



UNIVERSIDAD MICHUACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA

MÚSICA Y LÍMITE EN EUGENIO TRÍAS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

MARÍA GUADALUPE MATUS RAMÍREZ

ASESOR

DRA. LUZ MARÍA DEL ROSARIO HERRERA GUIDO

MORELIA, MICHUACÁN, MARZO DE 2010

MÚSICA Y LÍMITE EN EUGENIO TRÍAS

INDICE:

	Página
INTRODUCCIÓN	2
I. LA CONDICIÓN HUMANