte de las observaciones de autores como Copérnico o Kepler, considerados autoridades indiscutibles del mundo científico occidental. Se sigue de este hilo, que la música no solo era conocimiento para el hombre primitivo; seguramente, el hallazgo permitió una primera *Meditación sobre el poder*. En algún momento posterior a la historia del mundo griego, debió de cuajar la idea de un mundo de proporciones numéricas al que solo era posible acercarse a través de la música. Si se reflexiona, la historia de la música no ha consistido en mucho más que en eso, en la imitación de ritmos, patrones y melodías. Pero esta conexión, lejos de parecer azarosa, no puede satisfacer al límite si no considera que, en ese momento, de conexión íntima entre física y metafísica, todas las cosas del mundo debieron figurar conectadas, de algún modo, con su propio hermetismo. Solo así el hombre puede referirse a ellas, para lo que es más importante: llegar a dominarlas.

Tras la muerte de Copérnico en 1543, llegaron las observaciones de Kepler, un astrónomo realmente moderno, apenas veinticinco años más más joven que Descartes. Se sabe que Kepler estudió y asumió con entusiasmo la jerarquía del sistema heliocéntrico de

---

412 RUSSOMANO, S., *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*, Fórcola, Madrid, 2017, p. 20.

Copérnico. Al tiempo que sucede en el cargo a Brahe en 1600, el científico publica en *Astronomia nova* las conocidas leyes de fuerza que llevan su nombre, todas, excepto una, que suscitaría la dimensión más insólita de su pensamiento. Al margen de una astronomía concebida científicamente, seguramente Kepler[413] fuese conocedor de los textos de Jámblico, según los cuales, los sonidos pueden expresarse en términos geométricos y de relaciones entre ellos. Siguiendo este trabajo de los antiguos, Kepler pensó que también el universo podía concebirse en términos musicales. Así, pues, una vez situado el nuevo eje sobre el que rotaban los seis planetas entonces conocidos, estableció una doble perspectiva dentro de la conocida *armonía de las esferas*:

> El trabajo de Kepler, de marcado carácter geométrico, recogía los postulados del pitagorismo en su doble vertiente musical y científica. Los resultados más espectaculares en este sentido se exponen en *Harmonices Mundi*. Kepler estaba convencido de que las normas por las que se regían los movimientos planetarios eran parecidas a las de la polifonía de su tiempo. Asimismo, provechó sus cálculos sobre la rotación de los planetas para deducir los tonos musicales en los que éstos «cantaban». Puesto que las órbitas eran elípticas y, por lo tanto, la distancia y velocidad con respecto al Sol variaba de manera periódica, también la entonación de los planetas debía de ir modificándose de acuerdo a su desplazamiento en el espacio. Según Kepler, cada planeta no emitía un sonido único y fijo como siempre se había imaginado, sino que desplegaba su voz dentro de un rango de alturas determinado por criterios geométrico-matemáticos.[414]

De un lado, este autor nos ofrece una investigación científica que se basa en una revisión histórica y desarrolla, a partir de ella, una serie de observaciones que culminarían con la revolución iniciada por Copérnico. La trayectoria de los cuerpos celestes puede representarse en favor de una comprensión lógica —lo que será el *cantus firmus* de una aristocracia desprovista de todo misterio— o puede entenderse como cuerpos cuyo movimiento produce resonancias, como si los objetos que se mueven por la noche fuesen portadores de una música que resulta inaudible a nuestros oídos. Quizá, el momento de

---

413 *Ibid*., p. 69.

414 *Ibid*., p. 70. El autor explica cómo los puntos de mayor o menor distancia respecto al Sol se correspondía con la cuerda de Pitágoras. De este modo, «sistema solar y afinación eran *las dos caras de una misma moneda*» (v. pp. ss.).

mayor asombro para Kepler es el que coincide con la capacidad cognitiva que cualquier hombre experimenta tras una situación de *asombro*. En ese momento, sin duda histórico, ninguna explicación podía sustituir a la otra y pensar que ambas pudieran complementarse debió de parecerle extravagante o todavía cercana al viejo mito de la alquimia. La jovencísima pero intensa intuición de una «música de las esferas» parecía posible —quizá— porque no aceptaba que materia y espíritu fuesen cosas distintas. Porque si cada movimiento implica necesariamente un sonido que es anterior a él —entendemos que cualquier sonido, sea reconocible auditivamente o no, produce a su vez un movimiento consecuente— el sonido parece ser, al mismo tiempo, *causa* y *efecto* del movimiento de la materia. Dejaremos abierta esta posibilidad. No dándose por satisfecho —recuérdese que las órbitas planetarias siguen trayectorias elipsoidales y que el área del espacio que cubre cada planeta es constante en el tiempo—, Kepler quiso ofrecer una explicación alternativa al misterio cosmológico: si es posible una determinación lógico-musical de éste, si pudiera corresponderse no solo con los movimientos de los restantes cuerpos celestes sino también con los terrestres ¿en qué inmensidad se agazapan los sonidos que producen el movimiento de todos los elementos del universo? Para contestar esta pregunta, Kepler recurrió a la correspondencia e hizo *encajar* los cinco sólidos platónicos, aplomados desde los momentos aurorales de una *música pensada*, con el movimiento de las esferas celestes.



Kepler aplicó las leyes de la armonía musical establecidas por la tradición pitagórica para ofrecer una explicación plausible de su modelo cosmológico. Imagen extraída de *Quadrivium* (op. cit., p. 309).[415]

[415] Los antiguos creían que cada planeta poseía un sonido propio y un patrón anímico específico. Los diseños cosmológicos de los siglos XVI y XVII se establecen sobre esta convicción (v. RUSSOMANO, S., *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*, Fórcola, Madrid, 2017, pp. 72-74). Kepler descubrió

En cierto sentido, Kepler no fue un astrónomo al uso. También puede decirse como sigue: en la búsqueda de un sentido (unificador de la existencia entre lo terrestre y lo celeste), Kepler demostró ser un gran aventurero. A pesar de su carácter obsesivo, similar al de Brahe, actuó con cordura al tener que habérselas con una época de revolución, tal como había predicho Galileo. Entonces, lo revolucionario ya no era la aventura sino la avidez de precisión, por cuanto se trataba de medir un «orden» probadamente físico, sin renunciar a una posible conciliación entre ese orden y otro que había caído en el olvido: la dimensión espiritual. Finalmente, en el mismo año en que nacía Descartes, y posiblemente promovido por su gran vocación religiosa, Kepler hizo público ese intento en *Mysterium cosmographicum* sustituyendo las leyes originarias de la armonía por una inesperada sabiduría de Dios. La explicación alternativa resultó más asequible que la musical, ya que conseguía explicar el origen y el funcionamiento del cosmos, mientras que la música, tanto más inmaterial, quedaría para siempre al margen de un orden imaginado —quizá por ello, plausible— pero frustrado.[416]

En el planteamiento de Trías es esencial su remisión a lo *matricial* como «lo enigmático», algo que a simple vista parece imposible de concebir en su totalidad, al menos conceptualmente. Al recorrer la ciudad limítrofe, el vínculo entre expresión musical y ser aparece, una y otra vez, entreverado en los diferentes barrios. Sin embargo, el *límite* alcanza su significación ontológica cuando se asume en una posición intermedia entre el pasado inmemorial y el futuro escatológico, como si se tratase de un interludio sinfónico impredecible a oídos del espectador, pero no parece responder a este «encaje» entre dos

---

que cada uno de los cinco sólidos (octaedro, icosaedro, dodecaedro, tetraedro y cubo) podían ser circunscritos a órbitas esféricas, es decir, que cada uno podría figurar encerrado dentro de una esfera. En suma, los sólidos producen seis niveles que corresponden a los seis planetas: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter y Saturno.

[416] La extensión del primer manuscrito del *Mysterium* (1596), puede comprobarse el esfuerzo de Kepler por conciliar el heliocentrismo con ciertos pasajes de la Biblia que parecían defender el geocentrismo ptolemaico. Veinticinco años después, la publicación de una segunda edición desató un intercambio epistolar con Brahe, con el fin de discutir algunos de los cálculos obtenidos por Copérnico y otros problemas, como su arriesgada interpretación teológica. Finalmente, la intuición musicológica de la *Armonía de las esferas* quedaría en el olvido con la publicación de *Astronomía Nova*, en 1609, cuyo protagonismo de las leyes de fuerza concederían a Kepler el título de mejor científico de su época.

órdenes o *formas* de comprensión del mundo. En todo caso, el tratamiento musical maduro de Trías parece apuntar hacia este antiguo camino de búsqueda de sentido:

> María Zambrano, en su libro *El hombre y lo divino*, advierte de una bifurcación en la aurora del pensamiento filosófico griego en un capítulo dedicado a destacar el desprecio manifestado por Aristóteles por la secta filosófico-religiosa que funda el legendario Pitágoras. Una tradición matemático-musical —y cosmológica— cuya influencia es perceptible en Platón. Se trata de la ruta de los vencidos, señala María Zambrano, ya que la filosofía posterior se construye sobre sus ruinas. Queda orillada la vía matemático-musical, o la mediación de los dos mundos de Platón —especialmente en el *Filebo*— a través de las ideas-número.[417]

Se deduce fácilmente de la cita que Trías conoce perfectamente las cosmovisiones de la Antigüedad. Las primeras referencias en la *Lógica del límite* apuntaban hacia un platonismo olvidado, de raíces pitagóricas, aunque no lo hubiese desarrollado. También conoce el experimento de Pitágoras con la cuerda y la cosmología moderna (Copérnico, Kepler, Galileo), dentro de la cual la música recobra un ápice de protagonismo. La razón de que este tratamiento cosmológico no haya tenido desarrollo en su tratamiento de la música puede deberse al enorme deseo de Trías por sintetizar *crítica* y *sistema* en una sola idea: el «principio de variación». Esta noción, que empieza a gestarse en *La filosofía y su sombra* y alcanza su máxima expresión en *Filosofía del futuro,* sirve como principio metodológico para esclarecer, a modo de «recreación», problemas de toda clase, desde éticos y políticos, hasta estéticos y metafísicos. En esta intensa etapa de producción bibliográfica, la intención de Trías fue conceder a esa síntesis, propia y reutilizable por el *ser*, un carácter positivo y afirmativo que pone a prueba nuestra propia capacidad de singularizarnos[418]. De este modo, la variación se presentaba como la posibilidad de mediar entre lo singular y lo universal, o más allá del espiritualismo hegeliano, entre el *asombro* y la apofansis, permitiendo la producción de un programa filosófico entero, en su caso, el que más tarde constituye la noción de *límite*. Con un estilo desenvuelto, el autor superaba el dogmatismo y el nihilismo apuntando hacia el mundo de las *sombras*, a las cuales el «sujeto pasional», el sujeto

417 *Música y filosofía*, op. cit., pp. 21-22.
418 *Filosofía del futuro*, op. cit., p. 40.

enamorado, se veía capaz de hacer frente. Sin embargo, al hacer corresponder la estructura de la sonata musical en las recreaciones del sujeto, Trías deja claro que la noción de *variación* solo cobra sentido en el tiempo, o como se diría en música, en los cambios de *tempo*. La unificación entre ser y tiempo viene dada por la estructura que guarda la sonata clásica en Drama e identidad: una exposición, que guarda relación con las «resonancias» que experimenta el compositor; un desarrollo, que varía una o varias veces el tema propuesto en la exposición, y una reexposición, más o menos simple, que profesa el sentido de volver seguro a casa. Más allá del tiempo, la idea de una música espacial que permita una cierta correspondencia entre el mundo físico y el metafísico apenas reaparece, como hemos apuntado, en la parte final de *El canto de las sirenas* y de *La imaginación sonora*. La filosofía se mide, desde esta mirada que posibilita la variación, por su capacidad de unir la unidad y la variedad, lo Mismo y lo Otro, y solo asumiendo su intransferible historicidad puede el sujeto reinterpretar o proponer otras filosofías. Por tanto, música y filosofía pueden representarse mediante símbolos en los que el sujeto encaja su particular recreación. Esta recreación no se interrumpe a lo largo del tiempo, precisamente es incapaz de agotar el misterio que consiste en volver sensible y expresable —nuestra investigación intenta desvelar el *por qué* de esta resistencia al concepto— la idea filosófica que la envuelve. Posiblemente, si la filosofía de Trías hubiese consistido en nada más que la *variación*, la Posmodernidad figuraría inmersa en el dogmatismo durante mucho tiempo más, náufrago en un mar de ideologías o adulando el puro nihilismo nietzscheano. En este caso no habría necesidad de investigar nada más y todo el énfasis que Trías pone en el *misterio* se vería frustrado ante la fuerza de las corrientes predominantes:

> En la medida en que la idea filosófica es *posibilidad conceptual* (pero nunca concepto), en la medida en que es *posibilidad, pero no facticidad de concepto*, la obra artística, que encierra virtualidades de reflexión, pero que no puede agotarse, vaciarse ni determinarse conceptualmente, tiene en la idea filosófica su contenido pertinente. (…) La obra artística trasluce una filosofía posible, del mismo modo como toda gran filosofía destila una productividad artística posible.[419]

[419] *Ibid*., p. 171. Trías remite a la noción de arquetipo como una especie de «lugar común» que actúa sobre el sujeto a modo de paradigma. El sujeto del límite se reconoce en los arquetipos a medida que encuentra atajos o esclarece sentidos, con el fin de aclarar su propia condición. Ejemplos de arquetipos son Don Quijote (recreación de Amadís y Lanzarote), Lady MacBeth, Madame Bovary o el *Moisés*, de Miguel Ángel. Todos

Subrayamos la expresión «…es posibilidad conceptual, pero nunca concepto…», precisamente porque el concepto, en su sentido filosófico habitual, halla su investidura en el cerco del aparecer, mientras su réplica o variación suele *buscarse* fuera de toda teoría, esto es, allende lo físico y cotidiano a lo que no atañe ninguna inteligencia fronteriza.

La música siempre ha formado siempre parte de nuestras cotidianeidades, si bien la mayoría de los filósofos del arte siguen creyendo que las teorías matemáticas recogen, o pueden dar cuenta de todos y cada uno de los aspectos que la constituyen, incluido su concepto. Para la práctica de la música, tanto como para su composición, las sutilezas de la escuela aristotélica apenas oscurecen este misterio entre materia y espíritu.

Lo cierto es que cuando se hablamos de ciencia moderna, suele pensarse antes en Copérnico que en Aristóteles o en Descartes. Los astrónomos de los siglos XVI y XVII procuraban sus diseños cosmológicos a partir de una realidad cósmica observable, «un esquema calculador» (Koyré) y se preguntaban si sería posible dar con un sistema más perfecto que el de los círculos[420]. Y sí. La pretensión de uniformidad y de regularidad se encontraba cercana a la exigencia aristotélica de un movimiento perfecto que podría funcionar, solo quizá, como un principio metodológico. Si estuviésemos seguros de que los movimientos musicales se desarrollan del mismo modo, quedaría demostrado, por nuestra parte, que en música no existe el movimiento perfecto. No siempre se percibe regularidad en una sonata ni circularidad en toda una sesión operística. Solo este motivo impide pensarla como quien piensa un concepto filosófico. Y toda investigación en torno a ella que pretenda regirse por la rectitud del sendero conceptual se verá abocada al fracaso. Muy cerca de esta convicción se preguntaba Trías en 2007:

> ¿Puede el pensamiento filosófico seguir esa vía abierta por el pitagorismo, transitada por Platón, especialmente en sus obras tardías *Filebo* y *Timeo*? ¿Puede hacerlo sin incurrir en las unilateralidades de la *nuova scienza*, que, pese al pitagorismo renaciente, evidenciado sobre todo en Johannes Kepler, parece decantarse hacia una concepción de la

ellos son *a priori* temporales, ya que fundan la historia como espacio de la repetición-creación, es decir, como espacio de la *mimesis*. (v. pp. 172-174).

420 Cf. COPÉRNICO, *Comentariolus*, Lib. Scientifique Blanchard, París, 1975, p. 72.

> naturaleza, legible en caracteres matemáticos, donde esa dimensión musical del pitagorismo queda orillada y silenciada?[421]

A la vista de lo reseñado, puede decirse que el pensamiento de Kepler fue de los últimos que, sin serle concedido el título *filósofo*, formó parte incontestable de este pitagorismo enmudecido. Su propósito fue tan audaz como arriesgado y debería respetarse a tenor de la pregunta que Trías se planteaba en 2007 (*vid. infra*): aplicar las leyes de la armonía musical a los cuerpos celestes, en el preciso momento en que la cultura prefiere adueñarse de la naturaleza[422]. La verdad ya no puede buscarse sin la aplicación de un método. De ahí que cualquier investigación sobre el binomio música y ser sea considerada opuesta a una racionalidad que no puede, ni debe abandonarse. Las cosmovisiones míticas, por muy admirables que resulten, no forman parte de este nuevo imperio, que poco más tarde hallará sus límites en la razón kantiana. Es lo moderno lo que se impone, lo moderno de las cosas materiales y terrestres, desarrollos que parecen infinitos. No lo moderno del espíritu, ahora limitado, cuya exasperación desencadena en el espíritu romántico sus más altas expresiones de nostalgia y de tortura.

Una vez que los postulados de Copérnico superaban todos los sistemas anteriores, su interés personal no fue tan explícito como el de Kepler, pero también guarda relación con las «formas» de la materia. En los capítulos dedicados a explicar los movimientos de la Tierra, Copérnico se atuvo a la física de Aristóteles —en la interpretación de Osiander— al afirmar que «toda materia, por naturaleza, tiende siempre a agregarse formando esferas»[423]. Sin embargo, el recurso de Copérnico a la física aristotélica no dejaba alternativa alguna más que aceptarla o a rechazarla. La «nueva física» llegó realmente con Galileo, contemporáneo *ad honorem* de Kepler, cuyo mérito más desconocido fue conectar la vibración de los

---

421 *Música y filosofía*, op. cit., p. 22-23.

422 DESCARTES, *Discurso del método*, AT, VI, p. 62. Citado en: MORILLO-VELARDE, D, *René Descartes. De omnibus dubitandum*, Edaf, Madrid, 2001, p. 44.

423 Cf. WRIGHTSMAN, B., *Andreas Osiander's Contribution to the Copernican Achievement* (en inglés), Universidad de California, Los Ángeles, 1975. La interpretación de Osiander remite a una declaración epistolar de Copérnico dirigida al Papa Paulo III, en la que el cosmólogo advierte a los teólogos de no invadir el terreno libre de las matemáticas a partir de la mera mención de pasajes escriturísticos. La aclaración es de Miguel Ángel Granada: *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, nº 40, UNED, Madrid, 2017, pp. 357-375. Para el tratamiento de la música en Aristóteles, v. SÁNCHEZ MILLÁN, E., *Aristóteles. Problemas*, B.C.G., Madrid, 2004.

cuerpos y el tono que emiten, concediendo a la acústica la autoridad de una ciencia de reciente aparición. Según dice Maor, Vincenzo Galilei (padre de Galileo) había sido laudista, compositor y profesor de música, de lo cual se sigue que padre e hijo debieron de estar versados en el mundo musical[424]. Sin embargo, Vincenzo no aceptaba la visión pitagórica que sometía la naturaleza y la música para abstraer de ellas leyes que no se basaban en el mundo físico. Para él, los pitagóricos profesaban principios anticuados que nada tenía que ver con la observación real. En cualquier caso, llevó a cabo un descubrimiento que coincide con el planteamiento de Trías sobre el pitagorismo silenciado que pudo haber dado forma a una existencia en la cual la música y el cosmos intervienen, arriba y abajo, fusionados:

> Es la ruta de las artes del número; el número configurador —por vía matemática— del *cosmos*, o el que le proporciona orden, concierto y armonía al arrancar de él medidas conmensurables. Eso se consigue inspeccionando la longitud de una cuerda tensa en vibración, y al compulsarse ese examen con las proporciones que puedan descubrirse en el orden geométrico, aritmético y astronómico.[425]

Maor recoge la preocupación del padre de Galileo, que permitiría retomar este camino frustrado, apenas transitado después por Platón en el *Filebo* y el *Timeo*:

> Vicenzo descubrió que el tono de una cuerda que vibra es proporcional a la raíz cuadrada de la tensión a la que está sujeta; antes de eso, se asumía que la única involucrada era la primera potencia de la tensión. Este quizá sea el primer descubrimiento que se conoce de una ley física no lineal.[426]

Pese a los reiterados arrestos domiciliarios por parte de la Inquisición romana, Galileo se ocupó de la música tanto como Kepler, sobre todo tras la aparición de su obra *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo*, bajo el seudónimo de Salviati y

---

424 *La música y los números. De Pitágoras a Schoenberg*, op. cit., p. 47.
425 *Música y filosofía*, op. cit., p. 22.
426 *La música y los números. De Pitágoras a Schoenberg*, op. cit., p. 48.

publicada en los Países Bajos por temor a la reacción de la Iglesia. Allí aparece —añade Maor— el término *frequenza* (frecuencia), quizá por primera vez, en una de obra de un autor que, por lo que suele conocerse es por sus hallazgos físicos y astronómicos. En ella, Galileo quiso consumar el deseo de Pitágoras, aunque su intención no sea tan literal: ¿por qué algunos intervalos musicales resultan agradables al oído y otros no? Su investigación no se detuvo en la armonía kepleriana de las esferas; más bien, se atuvo a procurar un fundamento al movimiento de los cuerpos[427].

Hoy, los términos no resultan extraños y puede decirse que la intervención sobre los instrumentos de cuerda, desde Pitágoras hasta las últimas formulaciones musicológicas, sirvieron para descubrir las relaciones que existen entre la «frecuencia» y la «tonalidad» del sonido. El helenismo, por ejemplo, contribuyó de manera significativa al estudio de la geometría, la aritmética y las matemáticas en general, bajo la inspiración pitagórica de una música de las esferas que llega prácticamente intacta hasta Kepler, Newton, Einstein y los experimentos acústicos contemporáneos. El denominador común entre los autores que engendrarían una racionalidad sin límites es que casi todos ellos reflexionaron sobre música. Al tiempo en que las explicaciones de Kepler del orden del mundo remitían a una música cosmológica, Galileo publicaba en 1623 uno de los textos más controvertidos a ojos del Santo Oficio:

> (…) Tal vez piensa que la filosofía es como las novelas, producto de la fantasía de un hombre, como por ejemplo *La Ilíada* o el *Orlando furioso*, donde lo menos importante es aquello que en ellas se narra sea cierto. Sr. Sarsi, las cosas no son así. La filosofía se halla escrita en el gran libro que está siempre abierto ante nuestros ojos —quiero decir, el universo—, pero no podemos entenderlo si antes no aprendemos la lengua y los signos en que está escrito. Este libro está escrito en lenguaje matemático, y los símbolos son triángulos, círculos u otras figuras geométricas, sin cuya

[427] Los trabajos de Galileo pisaban un terreno tenebroso una y otra vez. A su experimento con los péndulos le llamó «método por el cual la vista disfruta de la misma diversión que el oído» —en la interpretación de Maor— ignorando el hecho de que las percepciones sonora y visual son dos cosas del todo distintas y que establecer una analogía entre ellas puede ser engañoso. Sus convicciones serían desarrolladas por su contemporáneo Mersenne, aunque en términos puramente matemáticos. Mersenne mantuvo una relación epistolar y de amistad con Descartes, Pascal, Huygens y el propio Galileo, pero sus estudios sobre los números primos y los teoremas de aritmética escapan ya del objeto de nuestra investigación.

> ayuda es imposible comprender una sola palabra de él y se anda perdido por un oscuro laberinto.[428]

Puede percibirse una cierta indignación en las palabras del científico. Lo cierto es que su publicación coincide con uno de los acontecimientos de mayor relevancia para la historia de la filosofía: el inicio de la escritura de unas *Reglas* que debía adoptar el sujeto para proporcionar soluciones a cualquier problema (no solamente a los problemas que plantean la física y las matemáticas). Estas reglas son las que dictaran el curso histórico, científico e intelectual de toda Modernidad posterior[429], dejando inasequible la presencia de la música como un elemento que pudo mediar, de algún modo, entre el cerco hermético y el cerco mundano. Galileo confiesa que esta mediación simbólica se establece a través de «triángulos», figura geométrica que resume tanto la propuesta ontológica de Pitágoras como la triasiana, por supuesto, cada una de ellas interpretada dentro del *eón* que le corresponde. Aunque el dato pueda parecer intencionado, la constelación epistemológica y ontológica que resume el pensamiento de Trías, como la doctrina geométrica de Pitágoras hallan su punto de unión en el primero de los sólidos de Platón. Ambos parecen insistir en el paradigma de un saber conjunto, allende la cartografía epistemológica del paradigma cartesiano-leibniziano, cuya dualidad —ser y no-ser, sin que éste último tenga que ser negado por el simple hecho de ser imposible— aspira a una ontología cuya reapertura Trías se plantea.

Una alternativa al retorno triasiano a la *matriz*, —la forma sonata de Haydn se orienta hasta alcanzar su propio *telos*— se encuentre, quizá, en esta diferencia terminológica y conceptual entre el tratamiento más antiguo de lo sonoro (las doctrinas del consorcio pitagórico-platónico) y el más reciente o contemporáneo que resuena en el *límite* triasiano. Nos referimos a las nociones de «analogía» y de «proporción» que ambos procesos de escucha —Pitágoras y Trías— parecen promover hacia un ámbito espiritual que no por ello renuncia a convertirse en materia o, simplemente, en un elemento más del cerco mundano. Esto se explica de la siguiente manera. El misterio que nos propone pensar atiende a los elementos de una cultura que escucha y recuerda, «más acá» de cualquier conceptualismo posterior, aquello que fuimos y seremos («carne del límite»): *eso* que somos —*límite* del

---

428 GALILEO, *El ensayador*, Sarpe, Madrid, 1984, pp. 61-66.

429 Nos referimos a las *Reglas para la dirección de la mente,* de René Descartes, de la cual nos hemos ocupado en el «Preludio» sin hallar mácula alguna de misterio, ni menos musical.

mundo— puede ser encarnado en una escucha que se aproxima o que «quiere aproximarse» al concepto, pero que todavía no lo es. La «gnosis sensorial» es una propuesta que Trías ofrece al ser de este límite (que ya *es*), límite que gozne y bisagra con ese espacio hermético que le intimida, con su belleza y siniestralidad, una y otra vez. En este sentido, la vida del fronterizo se despliega en toda una aventura de escucha, pero no de una escucha en el sentido lógico y convencional, sino de una escucha allende lo físico, que hallaría su punto de mayor riqueza cognitiva en el sentido y no tanto en lo significativo. A partir de aquí, la facultad kantiana de juzgar sería suficiente para explicar que la música, *stricto sensu*, no puede ser afirmada; más bien, resulta que no se puede captar de un punto de vista cognitivo ordinario. No queda más remedio que admitir que la música solo puede ser pensada… Eso sí, pensada en el tiempo. En la práctica musical, como hemos dicho, el término tiempo admite una doble interpretación, bien como tiempo cronológico corriente (el tiempo que puede medirse), bien como *tempo* (el tiempo que «debe» llevarse durante su ejecución y que puede variar a lo largo de la misma). Así, el segundo movimiento de una *suite* barroca, por ejemplo, suele exigir un *tempo* más lento que el primero; o el último, un *tempo* y un carácter más ágil que éste[430]. Además, el fronterizo tiene la posibilidad de recrearse cuando lo desee, siempre analógica e indirectamente mediante símbolos, aquello que percibe y *padece* como suprasensible: La fascinación y la pasión, es decir, el *asombro* platónico que Trías ejemplifica como el «vértigo», admite ya una cierta posibilidad simbólica formal y resulta, por tanto, un principio de conocimiento «pre-lógico». En este caso, sin embargo, Trías lanza una crítica a la inhibición del simbolismo como forma legítima de conocimiento, tanto en *La edad del espíritu* como en las reexposiciones de sus dos obras filosófico-musicales («Coda»), y no justifica —en nuestra opinión, confesamos con el hervor romántico del propio Trías— si la idea es causa de su propia forma, o si en realidad ocurre lo contrario. Sí afirma, en cambio, la posibilidad de retroceder en el tiempo, tal como recordamos el principio de una obra musical, para poner sobre la mesa aquella parte del símbolo que *yo*, bien como oyente, bien como espectador, entiendo que es el *suplemento* de las razones, por así llamarles, que apoyarían mi *idea*. Así, el símbolo se desdobla en la idea, y la forma que éste adopta dependería de mi variación, más o menos volátil, que pueda *formar*-me mientras escucho una ópera, contemplo la Capilla Sixtina, o interpreto, desde la frontera, un retablo cristiano.

[430] En el segundo movimiento de esta investigación hemos intentado trasladar a la lectura este preciso contraste.

Existe, por tanto, en la propuesta de Trías, una dimensión temporal —la trinidad de cercos enfatiza todavía más este carácter— que impregna sus nociones filosóficas, tanto la de variación como la de límite. En este sentido, «¡Atrévete a escuchar!» sería —según Martínez-Pulet— la divisa de una educación (musical) lograda.[431]

Sin embargo, otra reflexión posible del misterio es la que nos sitúa en un plano estrictamente estético, como sugiere Godwin, que «se define por observar el cosmos de manera musical, y la música de manera cosmológica».[432] El problema que encontramos aquí es que lo especulativo, aun siendo consecuencia directa de la simple práctica de la música, pueda confundir al lector de filosofía inspirándole una sensación de un escaso o nulo rendimiento epistemológico. Trías declaraba lo siguiente:

> El símbolo es, en música, la mediación entre sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es solo, en este sentido, semiología de los afectos (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa gnosis emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo.[433]

Esto significa que la naturaleza del símbolo (musical) comienza, en primer lugar, como un hecho sonoro real y audible. En todas las culturas —afirma Martínez-Pulet[403]— es posible descubrir una especie de mismidad en este acontecer sonoro. En la propuesta triasiana, lo que está en juego frente a los fenómenos es precisamente su naturaleza simbólica. De hecho, la imaginación sonora que sirve de título a la segunda parte de *El canto de las sirenas* se corresponde con la capacidad del propio Trías para entender y desarrollar símbolos a través de las obras más representativas de la historia de la música occidental. Sin embargo, la configuración del símbolo que propone tanto la *Lógica del límite* como *El canto* de las sirenas, recurre al escurridizo y exclusivo carácter temporal de la música. La propuesta de reflexión sobre la música en-el-tiempo no solo caracteriza a esta como una de las «artes

---

431 «Gnosis sensorial: La escucha musical como tarea filosófica según E. Trías», op. cit., p. 2.

432 GODWIN, J., *El resurgimiento de la música especulativa*, Siruela, Madrid, 2009, p. 119.

433 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 19.

del número», sino que, además, supone y sugiere —al menos, esta es la insistencia de Trías— la posibilidad de una mediación necesaria entre emoción y sentido. La mediación es uno de los principios del acontecimiento simbólico en general y aparece cuidadosamente desgranada en *La edad del espíritu*. La cita anterior, sin embargo, se completa con la que exponemos a continuación, en la que Trías critica la excesiva predilección que la Modernidad parece haber suscrito con lo visual, que degradaría el simbolismo como una forma de conocimiento que apenas reaparece, no exenta de dificultades, en la colectividad romántica de una Ilustración tardía:

> 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.[434]

Existe el deber moral de «pensar» este símbolo (musical) y de adaptarlo a los elementos que *componen* la música, es decir, a la tonalidad, el ritmo, la instrumentación de una determinada obra, etc. Así, uno puede recrearse escuchando una invención de Bach mientras piensa en los acontecimientos del mundo barroco alemán, por ejemplo; puede escuchar un nocturno de Chopin, mientras la ausencia de un ser querido se despliega en su mente, produciéndole nostalgia y llanto, y tomando la encarnadura de un llanto o de un determinado comportamiento (nostálgico, carente, etc.), que suele expresarse en el mundo durante un tiempo determinado. Este sería, precisamente, el proceso de escucha que Trías describe, el que se muestra a través del poder recreador del *límite*, y al que procura un vínculo expreso con el *principio de variación* en *El hilo de la verdad*.[435]

---

434 *Ibid*., p. 20.

435 *El hilo de la verdad*, op. cit., pp. 117-118. Conviene recordar que el poder del límite permite un «recrear-se» a sí mismo, en términos de Trías, siempre en referencia a su propia alteridad. En razón de ese auto-movimiento del límite, lo que está en juego es el papel fundamental del sujeto que, según interpretamos, cuenta con la libertad de pensarse como *ser del límite* o simplemente «como un sujeto más», por así decirlo. En otras palabras: el límite, «o bien *se recrea* y *se varía*, o bien *puede* recrearse y variarse». Ambas posturas refieren a las ideas topológicas de lo Mismo y lo Otro, a los principios de identidad y diferenciación que Platón expresa en *El sofista* y que Trías reflexiona y desarrolla desde el núcleo fundamental del límite. Por nuestra parte, queda en entredicho que el nexo entre la variación y el límite deban (o pueda) «encajar» necesariamente con el carácter temporal que Trías exagera sobre la música, ya que la noción de variación, según hemos

El proceso de escucha que plantea el pitagorismo anterior y posterior a Platón y que pasa por la Edad Media, por la Modernidad que produce el cansancio de Occidente, por la que aflora en el espíritu romántico alemán de los siglos XVIII y XIX, y que de algún modo reaparece en la experimentación físico-acústica de los últimos dos siglos. La trayectoria dejaría entrever que el *misterio* que perseguimos sigue en activo y que, a pesar del paso del tiempo, no se ha conseguido borrar esa intuición que vincula emoción y sentido que todavía sustenta «sombras» en la filosofía contemporánea. Claro está que, siendo la razón fronteriza, estas sombras superan todo desprestigio y que, pensadas desde la frontera, se suman tranquilas a la aventura filosófica de nuestro tiempo (Ortega). Sin embargo, Trías se acerca a una decodificación de estas remisiones que produce la música, pero sin abandonar el plano estricto de la filosofía. *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora* darían cuenta de su particular despliegue del símbolo. Lo que sí consigue es ampliar este plano de reflexión en el que la música se encuentra agazapada, aproximándose a un concepto estético cuyo acontecer sonoro tiene que ver con el número y el movimiento, como decimos, con el tiempo. Al romper los límites más o menos incómodos en que la Modernidad sitúa cada una de las artes, separadas más o menos de lo que solemos llamar conocimiento, Trías llega a la conclusión de que la música carece de significación, pero rebosa de sentido y esto es algo que los planteamientos puramente formalistas se ven abocados a rechazar. Dentro de nuestro tiempo, el problema filosófico de la música le lleva irremediablemente a escarbar en la historia del pensamiento hasta dar con los cimientos teóricos a partir de los cuales Trías recrea esta noción de símbolo. Se da, dentro de esta noción, una «nada semántica» que guarda relación con el misterio de la *matriz*, donde lo trágico es que (todavía) no existan las palabras; estas, permanecen agazapadas entre *Lo bello y lo siniestro* esperando el acontecimiento, esto es, que padecerlas llegue a ser una expresión (proposición o símbolo) en el mundo, con toda su potencia física y material. El límite se recrea justo aquí, en este juego que vuelca constantemente su mirada hacia su propia esencia, de modo que la «variación» de una *idea* musical solo es posible cuando recuerda al tema principal, esto es, cuando el sujeto vuelve sobre sí y se reconoce en lo que escucha.

planteado a tenor de la forma sonata, no solo refleja una naturaleza temporal y más o menos numerológica, sino también una dimensión espacial o topológica *per se*, que Trías ilustra con los cuatro barrios que transitan por la ciudad del límite.

El proceso griego de escucha, ilustrado con la figura del rapsoda, no solo implica el mantenimiento de este carácter de auto-movimiento —la variación triasiana se justifica por un *retorno* al tema principal— sino que se aproxima silenciosamente desde la arqueología física del sonido hacia una «metafísica (musical) del artista». La gran diferencia «musical» entre Trías y Nietzsche reside en que el alemán no alcanzó a propiciar una articulación de lo simbólico con una posible exposición —la suya, su única excepción, sería la figura del superhombre— dentro del Instante de las tres dimensiones del tiempo[436]. En la filosofía del límite, la concepción de la música se aproxima a un *eterno retorno* de «lo mismo», pero no puede conjugarse con una música en la que cada instante («variación» o «movimiento») juega a ser la *condición* misma del ser. Toda música consiste en una sucesión de repeticiones, en cambios de armadura, de motivos, de carácter, de tempo y de una ejecución («exposición») de notas, frases, melodías, silencios, acompañamientos o/y cadencias de una obra, entre las cuales el límite —a retener que el límite crea y también escucha— se halla conjurado por su propia alteridad hasta llegar una y otra vez a «lo mismo». Estamos ante el misterio mismo, que la palabra lógico-lingüística no alcanza a desvelar en su totalidad. Sin embargo, no por gozar de un estatuto privilegiado —el énfasis de Trías por exponer un vínculo entre el cerco mundano y el fronterizo resulta en ocasiones frustrante— puede el límite alzarse sobre un misterio que continuamente le absorbe y le conmina. Las reflexiones pitagórico-matemáticas y su renacimiento en la cosmología moderna, más cercanas al espíritu romántico que a la aritmética, invitan a pensar en un cosmos en el que todo gira y se mueve en torno a patrones. Patrones que vibran y que varían, independientemente de que el sujeto los piense o no, provocando incluso que éste *vibre* con ellos. Esta, que bien podría consistir en una variación más del límite triasiano, proyectaría la música a un nivel físico como metafísico, allende la vida pre-natal o pre-mundana a la que Trías recurre, posiblemente con la intención de utilizar los primeros estímulos entre mujer y feto, antes aún de madre e hijo, como ejemplo simbólico de ese vínculo que refuerzan todavía más el contacto entre el fronterizo y el misterio. A este respecto, no nos prohíbe Trías «variar» su genuina *filosofía del límite*, sino todo lo contrario:

436 Cf. *El hilo de la verdad*, op. cit., p. 221.

> (…) La filosofía se nutre y se alimenta de la sustancia de problemas y desvelos que compone el ámbito de la praxis; o de la creación artística (*póiesis*) en que afinca el arte. La filosofía, tal como aquí se concibe, es *ars vivendi* que tiene en el arte generador de conceptos críticos capaces de iluminar nuestro camino su complemento; para lo cual se esfuerza en propiciar también recreaciones interpretativas y hermenéuticas de quienes nos precedieron en el arte del pensar, y también en otros ámbitos de la creación (simbólico-artística) o de la revelación e iluminación (simbólico-religiosa).[437]

Uno de los caminos que podrían justificar esta *dynamis* del límite nos lleva a separar el binomio Pitágoras-Platón, recurrente en la *Lógica del límite*, para poner de manifiesto que fue más bien Pitágoras y no Platón la figura clave que introdujo este camino de misterio en Occidente. La andadura histórico-musical que conocemos a día de hoy, desde el siglo V a.C. en adelante, debe su origen al descubrimiento de las leyes pitagóricas de la armonía. Se trata de un descubrimiento importante para creadores e intérpretes de música, de un talante similar al que Trías le atribuye a la escritura musical. Conectar la música con el misterio exige necesariamente un *alzado* que, en ambos casos parecen consistir en lo mismo: ser fieles al instante preciso en el que una voz procedente del cerco hermético les insta a ser fieles a lo que ya son. Solo en ese retorno expositivo puede tramitarse la acción (expositiva, filosófica, simbólica, artística o ética) del ser fronterizo: desde los patrones móviles más básicos en que toda materia («matriz») se inscribe en el cerco del aparecer, hasta la *respuesta* con la que el fronterizo justifica, justamente, *ser* del límite. Sin embargo, la autoridad clásica a la que recurre Trías se encuentra, entre diferentes maridajes, en la descripción de la *physis* que nos ofrece el *Timeo*. Para Platón, las ideas eternas solamente coinciden en cuerpo y alma (en lo físico y en lo metafísico) en la mente del *Demiurgo*. La extensa Coda filosófica que cierra *El canto de las sirenas* insiste en la existencia de unos primeros principios que brindarían a la música un *logos* ya planteado en *La edad del espíritu*, para ser considerado, o incorporado, en el pensamiento moderno. En este punto cabe insinuar varias interpretaciones históricas, pero no debería equivocarse el carácter que el propio Trías atribuye a esta historia reescrita en clave simbólico-temporal: «se trata de un libro musical».

---

437 *El hilo de la verdad*, op. cit., p. 80.

Una de estas interpretaciones es que la recepción pitagórica de Platón haya sido insuficiente o que, simplemente, la escasez de documentación nos haya llegado tergiversada, al menos en lo se refiere a la posibilidad de que el hombre y el universo puedan concebirse miembros de un universo musical. Los pensadores y los artistas que protagonizaron la revolución romántica, los autores de la minoritaria tradición pitagórica y los científicos que, de algún modo han vinculado la reflexión con la música, nos dan a entender que el linaje no es eventual. Existe una especie de seducción sonora que, más allá de la pura materialidad, conmina a seguir fieles al *límite*. Se da, por tanto, una voluntad de verdad que resulta inherente a la escucha, pero ésta se resiste todavía a la racionalidad, y al hacerlo, el filósofo termina despojándola de los afectos en los que todavía puede reconocerse esa verdad.

Ya el intento del humanismo italiano por compaginar ciencia y fe estuvo basado en la aplicación de las disciplinas del *quadrivium* sobre las ideas del griego. Esto puede comprobarse en el carácter metafísico y religioso que exhala la *Theología Platonica* de Ficino, por ejemplo. Por otro lado, la rápida difusión del aristotelismo desde el siglo XIII fue incapaz de no caer en la revolución emergente —lo realmente seductor se encontraba ya en lo científico— que, a fin de cuentas, contribuiría a oscurecer todavía más el *espíritu* que la música requiere y a la vez im-pone. Y, a pesar de que los científicos del momento abrazaron la especulación platónica para descubrir los sonidos que parecían gobernar el universo (Kepler, Galileo), el universo sucumbió inevitablemente al *logos* cartesiano hundiendo todo su rigor en el cálculo, suscribiendo apenas la enajenación, una parcela de verdad dentro de un continente mucho más amplio que podríamos denominar una «ética del método».

Esta interpretación histórica puede entenderse como «la oficial» o podría acusarse como un rechazo extemporáneo de las *sombras* con las que el hombre moderno se niega a experimentar. Nosotros entendemos que el *Gran Relato* en los que Trías expone la institución simbólica del límite no se inspira tanto en una verdad socrática, sino que tratan de correspondencias, de coincidencias que merodean a caballo entre un tiempo pasado y un futuro que vendrá, y que hallan la clave final (nunca del todo consumada) en ese misterioso instante que denomina «eterno». El límite no puede cuestionarse en medio de semejante estatuto temporal. Del mismo modo, tampoco tiene sentido cuestionarse las sonatas de Haydn o las óperas de Verdi. Lo que parece estar en juego es la naturaleza de esa

correspondencia o esa clave que Trías busca sintetizar entre *variación* y *límite*, o entre el símbolo y el misterio, en clave simbólico-musical. Si el misterio del ser no alcanza a disolverse en la definición lógico-lingüística, y la posición del *límite* consiste en escuchar la voz que procede del hermetismo, ¿cuál puede ser la exposición simbólica más acertada de la música? Precisamente aquella en la que Trías (se) recrea en *El canto de las sirenas* y en *La imaginación sonora,* sin necesidad de una mediación lingüística solo aparente. Hay algo más en estas dos obras que historias de compositores. Hay símbolos que ponen a prueba la capacidad seductora del límite para unir lo intelectual con lo emocional, la materialidad sonora (elemento simbolizante) con *lo* simbolizado (elemento de sentido). Al fin y al cabo, Trías suele decir de esta actividad del límite que «en cierto modo, aproximarse al fin es también retroceder al origen. Volver al seno materno».[438]

Tal vez entre las ideas de los grandes filósofos griegos —afirma Tatarkiewicz— no hubiera ninguna más admirable que la suposición de que los fenómenos variables tenían una naturaleza invariable[439]. En este sentido de materia, quizá Empédocles y Demócrito hubieran llegado más lejos que ningún otro, sobre todo si cabe sugerir que toda materia se compone de elementos y que en todos los campos, energías y movimientos que acontecen en el universo, pudieran dar lugar a una teoría sobre su origen. Desde luego, y a pesar del excelente trabajo de Peter Kingsley sobre la consideración escasa prestada a Empédocles, y también a Pitágoras, no creemos que el misterio pueda ser revelado por la vía de la ciencia, al menos a día de hoy. Pero es innegable que, a través de la misma vía, la ciencia comienza a ofrecer soluciones a través de sonidos. Nada nos impide pensar, por tanto, que tarde o temprano surjan propuestas que rebajen la arrogancia positivista hasta la reflexión del *límite*. Poco a poco, los científicos del siglo XXI tendrán que vérselas tarde o temprano con el reconocimiento insobornable de que existe un fundamento en falta. Siempre existirá, al fondo, un misterio ávido de *espíritu* cuya indeterminación es, quizá, inherente a la medición de cualquier acontecimiento, ya sea artístico, político, moral o filosófico. Podría afirmar Trías que en todos los barrios quedan *sombras* que convierten la «vida buena» en una aventura filosófica.

---

438 *La imaginación sonora*, op. cit., p. 139.

439 TATARKIEWICZ, W., *Historia filozofii*, PWN, Varsovia, 1999, Tomo I, p., 48. Citado en: SZCZEKLIK, A., *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*, Acantilado, Barcelona, 2010, p. 76.

Por volver a nuestro asunto, las imágenes físicas que la experimentación científica actual nos ofrece en relación al sonido y la geometría, apenas proporcionan un cierto goce visual en el plano inmanente. Si resolviesen el misterio, caerían en este placer quienes buscan solamente lo extraordinario, quizá lo que más agrade a la vista, atascándose en los entusiasmos amanerados que los románticos, quizá desde Pascal y Rousseau en adelante, se vieron en la necesidad de combatir. Lo relevante de la geometría en relación con el sonido es que nos alza a ver belleza en las que podríamos llamar «primeras formas» de la música. Sentimos admiración por las formas, tal como sentimos el sentido de una frase cuando hay palabras cuya «conexión» se lo dan. Quizá Trías estuviera de acuerdo con nosotros si dijésemos que la música podría ser la base de ese sentido, sentido anterior al conceptual que solo puede erigirse lógicamente *a posteriori*. Entonces, ¿en qué momento de la historia de la música —si es que lo hay— fija Trías su mayor hallazgo de sentido? Desde un punto de vista histórico que subraye esta o aquella figura por encima de las demás, en ninguno. Trías es un perfecto conocedor de la historia de la música; abordar todas las obras de cada compositor en clave simbólica sería una tarea incompatible con la finitud. Sin embargo, en la práctica —recordemos— Trías toma de Haydn la estructura de sonata clásica (A-B-A') para justificar la variación y referirse con ella a la posibilidad de un *salto* —en *Drama e identidad* el segundo Haydn representaría el papel ejemplar de límite o frontera— que el *límite* permitiría hacia cualquiera de los otros cercos de la ciudad. Pero el «despliegue» simbólico-musical es el resultado de una dedicación tardía que se vio perjudicada por el avance de una dilatada enfermedad.

Pero *algo* nos deja esta relación casi supuesta entre sonido y forma, que se nos resiste al encaje con el misterio triasiano. Trías debió de hallar es encaje ya en 1985, con *Los límites del mundo*, porque contiene una teoría del conocimiento, una ética y una estética que se transforman (o se «subliman») en el imperativo ético: «llega a ser lo que eres». Con éste, Trías dejaba caer el camino por el que transcurriría toda su filosofía posterior, esto es, sobre el *fundamentum* de la ética a la que el límite es incapaz de no escuchar o no atender. Sin embargo, a pesar de que existe un alzado cognitivo entre *La aventura filosófica* y *Los límites del mundo*, constatable en la *Lógica del límite*, algo pareció quedarle a Trías por investigar sobre este binomio sonido-forma que comenzó con la comprensión de las siete artes liberales. Agrupadas gramática, retórica y lógica en el *trívium*, y aritmética, música,

geometría y astronomía en el *quadrivium*, parecen indicar que su estudio proporcionó una comprensión clásica. En música, las ideas de Pitágoras sobre armonía y proporciones impresionaron a los pensadores durante siglos, y mientras la música se mantuvo en la mera práctica, la geometría recibió el papel mediador entre los sonidos y las proporciones. Lo cierto es que si todos los principios del ser pueden ser captados mediante la regularidad matemática (Pitágoras), el *principio de variación* parece admitir esa regularidad. Cabría admitir también, por tanto, que existe todavía *ser* en esa mediación o captación («ser que va y vuelve»), un ser de misterio que no ha sido considerado en ese triple discurso del método que va desde *La aventura filosófica* hasta *La lógica del límite.* El propio Trías era consciente de que algo estaba ocurriendo tras la publicación de esta última obra:

> En el curso de mi trayectoria protagonicé, en mis primeros libros, la *pars destruens*: una general demolición de ídolos relativos a las ideas tradicionales de sujeto y humanidad. Pero desde que terminó ese aquelarre destructor, o ese carnaval orgiástico de demolición de ideas y creencias, una vez culminé el primer ciclo de mi obra, o mis primeros ensayos filosóficos (desde *La filosofía y su sombra* hasta *La dispersión*), se me fue imponiendo la exigencia de una reconstrucción general de la idea de sujeto y de la idea de hombre, o del concepto que podemos formar relativo a nuestra propia condición humana. Tardé años y hasta décadas hasta dar con esos conceptos: el de sujeto como sujeto del límite y el del hombre, o de la humanidad, como condición fronteriza (o como habitante de la frontera).[440]

El paradigma cognitivo que propone Trías se despliega a través de decenas de ejemplos simbólicos de la música europea desde sus momentos aurorales órficos hasta la música contemporánea de Xenakis. Constituyen, por tanto, ejemplos de lo que el *límite* puede (y debe) hacer o cómo se puede *recrear* en esa inmensidad simbólica que permite el misterio. No obstante, en las dos obras dedicadas a la música, lo que llamamos «forma» aparece supuesta o eclipsada por una hermenéutica del límite, es decir, termina ocultándose detrás de *eso*, esas posibilidades que Trías imagina al escuchar las obras que trata.

No obstante, este despliegue de la filosofía del límite a través de la música nos resulta un viaje *inacabado*, ya que en multitud de ocasiones Trías se ha mostrado más cercano a un

---

440 *El árbol de la vida*, op. cit., p. 304.

romanticismo *apasionatto* que al formalismo, o, mejor dicho, se muestra reacio a que la forma (de la música, el arte, la filosofía, el ser…) *sea* el límite. Lo que fuerzan esos símbolos es la presencia de las sombras, generando la ilusión de movimiento, el que promueve la música, intentando despojarse de una larga tradición de teorías estáticas sobre la ejecución musical. En realidad, hablamos de movimiento en música porque es el límite el que interviene en ese movimiento, no porque la música contenga ingrediente alguno que vaya de aquí allá. Por eso el *límite* que propone Trías también retorna, seducido por esa voz materna que le proporciona seguridad, invulnerabilidad. La elección de ese índice —el que se plantea al inicio de este trabajo pretende imitar el mismo movimiento (histórico, de cambio, de singladura, de época, etc.)— se debe a un encaje de símbolos y figuras, sobre la hipótesis de una *voz* que la sugiere, tímidamente, desde el cerco hermético. Si esta es una voz escuchada por el fronterizo, conectada íntimamente con el misterio y la acción moral. ¿Tal vez hayan quedado registros sonoros (y visuales) de los descubrimientos de Pitágoras que, por ser nuestra tendencia actual proclive a lo científico y a lo inmediato, requieran una *escucha* diferente?

Al habernos ocupado del joven Schubert («Movimiento II»), intentábamos provocar la sensación de que sí. Ahora entendemos mejor por qué Trías decidió pasar por alto —quizá postergar— algunos compositores a quienes se le reconoce su expresión con altas dosis de *padecimiento*. Tras saber que la sífilis apenas restaría pocos años de su vida, su único deseo fue «poblar esta *sombría tierra* con un todopoderoso sueño de amor». La posición, en cierto modo equiparable a la de Trías, insiste en el desvelamiento de las sombras, el caso del compositor (fronterizo) acercándose estrepitosamente hacia la muerte con los dos últimos movimientos de la *Sinfonía en Si menor*, conocida como «Inacabada». No obstante, si Trías recoge el simbolismo de Schubert creemos que se debe a que su sinfonismo deriva directamente del período clásico de Beethoven y su fluidez musical le recuerda al salto («alzado») que aquel tuvo que dar Haydn hacia el otro lado. La gran diferencia es que Haydn vivió lo suficiente como para justificar ese salto con palabras, mientras Schubert, fallecido a los 31 años, presenta trazos de lo que algunos tratadistas denominan «trascendentalismo musical», *aquello* (melodías, ritmos, silencios, ataques, caracteres…) que se resiste a ser justificado con las leyes y cánones actuales. Los trombones, por ejemplo, presentes a lo largo de sus diez sinfonías, ensanchan noblemente la partitura del fronterizo que *sabe* que va a

morir, y entonces la riqueza de su música, volviéndose contra toda norma, extiende su presencia desde las composiciones sacras hasta los arrebatos más incontrolados que acaban reflejando la mayor de las angustias. Ya no se trata de la suavidad y la elegancia que expresaban los *Lieder*; el tratamiento del material temático son el fruto de un Schubert que acaba de recibir una noticia trágica. Entonces, evoluciona inefablemente el concepto de lo que en el Movimiento II intentamos describir como «lo romántico»:

> Atormentado por una santa angustia, aspiro a vivir en un mundo más bello y poblar esta sombría tierra de un todopoderoso sueño de amor. ¡Señor Dios, ofrece por fin a tu hijo, esta criatura desafortunada, ofrécele como señal de redención un rayo de tu amor eterno! Mírame, hundido en el lodo, quemado por el fuego de la angustia, Recorro mi camino en la tortura y me acerco a la muerte. ¡Toma mi vida, mi carne y mi sangre! ¡Sumérgeme en las aguas del Leteo y dígnate, oh Todopoderoso, a hacer de mí otro hombre, más vigoroso y más puro! [441]

Desde que conoció su trágico destino, Schubert empezó a componer con la «gracia» del cerco hermético. La fineza y los sentimientos sustituyeron al tecnicismo todavía clásico, apenas sobre la mesa y sin piano, sus compases conducen al cielo en un hechizo sublime, pero alado. Así, elevándose hacia el cielo, obtuvo la admiración y estima de Beethoven, Schumann y de Nietzsche, quienes la tribuían la capacidad de conseguir una multiplicidad de música equiparable a las voluntades que puede tener el hombre. En el fondo, la inspiración seguía allí, sin ofrecer respuestas: «el hombre parece una pelota con la que juegan el azar y la pasión», expresaba Schubert de camino a casa, tras asistir al entierro de Beethoven. Las descripciones de Schneider son consecuentes de querer llevar la vida hasta el mismo *límite*:

> El pensamiento musical de Schubert sabe realizar la concordancia entre el decir y lo que se dice. ¿Qué lugar ocupa la melodía en él? ¿Hacia dónde regresa? ¿Va hacia lo alto, o hacia lo bajo? ¿Lo propio o lo extraño? Evidentemente, la propia melodía, tanto como lo que describe, las lágrimas

[441] SOMBART, E., LAFAYE, J.-J., *Doce vidas para la música. De Bach a Rachmaninov*, Juventud, Barcelona, 1997, pp. 50-51.

> perdidas, son imágenes del propio viajero: ¿dónde estoy yo? ¿He franqueado el límite? (…)
>
> Schubert se agazapa en una fisura del tiempo. (…) La [música] de Schubert, se piensa: *es*. Fuera de todo. De ahí la divina longitud que Schumann cree descubrir en ella. No puede acabar jamás, añade Schumann a propósito de una sinfonía schubertiana (pero podría decirlo de toda su música). Se podría decir más preciso y completar ese juicio: si no puede acabar, es porque no ha comenzado.[442]

Los pasajes anteriores nos posicionan ante la posibilidad de lo sobrehumano, lugar que Trías califica de «excesivo» en *La razón fronteriza*. Sin embargo, el diálogo con las sombras de la música solo puede hacerse acercándose a esa posibilidad de lo sobrehumano. La música, en el archipiélago de todas las artes, siempre estuvo vinculada a esta especie de transición, al éxtasis y la oración, a la trascendencia que la verdadera música implora. Con Schubert, y también con Schumann, aparece una música «humana, demasiado humana», más cerca del *ser* que pertenece al fronterizo, más que del decir que profesa el sujeto que apenas pretende obtener *logos* en medio de tan grande y frágil misterio.

Acierta Trías —en nuestra opinión— cuando atribuye al sujeto fronterizo una posición privilegiada, equiparando el sentido con la unidad del objeto artístico. La música lleva su propio *logos* incorporado y «halla en el Clasicismo su giro copernicano, crítico y trascendental: ése es el sentido de la forma sonata en todas sus principales versiones (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert)».[443] La sonata —sugiere Trías— es la forma musical que más se resiste al *logos*, entre cuyas sombras se encuentra esta música que aglutina (se «agazapa» en…) el Romanticismo centroeuropeo. Sin embargo, aquellos que suelen afirmar que no comprenden la música, nada verán de asombroso en ella. No les parecerá obvio, entendemos, encontrarse ante un dilema. Y es que si la condición *sine qua non* puede comprenderse la música pasa por acostumbrarse a ella, toda función crítica que pueda ejercerse sobre ésta carecería de todo sentido. En su lugar, pensamos, más vale escuchar cien veces un preludio o una sonata que leer tratados de análisis musical.

El ámbito en el que se mueve Trías es más grande, ya que busca preservar la libertad (de imaginar, reflexionar, crear desde la frontera) al tiempo que mantiene la función crítica

---

442 SCHNEIDER, M., *Músicas nocturnas*, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 198-199.

443 *El canto de las sirenas*, op. cit., p. 905.

de la filosofía contemporánea. Lo novedoso es que Trías no profesa una crítica musical que rectifique a los compositores, esto es, no dice dónde debería colocarse una cadencia o qué debería rectificarse en un pasaje concreto. En su lugar, aborda los planos de cada autor que le parecen más significativos con el fin de dotar de sentido a su propia obra. La música no posee un significado acertado o erróneo. Simplemente, no tiene significado y Trías lo sabe. En su lugar puede darse un sentido que pudiera acomodarse a una gramática y una sintaxis más accesibles al lector de filosofía. A partir de aquí sí podría dotarse de significado a un pasaje u obra concreta. Para Trías, uno de estos planos se por algunas circunstancias de cada autor. Volviendo al caso, la música de Schubert estuvo mediada por sus circunstancias biográficas y prácticamente todas guardaban un cierto parentesco con el misterio de la muerte. Trías compara la postura de un muchacho humilde (Schubert) con la figura del genio descrito por Kant y por Schiller, recordando el sentido general del arte griego. El misterio de la música de Schubert solo puede interpretarse sobre circunstancias extremas: el miedo constante, el dolor espiritual, la angustia e incluso el desprecio que su propia madre le hostigó, suscita la misma pregunta que Trías se plantea: «¿Quién le enseñaba?». El frenesí del compositor —Trías se refiere a él como un «clásico romántico»— supuso un giro necesario para la época en la que vivía, aristocratizante y emergentemente aburguesada, y sirvió para prepararle el camino a Mendelssohn (1809-1847), cuya música, sobre todo la religiosa, desvelará nuevas formas expresivas. Casos de profusa extremidad como el de Schubert, permiten al lector comprender en qué consistió este giro, y a nosotros, si estaremos tocando la versión correcta de su obra.

Es aquí, precisamente, donde el 'Gran Relato' de la música de Occidente se trunca. Haydn fue, al decir de Trías, el último relator de los hechos que van desde el canto gregoriano hasta la obra de J. S. Bach (1685-1750), concretamente hasta la *Pasión según san Juan* (BWV 245)[444], compuesta para voces solistas. Nos referimos a la banda sonora de fondo el

[444] La impresión que causa Bach en Trías no es menor. No tanto por el estilo recitativo del alemán, como por la *recreación* en la que sus cantos corales suscitan emociones (in)determinadas, entre las cuales una era la habitual: acercar los momentos más significativos de la Pasión de Cristo al pueblo. Mientras los coros juegan el papel narrativo del Evangelio, el estilo arioso (de «aria») determina el ritmo y progreso de la obra, dejándose percibir cuál es la trama y cuál el sentimiento de lo *sagrado*. El rondó final del coro cierra la Pasión. En cuanto a la elucidación histórica, Trías no parece atreverse a desentrañar la Pasión como drama o como tragedia. Creemos que en su lugar se limita a integrar la narración en el Relato, en el 'Gran Relato', resaltando las elaboraciones del compositor, cuyo «temperamento» hemos vinculado a la herencia de las teorías de la música que se suceden tras la extinción de la hermandad pitagórica.

incipiente *Christus*, que cobra vida en obras como *Paulus*, en *Elías* o en la sinfonía *Lobgesang*. Acepta que Haydn sea considerado un partícipe más de este giro, pero ya hemos visto los problemas que el compositor tuvo que *padecer* y la obligación casi moral a la que tuvo que someterse («no tuve más remedio que ser original»). Por esta razón, la música de Meldelssohn solo puede asumir un papel restaurador, de retorno a la matriz. Aparece entonces el *Sueño de una noche de verano* (1842) ocupando el lugar de las palabras, consumando el mismo dolor del ser —según Schneider— o experiencia *límite*. Existe en los primeros románticos un noble trabajo del sufrimiento llamado duelo, pero no hay trabajo posible del dolor. El dolor del artista es similar a esta experiencia limítrofe, o en este caso, a la condena de vivir en la sombra a la somete su misteriosidad, siempre entre el pensar y el decir (Trías).

Más asombroso nos parece que solo aparezca una referencia a Chopin (1810-1849) en las mil páginas de *El canto de las sirenas*.[445] En ella, Trías se refiere al impacto que supuso la música de la segunda mitad del siglo XIX, en mitad de una confusión reinante, como sinfonías que recuerdan a los oratorios, cuyos protagonistas reaparecen con ideas renovadas desde el punto de vista de lo que hemos definido como «forma musical», y no por ello exentos de ambiciones: a la «obra de arte total», de Wagner, siguen a esta lista Verdi, Liszt, Strauss, Bruckner, Dvorak y Chopin. En términos de Deleuze, «la música sigue siendo la casa, pero lo que ha cambiado es la organización de la casa y su naturaleza».[446] No nos cabe duda de que, si esta casa resulta completamente habitable con las elaboraciones compositivas de Wagner, es debido a que Chopin fue uno de los compositores que más influencia ejercieron en sus contemporáneos.

El papel que juega Chopin en la música romántica es representativo porque nos ofrece el sentido profundo e indescriptible de la música. *Stricto sensu* y *more platonico*, Chopin nos ofrece el *sentido*, nuevo y a la vez terrible (Proust), o el espacio de *lo bello y lo siniestro* (Trías) que refleja hasta qué punto el *logos* que ha ejercido durante más de dos milenios todavía osa hacer frente a la *sombra* del decir. Según Thomas Mann, su música supone un gesto «doliente y grande como el siglo» y simplemente significa, filosóficamente hablando, el aniquilamiento de todo discurso humano, esto es, que misterio solo puede ser

445 *Ibid*., p. 397.

446 DELEUZE, G., *Diferencia y repetición,* 1968. Citado en: CHAPARRO AMAYA, A., *Los límites de la estética de la representación*, Textos de Ciencias Humanas (ed.), Colombia, 2006, p. 149.

anhelado, pero jamás podrá ser alcanzado, ya que nunca podrá ser totalmente expresado. La sensibilidad de artistas como Baudelaire o filósofos como Wittgenstein, Schopenhauer y Nietzsche fueron capaces de captar este problema en forma de sensación, decididamente imposible («*Helligkeit*»). A Schumann y a Chopin, apenas les quedaba escribir Fantasías, como la *Polonesa-Fantasía* Op. 61, capaz de perforar cualquier muro lingüístico. La sensibilidad de los compositores románticos a menudo se mezclaba con la ironía, el ingenio y la observación, tan presentes en sus partituras como la astucia de los filósofos, solo que éstos, en cambio, siempre quisieron dar cuenta de esta experiencia límite a la que nos aproxima la música.

«La vida es una inmensa disonancia», solía decir Chopin. La música del polaco ofrece, quizá como la de ningún otro, el rechazo más tajante a todo significado inmutable. Es importante el escepticismo de Rosen respecto a la rendición de significación o comprensión desde la música:

> «¿Existe un real decreto por el que una palabra ha de tener un significado inmutable?». La música es todavía menos susceptible de agotarse en un sistema dado de interpretación histórica o de análisis formal que la literatura y las artes plásticas. Nada más natural que indagar fuera de ella para descubrir de qué manera puede asumir uno u otro significado, aunque todos sean provisionales y temporales. Sin embargo, la música jamás se deja someter a un contexto social, cultural o biográfico más amplio. Parafraseando la ampulosa advertencia de Goethe a los científicos, diremos que no hay que buscar detrás de las notas, porque ellas mismas son la doctrina.[447]

En este momento histórico de la música, nuestro convencimiento es prácticamente absoluto. Trías nos dejó sin un tratamiento explícito de la obra de Chopin y de Rachmaninov —al menos, la de estos dos— porque su música conlleva, probablemente, a la experiencia límite de la *muerte*, quizá más que la de ningún otro compositor desde Beethoven. Y una de las preocupaciones más ambiciosas de Trías, como cabe sugerir desde ahora, fue salvar ese preciso instante («viaje») que implica dejar de vivir. El pensamiento y la imaginación que la

447 ROSEN, Ch., *Las fronteras del significado*, op. cit., pp. 115-116. La cuestión inicial la toma Rosen de: LICHTENBERG, G. Ch., *Sudelbücher*, E, nº 85.
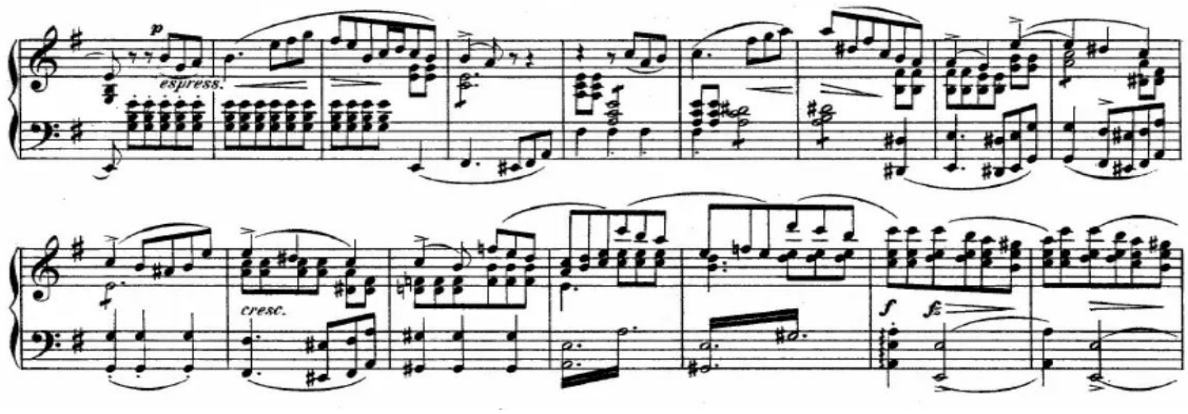
música desata en Trías —intuimos que Chopin fue uno de sus ídolos— podría llevarle más allá de la frontera. La muerte es más una certeza que una esperanza y solo con ella la vida tiene sentido. La música de Chopin encarna las notas que resuenan con las del inicio, dando coherencia argumental al relato musical de toda nuestra existencia. Dar forma a este sentido —decía Trías— es una tarea humana, demasiado humana, un límite positivo y afirmativo, que conecta y divide a vivos y muertos.[448]

En 1818, un año después de la muerte de Beethoven, Chopin ofrece su Concierto para Piano Nº 1 en *Mi menor* (Op. 11)[449]. La tonalidad del primer movimiento, *Allegro maestoso,* no tarda en modular volátilmente hacia la mismísima incertidumbre. De repente, no sabemos en qué tonalidad ha comenzado la obra («*¿quién me llama*?»). Tras las primeras frases, ejecutadas por las cuerdas y una sección de instrumentos metales («Introducción»), Chopin nos hace partícipes del misterio, de nuevo, con la fragilidad inicial de *Mi menor*. Hasta ese momento, los contrastes orquestales eran evidentes, como ocurre en casi toda su obra, pero el acompañamiento comienza a dirigirse hacia la entrada del sujeto principal, el piano, que parece «resistirse» a caminar en *solo*. Tras casi cinco minutos de espera, el espíritu romántico parece confundirse por un momento con el del clásico virtuoso, pero apenas hasta que el sujeto responde al imperativo: «soy yo». Así, de nuevo, su *presencia* delata su encarnadura simbólica, de nuevo en *Mi menor* («tónica»). Y el *tempo rubatto* no tarda en aparecer, típico del pasionalismo capaz de destronar a la diosa razón, situando el *espíritu* en alguna otra parte, fuera de todo convencionalismo, expresando la vasta precariedad de la palabra frente a tan necesario sentimiento. Chopin registra el nivel de dolor, el rechazo reprimido de su amante y la cruel desesperación de tener que abandonar su patria natal, en plena Modernidad, sin recurso alguno a la palabra.

---

448 PÉREZ-BORBUJO, F., *La muerte y el fronterizo. Una aproximación a la filosofía del Límite de Eugenio Trías,* Revista Claridades, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, pp. 211-249. Disponible en: https://revistas.uma.es/index.php/claridades/article/view/7501/7775 [Fecha: 01/09/2020).

449 Recomendamos las ediciones que nos parecen más expresivas: Jacek Kaspszyk (Dir.), Martha Argerich (Piano): Orquesta Sinfónica de Varsovia, 2010; Zubin Mehta (Dir.), Evgeny Kissin (Piano), Orquesta Filharmónica de Israel, Tel Aviv (Israel), 2011.



Tema principal del *Concierto para Piano y Orquesta* Nº 1 en *Mi menor,* Op. 11. CHOPIN

El segundo movimiento, de *Romanze* y tempo *Larghetto*, es precisamente esta otra esfera y representaría lo que Trías define como «la otra cara de la moneda». Nos encontramos en la frontera misma desde la cual *vemos* abismo. Nos encontramos perfectamente solos:

> *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*.[450]

[450] *Los límites del mundo*, op. cit., p. 79. La cita pretende mostrar la doble flexión del *logos* fronterizo: uno, el indicativo y otro, el imperativo. Trías inscribe el símbolo musical en el justo medio entre ambas, manteniendo inalterable la distancia inagotable entre el «ser» y el «deber ser». Aunque la noción de *límite* obedece a esta dualidad, es evidente que la música mantiene una deriva permanente hacia la irreductibilidad de lo ético a cualquier caso de facticidad, tal como previó Kant. Nos encontramos ante un territorio inaugurado por la ética que, habiendo empezado con una llamada («*¿quién soy?*»), empuja al sujeto provocándole un *salto* hacia el barrio en el que encallan las artes. Recordemos que el sujeto fronterizo «juega», recreándose en su constitución y esencia (*humana conditio*), un papel migrante entre los distintos barrios de la ciudad del límite.

Una sucesión de preguntas y respuestas inaugura la nueva escena, esta vez en tonalidad mayor. La escena moral aparece representada en tono o signo positivo y afirmativo, más allá de cualquier elucidación lingüística. El piano, por su parte, comienza una andadura nostálgica, *variando* repetidas veces el *misterio* («sujeto-tema») principal. El sujeto del límite, entonces, puede ser en realidad cualquier sujeto consciente de que el número de variaciones posibles son infinitas. Pero, el fagot irrumpe, desde una posición soberana y privilegiada (*límite*), recordándole al pianista que debe volver a casa, que su naturaleza no es solamente dar respuestas sino volver a preguntarse, una y otra vez *por qué* —¡jamás «para qué»!— seguir el hilo de esa tímida *voz* («orden formal»). Ya no existe manera alguna de silenciarla. Un inciso del piano en *Re menor* desvela enérgico la magnitud de semejante responsabilidad, la de completar la frase de un modo práctico-musical («te ordeno que…»). En este momento preciso, el intérprete de Chopin se mueve en un espacio relativamente corto. Los símbolos musicales que aparecen en la partitura ya han sido escritos por el compositor. La labor del intérprete, o, mejor dicho, del ejecutante, apenas puede variar el tempo, el ataque de cada nota, la duración de un determinado acorde, la prolongación de un silencio, etc., pero en cierto modo *sabe* qué tiene que responder, pues la partitura ha sido previamente escrita. En cierto modo, el ejecutante se ve obligado a permanecer más cerca del cerco mundano que de la frontera. Si esto es así, los repertoristas de todo el mundo deben reflejar que poseen un amplio «conocimiento de los fines», como si supiésemos lo que Chopin pensaba o sentía cuando llegaba a cada cadencia o al iniciar cada movimiento. El ejecutante sabe, por tanto, *qué* responder, pues esa respuesta o respuestas se encuentran inexcusablemente dentro de los «límites de la interpretación» que cualquier público podría más o menos alabar o reprochar.

Finalmente, el sujeto vuelve a casa en un movimiento final (*Rondó – Vivace*). Chopin muestra con claridad la «alegría» de las tonalidades mayores. Y el virtuosismo que le vio crecer, presente en todo el movimiento, se mezcla con las explosiones de las cuerdas *insinuando* que el fin está cada vez más cerca. A diferencia del movimiento expositivo, Chopin recurre a pasajes escritos en un registro mayor, cambiando la tragedia por el drama. ¿Cuánto está dispuesto a arriesgar Chopin alrededor de la tonalidad principal, aquella de la que todo surge y vuelve, sin olvidar que el sentido (de la obra, de la creación, del sujeto) se concentra en el viaje de vuelta a la *matriz*? Si pasamos por alto las leyes de la armonía, no

parece que haya una respuesta objetiva firme sobre lo que es correcto o incorrecto hacer, o por decirlo en términos triasianos, «pensar-decir». No parece existir aquí un código de decisiones a tomar. Lo único claro es que el límite sigue presente y que tanto a creadores como a ejecutantes les conviene una autenticidad moral en sus respuestas. Tampoco existen las certezas cuando accedemos al límite —excepto la que uno ocupa como propio *límite*— pues la variación de las notas que componen este *Rondó* podría consistir en notas, acordes y melodía diferentes a las de la partitura original y provocarnos, efectivamente, la misma sensación de seguridad. Lo que parece claro es que mientras ese sentido del fin (o del final) no llega, la incertidumbre que invade al oyente podría guardar una cierta similitud con el *vértigo*; la tragedia (o el castigo) de no saber *qué* sentir indica que lo que aquí está en juego es el sentido mismo (*límite*).

Sin embargo, Chopin escribió sus *Conciertos* para lanzar su carrera como virtuoso, lo que más tarde le resultaría muy desagradable. El *fin* ya no es revolucionar el mundo[451], pues el mundo no hace caso de las mentes libres. Su intención es crear un mundo diferente y *mostrar* —en ese movimiento de ida y vuelta hacia-y-desde-él— las experiencias que en él pueden vivirse. Estas son las experiencias límite que nutren el *arquetipo* triasiano de conocimiento. Una de estas experiencias es las que Chopin expresa en sus Baladas, concretamente en la *Balada No. 1 en sol menor*, Op. 23. Esta forma musical ha sido llevada al cine en os últimos años mezclando lo épico y lo lírico, exagerando todavía más el tragicismo del exterminio judío. Así es como Roman Polanski (se) recrea «la última escena» de *El Pianista*. La ejecución musical del oprimido no se lleva a cabo en un conservatorio ni en un salón de Paris. Se trata de la última ejecución musical de su vida, ha recibido una orden, no puede equivocarse. Y a su término, la ejecución musical coincidirá con su propia ejecución. Pero, cuando el pianista sabe que no existirá un mañana para él, entonces se aproxima temeroso al precipicio, a ese fragilísimo «espacio-luz» que da la vida pero que a la vez puede quitarla, cuya esperanza se fusiona fuertemente con lo estético, pues en semejante escena no hay lugar para las palabras, ni existe el lujo de una última petición. A través de las palabras, el límite se ve incapaz de dar sentido a todo en tan poco tiempo ni en tan breve espacio. Apenas le queda tocar, traer a este mundo aquello que Chopin tuvo el

[451] Si bien el calificativo «revolucionario» encaja mejor con la personalidad de Chopin que con la de Mozart, más idealizada y prodigiosa. Un ejemplo sería el *Estudio* Op. 10, No.12 («*Revolucionario*»), escrito en 1831 y dedicado a los miles de polacos que se rebelaron contra el dominio ruso en 1830 y a los fallecidos en las calles de Varsovia, ciudad a la que nunca pudo volver.

valor de «arrancar» de *lo hermético*, cerco al que se unirá el reo una vez que la música deje de sonar. La vida y la muerte quedan reflejadas en la mirada de un soldado alemán, inclemente y desconcertado ante el concierto. Su *asombro* relumbra conocimiento, bien al fondo, el suficiente para perdonarle la vida al músico.

EL CASO RACHMANINOV

Casi por unanimidad entre los amantes de la música clásica, Rachmaninov (1873-1943) es considerado el último de la progenie de compositores románticos que arranca con Beethoven y que va desgastándose, dramática y trágicamente, hasta Liszt y Chopin. Suelen aportarse varias razones para justificar su importancia, sin tener que recurrir al juicio acerca de quién fue mejor que quién. Una de ellas ya la hemos mencionado. Es la que consiste en la escasez de tratados de teoría musical, ante cuya música suelen frenar en seco, como si fuese imposible acceder a la de Rachmaninov desde el análisis de los elementos tradicionalmente musicales: ritmo, melodía, silencios, carácter, ataques, expresión, etc. El *Concierto para Piano nº 2* en Do menor, Op. 36, lleva el tragicismo filosófico —el modo menor con el que se inicia la obra impide un optimismo resolutivo cercano— que va de lo moderno a lo posmoderno hasta su máxima expresión.

Lo cierto es que la cronología de Rachmaninov coincide con la de otro compositor, más desapercibido, que marcará un punto y aparte en la música de Occidente y que Trías sí recoge en sus obras. Se trata de Arnold Schönberg (1874-1951), uno de los autores más vilipendiados de la historia de la música junto a Bern y Webern y no por ello menos inclasificable que Chopin y Rachnmaninov. Según Rosen, Schönberg llamó a su propuesta la «emancipación de la disonancia» con la intención de contradecir radicalmente la necesidad de que frases y cadencias deban resolverse por grados, tal como dictan las leyes de la armonía pitagórica, tomando consciencia de que nadie obliga al músico a resolverlas consonantemente. El resultado es contrario —podría decirse de algunas de sus obras— a una «música agradable al oído» y rápidamente fue conocida en Centroeuropa como «el escándalo Schönberg». Para él, cualquier combinación de notas o acordes podía ser aceptada en mismo pasaje, en una sucesión melódica o en un acompañamiento, ya que lo propio del artista es la libertad plena en el uso de sus materiales y en la ausencia absoluta de reglas para llevar a cabo su obra. Con Schönberg, se termina la época del concierto en su concepción clásica y

comienza una etapa de des-concierto, de la perplejidad que produce huir constantemente de la tonalidad que siempre había servido al oído.[452]

Sea o no acertada la hipótesis de Rosen de pretender el resurgimiento de un clasicismo musical de raíz alemana por parte de Schönbgerg, la calificación de «últimos románticos» que atribuimos a Liszt, Chopin, Debussy y Rachmaninov —las lista se podría prolongar— cobra una mayor importancia. Claro está, que uno puede terminar diciendo que la música de Beethoven o la de Haydn es su favorita, pero eso no indica que deba serlo para todo el mundo. A lo que asiste el inicio del siglo XX es a los caprichos de una realidad que quiere arrastrar consigo al arte (Adorno) y si algo parece claro es que nada puede hacerse contra una sociedad que se deja llevar por la sonoridad de las novedades, por el simple hecho de «sonar novedosamente» (*flatus vocis*). Sirve como ejemplo el homenaje que Bartok (1881-1945) rendía a Debussy, para reconocer que cualquier oyente puede manifestar un especial interés por la música de uno o varios compositores concretos:

> Debussy fue el mayor compositor de nuestros tiempos […] Por más fuerte que fuera la decisión de Debussy de sobrepasar las tradiciones, por más innovadora que resultara su música comparada con las composiciones creadas antes de su entrada en escena, sigue permaneciendo vinculado, completa y rigurosamente, a la tonalidad. […] Para nosotros los húngaros, la música de Debussy presenta un interés particular por el hecho de que en sus melodías podemos reconocer la influencia de la música popular de Europa Oriental. […] Sus obras no palidecerán, de la misma manera que la música de Chopin, aunque no haya tenido propiamente discípulos, no va a perderse jamás.[453]

---

452 Rosen, no obstante, sostiene la hipótesis de que Schönberg no buscaba precisamente un desarrollo del atonalismo, sino suscitar la sensación de que era necesario un nuevo clasicismo a partir de aquel desconcierto, que no se revelaría más que provocador. El movimiento destinado a ese papel sería el serialismo de 1921, que rompe todo vínculo con la idea de *variación* (en términos musicales: exposición, desarrollo y reexposición, o A-B-A') y que ha sido llevado a sus límites por Boulez, Stockhausen, Messiaen y Xenakis, entre otros. También el ritmo y la melodía se comportaban de un modo chocante al reemplazar los valores que el oído espera percibir, por otros más cortos. Entre todas las corrientes vanguardistas, el serialismo fue una de las que más controversia provocó, sobre todo en Francia. En general, la recepción de la mayoría de obras compuestas en este estilo no resultó sino esquiva, incluso entre el público habitual de las salas de concierto.

453 SOMBART, E.; LAFAYE, J. J., *op. cit*., p. 110.

Este es, precisamente, el gran manifiesto que pretendemos encajar con el límite: permanecer «vivo» en el tiempo. Lejos de caer en los «experimentalismos», Chopin y Rachmaninov aprovecharon el virtuosismo de sus dedos para desafiar las *sombras* misteriosas que más dificultan su biografía. Les bastaba apenas arrancar su pasión desde dentro y nunca tuvieron la intención de reinventar ningún lenguaje en el sentido lógico-formal. Al contrario, su música consagra y reafirma la superioridad del espíritu en música, la grandeza del alma platónica que lleva el límite hasta el corazón mismo de la ciudad. Polonia y Rusia se convierten, por tanto, en ciudades a las que es imposible volver. Ciudades de las cuales apenas se registran perfumes de barbarie, arrebatos irrepetibles de radicalidad como el que muestra la cadencia central del *Concierto para Piano nº 3* en *Re menor*, Op. 30.

El propio Rachmaninov, siendo entrevistado, confesó lo siguiente:

> No soy un compositor que produce sus obras de acuerdo con las fórmulas de teorías preconcebidas. Siempre he sentido que la música debe ser la expresión de la compleja personalidad del compositor; no debe llegar a confeccionarse cerebralmente, con la medida exacta hecha para adecuarse a ciertos moldes preestablecidos.
>
> Mi música es el producto de mi naturaleza y, por lo tanto, es música rusa; nunca trato conscientemente de escribir música rusa, o cualquier otro tipo de música. Si la época no se presta para la expresión musical, los compositores deberían permanecer en silencio antes de fabricar la música pensada y no sentida.[454]

Prácticamente convencidos, consideramos que la no-inclusión de estos compositores —al menos, de Chopin y de Rachmaninov— por parte de Trías en *El canto de las sirenas* y en *La imaginación sonora,* se debe a la convicción de que resultan inclasificables. La suya es la música que expresa «el último de los dolores» y de ahí la dificultad de encasillarla en un marco histórico, como si las leyes de la armonía que emplean fuesen solo las que la propia historia permite, pero que, al mismo tiempo, no tuvieran nada que ver con ésta.

A través del nocturno y el concierto, Chopin y Rachmaninov reflejan la angustia de una pérdida de completud, la exigencia de una vuelta a la *matriz* que solo cabe expresar en

---

[454] Citado por: Silvia PARRABERA, en: «Música y psicoanálisis. Rachmaninoff»: *Trama y fondo*. Revista de cultura, Nº 13, 2002. Ejemplar dedicado a «Arte y psicosis».

símbolos: el *límite*. La *pérdida* de la patria —Polonia y Francia, y Rusia, respectivamente— evoca el olvido materno, la peligrosidad de un fracaso individual. pero también, un halo de esperanza forzosa que excede el consuelo, a toda teoría significativa de la música[455] y a un filosofar meramente histórico.

REVISIÓN DE LA MÚSICA EN EL SISTEMA LIMÍTROFE

En la *Lógica del límite*, Trías elevaba el símbolo a sistema describiendo las artes que obedecen a unas convenciones gramaticales que se superponen a la materia que ellas mismas ordenan o de que ellas mismas constan. Así, en arquitectura, los órdenes arquitectónicos (dórico, jónico, corintio…) y sus homólogos en la música, de origen pitagórico (dórico, jónico, lidio, mixolidio…), tienen el poder de despertar en nosotros ciertas emociones: emoción, tristeza, júbilo, etc. Según nos dice Trías en el *Tratado de la pasión*, si algo podemos decir de las emociones es que siempre son previas a cualquier significación, aunque la acción que aquella desencadene sea inmoral o incorrecta. De entrada, creemos que en esto consiste lo milagroso, por un lado, en la anterioridad de la emoción a la razón tradicional (*logos*), y por otro, que al despertar de esa emoción seamos capaces de percibir los signos de que se sirve y de suscribir que realmente tratamos con conocimiento. En otras palabras, la imaginación simbólica implica ya un cierto conocimiento que la razón todavía no ha apresado al no concebir esta las palabras que mejor le corresponden. Este es un dato que la filosofía debería custodiar para no perder de vista una nueva estética de la música:

> Tanto el espacio sonoro, en su fluir temporal, como el habitar urbano-arquitectónico actúan de modo *sub límine* en relación con la «conciencia» y «voluntad» del fronterizo. De hecho, actúan en el *limes*, en el límite mismo de su despunte como habitante de la frontera. En ese límite se produce el fluir temporal-sonoro al que la música da forma, forma que actúa como presupuesto «previo» respecto al significar lingüístico. […] En el límite comparecen, pues, estas artes como las primeras que deben ser consideradas en una estética que tenga en el límite su determinación ontológica.[456]

455 GARCÍA DE MENDOZA, A., *El existencialismo en Kierkegaard, Dilthey, Heidegger y Sartre*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948, pp. 84-85.

456 *Lógica del límite*, op. cit., pp. 45-46.

La estética del *límite* defiende que música y arquitectura producen, sin recurso a significaciones, emociones y pasiones. Como decimos, es ahí donde reside su riqueza emocional y milagrosa: producir *Eros* y *pasión*. «¿Por qué si no *arquitectura* y *música* parecen estar siempre abocadas, desde los griegos hasta Palladio, desde Alberti a Le Corbusier, a cierto esoterismo matemático que tiene sus fuentes en Pitágoras y que Platón recoge y formaliza?». Trías se responde apoyándose en dos grandes estetas del siglo XX, que ocuparían por igual el papel estético por antonomasia ejercido en la Modernidad:

> Hay estéticas como la de Adorno, que en razón de su apuesta «prusiana» por la modernidad, desprecian el polo del receptor erótico hasta el punto de confundir Eros con su simple camuflaje (placer). Las estéticas de la recepción, por su parte, en vez de promover a *Eros* al lugar de la experiencia receptiva, se quedan con su simulacro (placentero), que es de hecho un sucedáneo «consumista».[457]

Sobre Hanslick:

> La música no es pura pintura de sentimientos ni es tampoco *pura forma*, sino que es ambas cosas, pero para que despierte el mundo de los sentimientos de la forma, mediada por la Norma, debe sugerir cuasi-referentes de carácter simbólico.[458]

Coincidimos con Trías en que este carácter simbólico fue olvidado por las estéticas del siglo XIX, tanto por las que insisten en la naturaleza representativa del sujeto sentimental (caso de Hegel) como por los enfoques formalistas (caso de Hanslick y los seguidores de la filosofía analítica). Los signos de la música siguen siendo fieles representantes de que la

---

457 *Ibíd*., p. 63. Trías sugiere v. ADORNO, T. W., *Teoría estética*.

458 *Ibíd*., pp. 63-64. En este caso, la idea se fija sobre HANSLICK, E., *De lo bello en la música*, Buenos Aires, 1947 (Cf.).

oposición sigue vigente (*pianíssimo/fortíssimo*; *crescendo/diminuendo*, etc.). La polifonía expresa todavía una determinada lucha, ya sea por la supremacía, por una cadencia que no llega, etc. La mayoría de las estéticas formalistas detienen sus investigaciones en este punto, pero es evidente que a través de los diseños formales que producen los signos (o símbolos) de la música, generan asombrosamente sentimientos y emociones, despertando a Éros en el receptor. En razón de ese modo indirecto de «cuasi-referentes» (o «semi-referentes» de la *Lógica del límite*), el mundo simbólico quedó apenas restringido a autores que van de Creuzer a Hegel, o de Schelling a Nietzsche, y de este a Freud y al surrealismo. También autores como Baudelaire, Goethe, Thomas Mann…, o por qué no, compositores como Mahler o Wagner, en cuya obra lo que importa es precisamente generar desde el sentido y la emoción un mundo nuevo. Alejándose de ellos, la estrategia de la Modernidad ha consistido en hacer valer los códigos lingüísticos hasta el absurdo, obviando el ámbito sagrado y originario del que proceden. Esto es más radical que lo que pensaba Hölderlin: significa que ya no hay en nuestro pasado ninguna necesidad de volver a ese origen, no hay metafísica en la que pensar ni límite al que retroceder; solo hacia el futuro cabe abrir nuestra historia. Nosotros no estamos de acuerdo con esta propuesta, cuando que hemos defendido que la palabra griega tenía una fuerza que hoy se ha perdido y cuya revisión podría enseñarnos de nuevo el camino adecuado para nuestro objetivo filosófico.

El sistema de las artes triasiano la música cruza trasversalmente todo el pensamiento, desde *Drama e identidad* hasta *La imaginación sonora*. Son cuarenta años merodeando alrededor del fino y peligroso núcleo (*mysterium*) al que artistas y musicastros permanecen abocados. La interpretación de la música dentro del límite en música configura un sistema que se expone en la *Lógica del límite*, obra en la que Trías intenta justificar dos cosas: una, la necesidad de dar cauce a un proyecto que todavía no había sido escrito y que consiste en recordar los caminos que llegan al *alma* (núcleo) de la ciudad platónica, donde sus seres orientan y relacionan sin fronteras, y dos, enfrentar toda clase de positividad (razón, logos, premura científica…) con *sombras* del conocimiento que la Ilustración no ha sido capaz de asumir o resolver. Resuena ahí el símbolo como categoría unificadora entre la razón y la sinrazón, como cópula y disyunción entre el saber y el no-saber y todas estas sombras. Existe a decir de Trías una familiaridad inhóspita entre estas dos categorías, por cuanto transcurren y se fusionan en la mente del fronterizo. En el fondo, la idea es sugerida por Freud, quien en su obra *Lo siniestro* (1919) escribe:

> Puede ser verdad que lo *umheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo «íntimo-hogareño» que ha sido reprimido y ha retornado de la represión. […] Nuestra formulación final sería entonces la siguiente: lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.[459]

Trías se sirve del psicoanalista para explicar la fuerza del deseo en el que algo siempre se repite, algo familiar e íntimo que ha sido olvidado por medio de una censura, refutado por la conciencia subjetiva. «Siempre que algo sucede en la vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro».[460] Es una experiencia en la que los sueños vencen a la realidad, donde la quiebra de la ficción, de ese gran espacio que soñamos, lejos de devolvernos a la «breve realidad», nos conduzca irremediablemente a lo simbólico. A partir de ahí se construye el mito trágico del sujeto, figuras capaces de matar por amor, anversos de poder y libertad que sugieren que la condición humana es así, singular y mundana y al mismo tiempo misteriosa y extraordinaria («excedentes» de la razón tradicional). Entre esos dos polos subsiste la satisfacción de superar lo negativo o de revertir lo negativo en positivo, convertir la tragedia en drama, la consumación del «sí a la vida» profesado por Nietzsche.[461]

---

459 GIMÉNEZ SEGURA, M. del C., *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 220. Freud destaca este concepto partiendo de los cuentos de E.T.A. Hoffmann, como *El hombre de la arena* (1817). Analiza la cuestión del miedo y el sentimiento angustioso. Lo siniestro consiste, para él, en un desvanecimiento entre lo real y lo fantástico que afectan, como resulta obvio, al juicio

460 *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., p. 51.

461 El efecto que produce en el sujeto ese poder y esa libertad tan afanosamente buscada es lo que lleva a Trías a hacer lo mismo en su descripción simbólica de la película *Vértigo* (1958) como en sus dos obras magnas de filosofía de la música que hemos mencionado.

CONCLUSIONES

Naturalmente, Espíritu

Trías trata *in extenso* la facultad que la música tiene de provocar conocimiento en el sujeto. Sin embargo, no se suma a los últimos tratamientos que defienden este arte como un producto del conocimiento, sino como un «paradigma» desde el cual, el sujeto del límite, puede acercar-*se* y re-conocer que todavía el siglo XXI esconde «sombras» que la razón *todavía* no es capaz de alumbrar. Ramón Andrés (1965) sugiere, siguiendo el camino abierto por Boecio, un itinerario adecuado para comprender la música, más allá del consuelo que supondría su pérdida: «Estamos en Occidente, por eso los caminos del devenir y la verdad siguen un mismo trazo, buscan una misma cosa: sentido, certidumbre y llegada».[462] Tanto la filosofía presocrática como la moderna —la producción de los pensadores medievales es una excepción— se volcaron en el *logos* con el fin de hallar *lo verdadero* a la luz de la filosofía. Más tarde, la mirada crítica encontró —en los términos de espacio y de tiempo— que lo que conocíamos como *aletheia* sigue dependiendo de un objeto último que solo un escéptico verdaderamente radical podría desmentir o desequilibrar.

Separados de los días del esplendor filosófico —hoy sabemos que los intentos de buscar un *centro* gravitatorio de conocimiento seguro abarcan desde Descartes hasta Kant y que, en general, la gran progenie de pensadores de Occidente fueron consecuentes con la instrucción cartesiana—, comprobamos que los pitagóricos y los platónicos, junto al espíritu romántico, son las pocas escuelas que, todavía hoy, pueden mantener viva la *aporía* o el misterio de la música[463]. Hasta en los días más lúcidos de Platón y de Aristóteles, la música se dio como «aquello que no puede ser comprendido» (*akatalepsía*). Por lo pronto, los griegos constituyen la forma más remota y formal de filosofar acerca de la música.

Ahora bien, tratándose la música de una realidad humana, según hemos visto, su «captura» filosófica pone a prueba las herramientas de las cuales el hombre actual dispone para acercarse a ella. Podría interpretarse, de una parte, que la música acontece en un

462 ANDRÉS, R., *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020, p. 375.

463 La falta de camino (*áporon*), también referida como «lo aporético» o «lo intextricable», terminó introduciendo la «doctrina de la incomprensibilidad» (*akatalepsia*). No se trata de una consecuencia de desprecio a la *aletheia*; quizá, sí lo sea de rechazar su instauración. Ante cualquier profesión de fe, la Escuela de los llamados *skeptikoí* mantuvo la necesidad de tender a la serenidad del espíritu (*he ataraxia)*.

momento de la Grecia Antigua en la que ya existían resistencias del pasado —resistencias que se daban al saber— que apenas pueden reflejarse mediante metáforas y un lenguaje poético cuya lectura consigue, más o menos, hacernos partícipes de lo que queda de presente en ella. Correspondería este a un nivel «apocado» de una hermenéutica centrada en un pasado inexorable, es decir, a un conjunto de interpretaciones a las cuales la música les parece un fenómeno ya explorado y desprovisto de misterio alguno. Un arte que renace con la figura del genio del siglo XVIII y que nada tiene que ver con nuestro presente. De otra parte, podría entenderse que existe una explicación alternativa al «efecto-causa» —tal es la propuesta de Kingsley— que afecta incluso a las artes y que nos sitúa ante un reino diferente de posibilidades. He aquí, en el ingente mundo del *eidos*, que lo espiritual y lo trascendente pudieran significar, independientemente de su contenido religioso (la muerte, lo inmoral, el pecado, la penitencia y el castigo), la posibilidad de una historia alternativa de la filosofía que incluye entre sus posibilidades una comprensión de la música como el ingrediente fundamental de un paradigma de conocimiento (tesis de Trías). Si permitiésemos una articulación entre lo más íntimo e inaccesible resulta no solo que Trías —Kingsley coincide— invita a pensar esa posibilidad, sino que las primeras «construcciones» de sentido en la Grecia Antigua quizá hayan dependido de esa intuición emotiva y genuina. Bajo el rótulo de *música*, la música se concentraría en una suerte de *filía* entre el sujeto y el mundo, más allá del trato con las cosas y de la vida teorética que el mundo posterior al griego comenzó a perfilar como el itinerario «oficial». No nos cabe duda, en este sentido, de que si la historia de la filosofía hubiese incluido la presencia de la música en su contexto —el que representó la Jonia del siglo VII d.C.—, la música no decantaría como un problema sino como una posibilidad «de suyo».[464]

Sin embargo, esto no ha ocurrido. El pensamiento clásico quedó vinculado con los desequilibrios, y los locos y los melancólicos resultaron moralmente perjudiciales para la sociedad civil. Cuando algún tipo de obra literaria muestra este desequilibrio —Horacio y Tucídides lo vincularon a una conducta inmoral— lo enfermizo apenas queda a un paso del castigo divino. Contra la muerte, el siguiente y último paso solo puede darse en *lo espiritual*, en lo simbólico y metafísico —en la propuesta de Trías— que, desde un *centro* fronterizo pueda pensarse en toda su plenitud. Lo mismo ocurre con el arte, especialmente en la música,

464 ZUBIRI, X., *Introducción a la filosofía de los griegos*, Alianza, Madrid, 2018, pp. 70-71.

donde la antítesis entre *lo bello* y *lo siniestro* obligan al sujeto a sentirse pequeño ante la magnitud de poderes que le resultan más vivos, más misteriosos o más estimulantes. De ahí que el Romanticismo se aliase con la poética clásica y comenzase a servir de soporte a la creación, avivando así el itinerario dialógico-erótico abierto por Platón. Sin embargo, Goethe, a quien Trías dedicó su *Prefacio*, identificó a los clásicos con la salud y a los románticos con la enfermedad, mientras Novalis y Baudelaire caracterizan la enfermedad como una propiedad positiva del individuo que inclina hacia una forma «superior» de conocimiento en una ciudad que, sin alma ni justicia, resultaría monstruosa. Byron y Moureau, lejos de una concepción peyorativa de lo siniestro, estaban convencidos de que la melancolía, tanto como la tuberculosis, contribuye al fomento de la virtud, pero también a la producción de lo bello.

A la luz de las expresiones artísticas que hemos recogido, cabe entender la *filosofía del límite* como el *continuum* de un Romanticismo históricamente maldito. Ocurren, no obstante, ámbitos nocturnos que se convierte en propiedad del artista y del filósofo. La noche sirve como lugar de encuentro, el escenario sombrío donde se da una presencia. El problema surge cuando ambas figuras (el filósofo y el músico) proceden de lugares diferentes y quieren entenderse sin caer en la peligrosidad del concepto que, sin saberlo, frena o limita el erotismo que se repliega detrás de un saber que, de algún modo misterioso, es capaz, quiere y debe ir más allá de todo concepto. La propuesta triasiana de un nuevo «centro» de conocimiento —el *límite*— es demarcada por barrios que, según nos explica la *Lógica del límite*, sirven para orientar esta reflexión, es decir, incitan al ser humano del siglo XXI a responder, sea de la forma que sea, al hermetismo de una voz que constantemente sugiere, propone y evoca. Sin embargo, Trías debió de fijarse tardíamente en el *logos* de la música, al que califica de «pre-mundano», porque su alcance conceptual no permite una correspondencia adecuada con el alcance conceptual de *límite*. Al comprobar que el artista se ve limitado por el concepto, o por los conceptos —su intención puede ser evitar todo cuanto ya se ha dicho o *decir* lo que nunca se ha dicho— y que la tarea del filósofo consiste en investigar o procurar conceptos para liberarse de esos límites, la *frontera* se convierte en una perfecta y oportuna conveniencia. Pero quizá resulte —solo quizá— que toda investigación resulte «insuficiente» para aquel que ni pretende ni *busca* ser consecuente con orientación alguna, sino simplemente componer para colmar o teñir lo puramente inmanente con un velo de trascendencia. Al decir de Trías, lo bello, sin referencia a lo siniestro, carece de fuerza y

vitalidad para ser bello. Es un arte que no dice nada. Lo bello es reflejado con un velo a través del cual puede sentirse el caos y no puede hacerse absolutamente nada para callar sus resonancias. Por tanto, el *espíritu* sigue vivo y es consustancial al límite. Es todavía propenso a la escucha filosófica en plena era contemporánea. Por todo lo anterior, las conclusiones a las que llega esta aventura filosófica de la música tras su aproximación y máximo empuje hacia el *límite* son las siguientes:

Primera

En torno a la noción de variación

La «escucha filosófica» de la música es un fenómeno abierto a la comprensión de resonancias. Tanto desde el punto de vista físico (dimensión pitagórica del sonido, descubrimientos de H. Jenny y patrones de Chladni) como metafísico (*límite*). Esto equivale a decir que su unidad mínima, el sonido aislado, no admite una comprensión significativa sobre la cual pueda aplicarse la lógica o la lingüística, pero sí la remisión de un cuerpo resonante al cual se abre la *presencia* (categoría simbólica del límite). Este vaivén de uno a otro punto, de la cosa al sujeto y viceversa, o de la *nada* a algo, recibe el nombre de *un sentido* que, a la luz de la filosofía del límite, se enriquece emocional y sustancialmente desde el conocimiento ontológico de los tres cercos, en cuya mitad (cerco fronterizo) se reconoce el sujeto que escucha.

Sea consonante o disonante al oído, armónica, geométrica o más o menos susceptible de análisis, la música exige la *presencia* del fronterizo para ser expuesta o arrojada a este *sentido límite* manteniendo intacta la misma capacidad de asombro que nos provoca la ingeniería idealista del rapsoda, incluida la música más expresiva que pudiera imaginarse. A este respecto, la importancia de música atribuida a los compositores del Romanticismo europeo —coincidimos con Trías respecto a la nómina de autores menos formalistas, añadiendo algunos más— sirven para una reforma legítima e histórica de lo que conocemos como *música*. Ahora bien, una relación constitutiva de una tensión, distensión, de un acorde disminuido o de una cadencia, sean cuales sean sus patrones, quedan expuestos a registros sensibles («gnosis sensorial») que no han sido suficientemente explorados en torno a la noción de *variación*. El «despliegue» del *ser* en tres cercos o barrios forma parte de la

propuesta del *límite* y no de la variación. Esta inteligencia sensible no aparece vinculada al triángulo ontológico que atribuye al símbolo una nueva relación entre el ser y los restantes mundos o cercos. Antes bien, este sentido límite cuenta con el antecedente conceptual de la *variación* que, a pesar de su enorme aplicación sobre la forma sonata, todavía no puede interpretarse en términos metafísicos, aunque sí representativos de una lógica misteriosa que se va gestando desde *Drama e identidad* y *Los límites del mundo*, hasta que logra su perfecta unión con la idea central de la *Lógica del límite*.

Solo una vez captados estos registros —la colonización del límite es la que permite su escucha— puede asumirse y justificarse filosóficamente este sentido límite. Sin embargo, esta fórmula no constituye ningún facilismo verbal. Más allá del concepto, su escucha es, inefablemente afectada, es decir, se presenta mediada por los afectos de quien la escucha y no solo por el concepto o los conceptos (conocimiento) que este o aquel sujeto posean sobre la música. La *variación* triasiana responde a este arco reflexivo al que se abre la relación del sujeto fronterizo con esta noción particular de sentido: la música consiste, básicamente, en tensiones —Trías le atribuye la noción de *misterio*— que son anteriores a la significación lógico-lingüística, pero que se repiten, una y otra vez, como si cada una fuera un eco de la anterior, hechas de una materia que se reactiva y cambia de forma y cuya dinámica funciona, por tanto, igual que cualquier concepto tradicional.

Segunda

En torno a la noción de límite

En relación con lo anterior, el *límite* no puede considerarse un concepto porque no responde al mismo nivel de comprensión que exige la *variación*. Decir que el sentido de la música se da antes del decir mismo equivale a decir que la música es propiamente (el) sentido. En la filosofía del límite, la música aparece representada como una posibilidad representativo-simbólica del conocimiento que en esta se agazapa, o como uno de los modos de ser o de moverse entre barrios que conforman la ciudad del fronterizo.

Mientras la *variación* exige la percepción de fenómenos físicos (acústicos, tensionales, de carácter, etc.) que van desde la gestación de la idea música hasta su aparición en la partitura, el *límite* exige que el oyente colonice o se sitúe precisamente en este plano

previo al *logos*. Esta exigencia justifica el cerco fronterizo como aquel estado de «misterio» en el que se agazapan las ideas y, por tanto, muy cercano a su hermetismo. Se trata de una dimensión para la cual no está diseñado el concepto. El concepto aquí se comporta como un eco que se reactiva, es descubierto (desvelado) por el fronterizo en un trance anterior a toda justificación significante. Así, el acontecimiento de la idea musical es comparable con la voz del ser que nace y que remite a una *escucha* que ya se da en la pre-natalidad. Resuena así, en Trías, un querer decir —en sus términos, el «pensar-decir»— al que todavía no puede atribuírsele salto o alzado alguno hacia la frontera, por mucho que ese ser recientemente creado llegue a ser arrojado al mundo inmanente. Aquí, la escucha no consiste en una capacidad propiamente dicha, sino en un resonar dentro de mí, una captación de sonidos a los cuales soy incapaz de atribuirle significado alguno y, por tanto, como sujeto naciente, soy incapaz de percibirlas de ningún otro modo que el vibratorio, como materia sonora que (me) ordena y (me) guía a medida que obedezco una llamada materna («matriz»), pero desprovisto de todo concepto que me permita medir pulsaciones de ritmo, de distensión o de ampliación, por ejemplo. La posibilidad de atribuir un sentido límite a este estado pre-lógico en el cual interviene la musicalidad materna, sobre todo la tonalidad, no puede responder a lo que denominamos concepto filosófico, ni siquiera a un metaconcepto, precisamente porque el límite exige una presencia que todavía no puede darse y cuyo sujeto no puede ejercer el papel de testigo de la misma. Si la condición humana es una condición expuesta a la trascendentalidad, ésta no puede justificarse con un eco ni con la remisión de este o de aquel sonido porque desconocemos cuántos de esos sonidos pertenecen al ámbito del bien (armonías consonantes) y cuántos pertenecen al ámbito del mal («ruido» o armonías disonantes).

Tercera

De la resistencia de la música que resulta de la síntesis entre variación y límite

En toda manifestación simbólica del arte —la música no es al respecto una excepción— interviene la presencia de un misterio que resulta indisoluble a la comprensión filosófica. Los experimentos científicos realizados con el sonido de demuestran que la materia responde a vibraciones musicales (frecuencias). Estas demostraciones podrían

resolver el enigma que envuelve a la primera condición que ha de satisfacer el acontecimiento simbólico: la *materia*. A medida que se aplican las distintas frecuencias sobre una misma materia, vemos que va adoptando diferentes formas geométricas. Existe, por tanto, un orden implícito que coincide, también, con las intuiciones de los primeros cosmólogos. Lo destacable en este aspecto es que la materia en sí no guarda ningún misterio, ya que es una materia dada, esparcida sobre un soporte metálico, sobre el cerco del aparecer, sin mayor importancia. Las variaciones musicales pueden entenderse sobre esta base física, que podrían equivaler a la sensación de circularidad que percibimos al escuchar una sonata o un concierto clásico. Estaríamos dispuestos a afirmar —limitándonos a completar el tipo de orden que imprime la música según la estética de la *Lógica del límite*— que la música ordena la materia y no solo el ambiente (tesis de la estética limítrofe). Proporciona un orden, físico y mental. Fuera de esta consideración, la decisión de elegir este u otro *tempo* para una determinada forma musical sigue (y seguirá) formando parte del misterio triasiano. Si tuviésemos en cuenta que la *filosofía del límite* consiste solamente en una estética, en tanto que reflexión del arte, podríamos concluir que nuestra aproximación cae toda ella bajo el rótulo de esa estética, y sabemos que el límite implica un *alzado* en el que lo único que resuena, en última instancia, es la materia como *matriz*, es decir, lo matricial.

Las nociones de *variación* y *límite* no parecen lograr una reciprocidad o una correspondencia dentro la obra triasiana, sino más bien una yuxtaposición. La *variación* parece quedar engullida por el propio *límite*, a pesar de los esfuerzos de nuestro autor por conciliarlas. Consciente de este «desliz», de igual modo los argumentos de *El hilo de la verdad* concluyen infructuosamente en favor de una estética de ambición tan sistemática. Ante la frustración, afirmar que cualquier otra propuesta resultará intempestiva o extemporánea, tampoco satisface a nuestra aproximación. Consideramos, afinando mucho la clase de escucha que Trías requiere, que el desglose más elaborado del pensamiento del *límite* —el símbolo ganaría aquí el nivel de clave interpretativa para toda su propuesta ensayística— se encuentra en sus dos obras filosófico-musicales y que nosotros, con suma modestia, hemos ampliado: *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora.*

Si la conclusión anterior es viable, puede afirmarse que la exigencia epistemológica del *límite* es mucho mayor que la que requiere la *variación*. Y, a pesar de que la música ha

sido explicada a partir de ambas, elementos como lo pasional, lo enigmático son constitutivos de una *sombra* cuya traducción resulta imposible. La dimensión de enigma o de misterio siempre impedirá que el *logos* se apropie, sin residuos de ninguna clase, de lo simbólico. Por tanto, nuestra aproximación a la resistencia de la *música* al concepto filosófico llega al fin a un fracaso, pero es un fracaso compartido e inseparable del símbolo. Admite todavía, por tanto, una comprensión filosófica legítima, incluso como variación, de las muchas más que el *límite* podrá admitir en un futuro. En el fondo, en el Gran Relato de Trías, todo lo antiguo, lo cristiano, lo moderno, lo cosmológico y, por extensión, lo occidental, en el sentido que él mismo propone, intenta lo mismo que nosotros: ofrecer un modo alternativo de orientación filosófica. No se trata solo de un distintivo cultural o antropológico, sino de avivar la aurora de un destino bajo la cual el ser del límite todavía reclama su esencia, reclama un fundamento en falta que, o bien ha sido despojado fuera de él, o bien continúa —y continuará— agazapado en el *ser*.

CONCLUSIONS

Naturally, Spirit

Trías deals extensively with the power that music has to provoke knowledge in the subject. However, it does not comply with the latest treatments that defend this art as a product of knowledge, but as a «paradigm» from which, the subject of the limit can approach and re-know that the 21st century still hides «shadows» that reason is not yet able to illuminate. Ramón Andrés (1965) suggests, following the path opened by Boecio, a suitable itinerary to understand music, beyond the consolation that its loss would suppose: «We are in the West, that is why the paths of becoming and truth follow the same line, they are looking for the same thing: meaning, certainty and arrival»[465] Both pre-Socratic and modern philosophy —the production of medieval thinkers is an exception— turned to logos in order to find the truth in the light of philosophy. Later, the critical gaze found —in terms of space and time— that what we knew as aletheia continues to depend on an ultimate object that only a truly radical skeptic could disprove or unbalance.

Separated from the days of philosophical splendour —we now know that attempts to search for a secure gravitational center of knowledge span from Descartes to Kant and that, in general, the great progeny of Western thinkers were consistent with Cartesian instruction—, we verify that the Pythagoreans and Platonists, together with the Romantic spirit, are the few schools that, even today, can keep alive the aporia or the mystery of music[466]. Even in the most lucid days of Plato and Aristotle, music was given as «that which cannot be understood» (akatalepsía). Indeed, the Greeks constitute the most remote and formal way of philosophizing about music.

Having said that, being music a human reality, as we have seen, its philosophical «capture» puts to the test the tools available to modern man to approach it. It could be interpreted, on the one hand, that music takes place at a time in Ancient Greece in which

---

465 ANDRÉS, R., *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020, p. 375.

466 The lack of a path (áporon), also referred to as «the aporetic» or «the intextricable», ended up introducing the«doctrine of incomprehensibility» (akatalepsy). This is not a consequence of contempt for aletheia; perhaps, it is of rejecting its establishment. Faced with any profession of faith, the School of the so-called skeptikoí maintained the need to tend towards the serenity of the spirit (he ataraxia).

there were already resistances from the past «resistances to the knowledge» that can hardly be reflected through metaphors and a poetic language whose reading achieves, more or less, to make us partakers of what is present in it. This would correspond to a «timid» level of a hermeneutics focused on an inexorable past, that is, to a set of interpretations to which music seems to be a phenomenon already explored and devoid of any mystery whatsoever. An art that is reborn with the figure of the genius of the 18th century and that has nothing to do with our present. On the other hand, it could be understood that there is an alternative explanation to the «effect-cause» —such is Kingsley's proposal— that even affects the arts and that places us before a different realm of possibilities. Hereinto, in the vast world of eidos, the spiritual and the transcendent could mean, regardless of their religious content (death, immorality, sin, penance, and punishment), the possibility of an alternative history of philosophy which includes among its possibilities an understanding of music as the fundamental ingredient of a paradigm of knowledge (Trías's thesis). If we allowed an articulation between the most intimate and inaccessible it wouldn't be only that Trías —Kingsley agrees— invited us to think about this possibility, but also that the first «constructions» of meaning in Ancient Greece may have depended on that emotional and genuine intuition. Under the label of music, music would focus on a kind of «filía» between the subject and the world, beyond the dealing with things and with the theoretical life that the post-Greek world began to outline as the «official» itinerary. We have no doubt, in this sense, that if the history of philosophy had included the presence of music in its context —the one that represented the Ionia of the 7th century AD—, music would subside into a problem but as a possibility «in itself».[467]

However, this has not happened. Classical thought was linked to imbalances, and the mad and the melancholic resulted as morally damaging to civil society. When some type of literary work shows this imbalance —Horace and Thucydides linked it to immoral behavior —the sickly is just one step away from divine punishment. Against death, the next and last step can only be taken in the spiritual, in the symbolic and metaphysical —in Trías' proposal— that, from a frontier center, could be thought in its full measure. The same happens with art, especially in music, where the antithesis between the beautiful and the sinister forces the subject to feel small in the face of the magnitude of powers that feel more

[467] ZUBIRI, X., *Introducción a la filosofía de los griegos*, Alianza, Madrid, 2018, pp. 70-71.

alive, more mysterious or more stimulating. Hence, Romanticism allied with classical poetics and began to serve as a support to creation, thus enlivening the dialogical-erotic itinerary opened by Plato. However, Goethe, to whom Trías dedicated his Prefacio, identified the classics with health and the romantics with disease, while Novalis and Baudelaire characterize disease as a positive trait of the individual that tends towards a «higher» form of knowledge in a city that, without soul or justice, would be monstrous. Byron and Moureau, far from a pejorative conception of the sinister, were convinced that melancholy, as well as tuberculosis, contributed to the promotion of virtue, but also to the production of the beautiful.

In the light of the artistic expressions that we have collected, the philosophy of the limit can be understood as the continuum of a historically cursed Romanticism. However, nocturnal environments occur that become the property of the artist and the philosopher. The night serves as a meeting place, the shadowy setting where a presence occurs. The problem arises when both figures (the philosopher and the musician) come from different places and want to understand each other without noticing the danger of the concept that, unknowingly, slows or limits the eroticism that withdraws behind a knowledge that, in some mysterious way, is capable, willing and must go beyond all concepts. The Triasian proposal for a new knowledge «center» —the limit— is demarcated by neighbourhoods that, according to what the Logic of Limit explains, serve to steer this reflection, that is, they incite the human being of the 21st century to respond, be it in whatever form, to the hermeticism of a voice that constantly suggests, proposes and evokes. Still, Trías must have belatedly focused on the logos of music, which he qualifies as «pre-mundane», because his conceptual scope does not allow an adequate correspondence with the conceptual scope of limit. When verifying that the artist is limited by the concept, or by the concepts —his intention may be to avoid everything that has already been said or to say what has never been said— and that the task of the philosopher consists in investigating or procuring concepts in order to be free from those limits, the frontier becomes a perfect and timely convenience. But perhaps it turns out —just perhaps— that all research turns out «insufficient» for one who neither pretends nor seeks to be consistent with any orientation, but simply composes to fill or tint the purely immanent with a veil of transcendence. As per Trías, the beautiful, without reference to the sinister, lacks the strength and vitality to be beautiful. It is an art that says nothing. The beautiful is reflected with a veil through which chaos can be felt and absolutely nothing can

be done to silence its resonances. Therefore, the spirit is still alive and is consubstantial to the limit. He is still prone to philosophical listening in the midst of the contemporary era. For all the above, the conclusions reached by this philosophical adventure of music after its approach and maximum thrust towards the limit are the following:

First

Around the notion of variation

The «philosophical listening» of music is a phenomenon open to an understanding of resonances. Both from the physical point of view (Pythagorean dimension of sound, discoveries of H. Jenny and patterns of Chladni) and metaphysical (*limit*). This is equivalent to saying that its minimum unit, the isolated sound, does not admit a meaningful understanding on which logic or linguistics can be applied, but it does the remission of a resonant body to which the presence opens (symbolic category of the *limit*). This fluctuation from one point to another, from the thing to the subject and vice versa, or from nothing to something, is called a sense that, in the light of the philosophy of the limit, is emotionally and substantially enriched from the ontological knowledge of the three enclosures, in the middle of which (frontier enclosure) the listening subject is recognized.

Be it consonant or dissonant to the ear, harmonic, geometric or more or less susceptible to analysis, music requires the presence of the frontier to be exposed or thrown into this limit sense keeping intact the same capacity for astonishment that the idealistic engineering of the rhapsodist provokes, including the most expressive music that could be imagined. In this regard, the importance of music attributed to the composers of European Romanticism —we agree with Trías about the list of less formalistic authors, adding a few more— serves for a legitimate and historical reform of what we know as music. Having said that, a constitutive relationship of a tension, distension, of a diminished chord or of a cadence, whatever its patterns, are exposed to sensitive registers («sensory gnosis») that have not been sufficiently explored around the notion of variation. The «deployment» of the being in three enclosures or neighbourhoods is part of the proposal of the limit and not of the variation. This sensitive intelligence does not appear linked to the ontological triangle that

attributes to the symbol a new relationship between the being and the other worlds or enclosures. Rather, this limit sense has the conceptual antecedent of variation that, despite its enormous application to the sonata form, cannot yet be interpreted in metaphysical terms, although it is representative of a mysterious logic that is developing from Drama and Identity and *Los límites del mundo*, until it achieves its perfect union with the central idea of the *Lógica del límite*.

Only once these registers have been captured — the colonization of the limit is what allows them to be listened to — can this limit sense be assumed and philosophically justified. However, this formula does not constitute any verbal easiness. Beyond the concept, their listening is ineffably affected, that is, it is presented mediated by the affections of the listener and not only by the concept or concepts (knowledge) that this or that subject has about music. The Triasian variation responds to this reflexive arc to which the frontier subject's relationship with this particular notion of meaning opens: music basically consists of tensions —Trías attributes to it the notion of mystery— that are prior to the logical-linguistic meaning, but which are repeated, over and over again, as if each one were an echo of the previous one, made out of a matter that reactivates and changes its shape and whose dynamics works, therefore, in the same way as any traditional concept.

Second

Around the notion of limit

In relation to the above, the limit cannot be considered a concept because it does not respond to the same level of understanding that variation requires. To say that the meaning or sense of music is given before utterance itself is equivalent to saying that music is properly (the) sense. In the philosophy of the limit, music appears represented as a representative-symbolic possibility of knowledge that lies in it, or as one of the ways of being or moving between the neighborhoods that make up the city of the frontier.

While variation requires the perception of physical phenomena (acoustic, tension, character, etc.) that go from the gestation of the musical idea to its appearance in the score,

the limit requires the listener to colonize or be located precisely in this plane prior to logos. This requirement justifies the frontier enclosure as that state of «mystery» in which ideas lurk, and therefore, very close to their hermeticism. This is a dimension for which the concept is not designed. The concept here behaves like an echo that is reactivated, it is discovered (unveiled) by the frontier in a trance prior to any significant justification. Thus, the event of the musical idea is comparable to the voice of the being that is born and that refers to a listening that already occurs in pre-natality. Thus, in Trías, a meaning resounds —in his terms, the «thinking-saying»— to which no leap or rise towards the frontier can yet be attributed, no matter how much this newly created being may be thrown into the immanent world. Here, listening does not consist in a capacity as such, but in a resounding within me, a grasp of sounds to which I am incapable of ascribing any meaning and, therefore, as a nascent subject, I am incapable of perceiving them in any other way than the vibratory, as a sound matter that orders (*me*) and guides (me) as I obey a maternal call («matrix»), but devoid of any concept that allows me to measure pulsations of rhythm, relaxation or enlargement, for example. The possibility of attributing a limit sense to this pre-logical state in which maternal musicality intervenes, especially tonality, cannot respond to what we call a philosophical concept, not even to a meta-concept, precisely because the limit demands a presence that it cannot yet occur and whose subject cannot exercise the role of witness to it. If the human condition is a condition exposed to transcendentality, it cannot be justified with an echo or with the remission of this or that sound because we do not know how many of these sounds belong to the realm of good (consonant harmonies) and how many belong to the realm of the bad («noise» or dissonant harmonies).

Third

From the resistance of music that results from the synthesis of variation and limit

In every symbolic manifestation of art —music is no exception in this regard— the presence of a mystery that is indissoluble to philosophical understanding intervenes. Scientific experiments with sound show that matter responds to musical vibrations (frequencies). These demonstrations could solve the enigma that surrounds the first condition that the symbolic event must satisfy: *matter*. As the different frequencies are

applied to the same matter, we see that it takes on different geometric shapes. There is, therefore, an implicit order that also coincides with the intuitions of the first cosmologists. What is remarkable in this regard is that the matter itself does not keep any mystery, since it is a given matter, spread out on a metallic support, on the enclosure of appearances, without much importance. Musical variations can be understood on this physical basis, which could amount to the sense of circularity that we perceive when listening to a sonata or a classical concert. We would be willing to affirm —limiting ourselves to completing the type of order that music imparts according to the aesthetics of the *Logic of Limit* —that music orders the matter and not only the environment (the thesis of the frontier aesthetics). It provides an order, physical and mental. Outside of this consideration, the decision to choose this or another tempo for a certain musical form remains (and will continue) to be part of the Triasian mystery. If we took into account that the philosophy of the limit consisted only of an aesthetic, as a reflection of art, we could conclude that our approach would entirely fall under the label of that aesthetic, and we know that the limit implies an elevation in which the only thing that resonates, ultimately, is matter as matrix, that is, the *matrix*.

The notions of *variation* and *limit* do not seem to achieve a reciprocity or a correspondence within the Triasian work, but rather a juxtaposition. The *variation* seems to be swallowed up by the limit itself, despite our author's efforts to reconcile them. Aware of this «slip», in the same way the arguments of *El hilo de la verdad* conclude unsuccessfully in favour of an aesthetic of such systematic ambition. Faced with frustration, affirming that any other proposal will be untimely or extemporaneous does not satisfy our approach either. We consider, fine-tuning the kind of listening that Trías requires, that the most elaborate itemisation of the thought of the limit —the symbol would here gain the level of interpretive key for all his essayistic proposal— is found in his two philosophical-musical works and that we, with great modesty, have expanded: *El canto de las sirenas* and *La imaginación sonora*.

If the previous conclusion is viable, it can be affirmed that the epistemological requirement of the limit is much greater than that required by the variation. And, despite the fact that music has been explained from both, elements such as the passionate and the enigmatic are constitutive of a shadow of impossible translation. The dimension of enigma or mystery will always prevent the logos from appropriating the symbolic without residues of any kind. Thus, our approach to the resistance of music to the philosophical concept

eventually comes to a failure, but it is a shared and inseparable failure of the symbol. It still admits, therefore, a legitimate philosophical understanding, even as a variation, of the many more that the limit will allow in the future. Ultimately, in the *Great Story* of Trías, everything ancient, Christian, modern, cosmological and, by extension, Western, in the sense that he proposes, tries the same as we: to offer an alternative way of philosophical orientation. It is not only a question of a cultural or anthropological distinction, but of enlivening the dawn of a destiny under which the being of the limit still claims its essence, claims a missing foundation that, either has been stripped outside of it, or continues —and will continue— lurking in the being.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE EUGENIO TRÍAS*

La filosofía y su sombra, Seix Barral, Barcelona, 1983 [1969].

Teoría de las ideologías, Península, Barcelona, 1975 [1970].

Filosofía y carnaval, Anagrama, Barcelona, 1984 [1970].

La dispersión, Destino, Barcelona, 1991 [1971].

Drama e identidad. O bajo el signo de interrogación, Barral, Barcelona, 1974.

El artista y la ciudad, Anagrama, Barcelona, 1997 [1976].

Meditación sobre el poder, Anagrama, Barcelona, 1977.

Thomas Mann, Acantilado, Barcelona, 2017 [1978].

La memoria perdida de las cosas, Mondadori (Penguin Random House), 1988 [1978].

Tratado de la pasión, DeBolsillo (Penguin Random House), 2006 [1979].

Conocer a Goethe, Dopesa, Barcelona, 1980.

El pensament de Joan Maragall, Edicions 62, Barcelona, 1980.

El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel, Anagrama, Barcelona, 1981.

Lo bello y lo siniestro, Seix Barral, Barcelona, 1982.

Filosofía del futuro, Ariel, Barcelona, 1983.

La Catalunya ciutat i altres assaigs, L'Avenç, Barcelona, 1984.

Los límites del mundo, Destino, Barcelona, 2000 [1985].

Els habitants de la frontera. Sobre mètode, modernitat i crisi, Edicions 62, Barcelona, 1985.

La aventura filosófica, Mondadori, Madrid, 1988.

El último de los episodios nacionales, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Lógica del límite, Destino, Barcelona, 1991.

El cansancio de Occidente (en colaboración con R. Argullol), Destino, Barcelona, 1992.

La edad del espíritu, DeBolsillo (Penguin Randon House), España, 2006 [1994].

Diccionario del espíritu, Planeta, Barcelona, 1996.

Pensar la religión, Destino, Barcelona, 1997.

Vértigo y pasión, Taurus, Madrid, 1997.

La razón fronteriza, Destino, Barcelona, 1999.

Ética y condición humana, Península, Barcelona, 2000.

Por qué necesitamos la religión, DeBolsillo (Penguin Random House), España, 2000.

Pensar en público, Destino, Barcelona, 2001.

Ciudad sobre ciudad, Destino, Barcelona, 2001.

El árbol de la vida. Memorias, Destino, Barcelona, 2003.

El hilo de la verdad, Destino, Barcelona, 2004.

La política y su sombra, Anagrama, Barcelona, 2005.

El canto de las sirenas: argumentos musicales, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

Creaciones filosóficas I. Ética y estética, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

La imaginación sonora. Argumentos musicales, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

De cine. Aventuras y extravíos, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.

* La relación se corresponde con las ediciones citadas, mencionadas y/o consultadas para la elaboración del trabajo. El orden se establece en función del año de la primera edición de cada obra, indicado entre corchetes. Omitimos aquí las colaboraciones y publicaciones de E. Trías en prensa y en revistas, citadas a pie de página a lo largo del mismo.

ESTUDIOS SOBRE EUGENIO TRÍAS

ALEMÁN, J.; LARRIERA, S., *Razón fronteriza y sujeto del inconsciente*, Ned, Navarra, 2020.

GARCÍA LEAL, J.; ZÚÑIGA, J. F., *Eugenio Trías. Las puertas del pasado*, Editorial de la Universidad de Granada, 2007.

MARTÍNEZ-PULET, J. M., *Variaciones sobre el límite (la filosofía de Eugenio Trías)*, Noesis, Madrid, 2003.

MUÑOZ, JACOBO; MARTÍN, FRANCISCO JOSÉ (Eds.) (2005). *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

PÉREZ-BORBUJO, F., *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005.

SUCASAS, A., *La música pensada. Sobre Eugenio Trías,* Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

OTROS TEXTOS Y AUTORES/AS

ADORNO, TH. W., *Filosofía de la nueva música,* Akal, Madrid, 2003.

ANDRÉS, R., *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*, DVD Ediciones, Barcelona, 2007.

———— *Filosofía y consuelo de la música*, Acantilado, Barcelona, 2020.

———— *Mozart. Su vida y su obra,* Ma non troppo, Barcelona, 2006.

ARGÜELLO, J., *La música del mundo. De las verdades verdaderas a las razones razonables,* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.

ARGULLOL, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona, 1983.

ARMENDÁRIZ, D., *Un modelo para la filosofía desde la música*, Eunsa, Navarra, 2003.

ARNHEIM, R., *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1984.

BRENDEL, A., *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*, Acantilado, Barcelona, 2016.

BRION, M., *Mozart*, Byblos, Barcelona, 2006.

CHALLAYE, F., *Estética*, Labor, Barcelona-Buenos Aires, 1935.

CHAPARRO AMAYA, A., *Los límites de la estética de la representación*, Textos de Ciencias Humanas, Colombia, 2006.

COLLI, G., *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1977 [1975].

———— *El libro de nuestra crisis*, Paidós, Barcelona, 1991.

DIXON REILLY, A., *Georg Andreas Sorge's Vorgemach Der Musicalischen Composition*, Vol. 1, Northwestern University, Estados Unidos, 1980.

DONÀ, M., *Filosofía de la música*, Global Rhythm, Barcelona, 2008.

ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1992.

ESPIÑA, Y., *La razón musical en Hegel*, Eunsa, Navarra, 1996.

EVAN BONDS, M., *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven,* Acantilado, Barcelona, 2014.

FERRER MAS (ed.), *Rousseau: música y lenguaje*, Universidad de Valencia, Valencia, 2010.

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas,* Madrid, Siglo XXI, 1991 [1966].

FUBINI, E., *El siglo XX: entre música y filosofía* (Trad. de M. Josep Cuenca), Col-lecció Estètica & Crítica, Valencia, 2004.

———— *Estética de la música*, Antonio Machado, Madrid, 2004.

GALILEI, G., *El ensayador* (Trad. de José Manuel Revuelta), Sarpe, Madrid, 1984.

GARCÍA DE MENDOZA, A., *El existencialismo en Kierkegaard, Dilthey, Heidegger y Sartre*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948.

GIMÉNEZ SEGURA, M. DEL C., *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*, Anthropos, Barcelona, 1991.

GODWIN, J., *El resurgimiento de la música especulativa*, Siruela, Madrid, 2009.

HANSLICK, E., *De lo bello en música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1984.

HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque,* Alianza, Madrid, 2010.

JANKÉLÉVITCH, V., *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005.

KINGSLEY, P., *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Girona, 2017 [1999].

———— *Filosofía Antigua, misterios y magia*, Atalanta, Girona, 2018.

KOBALD, K., *Franz Schubert y su tiempo*, Juventud, Barcelona, 1967 [1941].

KÜHN, C., *Tratado de la forma musical,* Idea Books, Barcelona, 2003.

LANCEROS, P., *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, 1997.

LARROSA, J., *La experiencia de la lectura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

LEIBOWITZ, R., *Historia de la ópera*, Taurus, Madrid, 1990.

LEMA, C., *A música das esferas. Xenealoxía da orde do mundo*, Euseino, A Coruña, 2013.

LEVY-BRUHL, L., *Alma primitiva* (Trad. de Eugenio Trías), Sarpe, Madrid, 1985.

LEYTE, A., *El arte, el terror y la muerte*, Abada, Madrid, 2006.

LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Akal, Madrid, 1999.

LONGINO, *De lo sublime*, Acantilado, Barcelona, 2014.

MACDONALD, H., *Música en 1853. La biografía de un año*, Acantilado, Barcelona, 2019.

MACONIE, R., *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007.

MAOR, E., *La música y los números. De Pitágoras a Schoenberg*, Turner, Madrid, 2018.

MARTÍNEZ MARZOA, F., *El decir griego*, Antonio Machado, Madrid, 2006.

MEDINA, D., *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*, Destino, Barcelona, 1998.

MOLINA FLORES, A., *Doble teoría del genio: sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*, Editorial Universidad de Sevilla (Secretariado de Publicaciones, Nº 1), Sevilla, 2001.

NANCY, J-L., *A la escucha*, Amorrortu, Madrid, 2007.

NIEREMBERG, J. E., *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y en la naturaleza*, Acantilado, Barcelona, 2004.

NIETZSCHE, F., *Humano, demasiado humano,* Edaf, Madrid, 1985

———— *Nietzsche contra Wagner* (Trad. de José Luis Arántegui), Siruela, Madrid, 2002.

PICÓ SENTELLES, D., *Filosofía de la música. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Crítica, Barcelona, 2004.

RINK, J. (ed.), *La interpretación musical* (Trad. de Bárbara Ellen Zitman Ross), Alianza, Madrid, 2006.

RÍOS SARMIENTO, J., *El libro de la ópera*, Juventud, Barcelona, 1943.

RODRÍGUEZ TOUS, J. A., *Idea estética y negatividad sensible: la fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Ediciones de Intervención Cultural, Barcelona, 2002.

ROJAS OSORIO, C., *Genealogía del giro lingüístico*, Otraparte, Colombia, 2006.

ROSEN, CH., *Formas de sonata*, Idea Books, Barcelona, 2004.

———— *Las fronteras del significado*, Acantilado, Barcelona, 2017.

ROWELL, L., *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa, Barcelona, 2005 [1985].

RUSSOMANO, S., *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*, Fórcola, Madrid, 2017.

RYKWERT, J., *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y en el mundo antiguo*, Sígueme, Salamanca, 2002.

SCHILLER, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1969

SCHNEIDER, M., *Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical,* Paidós, Barcelona, 2002.

SCHOPENHAUER, A., *Palabras, pensamiento y música*, Edaf, Madrid, 2004.

SCHÖN, D.; AKIVA-KABIRI, L.; VECCHI, T., *Psicología de la música*, Alianza, Madrid, 2019.

SCHUMANN, R., *Schumann. Por él mismo* (Trad. de José Mª Borrás), Ave, Barcelona, 1941.

SCRUTON, R., *El alma del mundo*, Rialp, Madrid, 2016.

SLOTERDIJK, P., *Esferas*, Volumen I (Trad. de Isidoro Reguera), Siruela, Madrid, 2017.

SOLOMON, M., *Beethoven*, Schirner, Argentina, 1993.

SOMBART, E.; LAFAYE, J. J., *Doce vidas para la música: de Bach a Rachmaninov*, Juventud, Barcelona, 1999.

STAROBINSKI, J., *Remedio en el mal*, Machado libros, Madrid, 2000.

STORR, A., *La música y la mente*, Paidós, Barcelona, 2002.

SZCZEKLIK, A., *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*, Acantilado, Barcelona, 2010.

TOLLINCHI, E., *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. I, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1989.

VALVERDE, J. M., *Vida y muerte de las ideas*, Ariel, Barcelona, 1993.

VV.AA., *Quadrivium*, Librero, Madrid, 2014.

WAGNER, R., *Arte y revolución*, Casimiro, Madrid, 2013.

WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, Madrid, 1995 [1949].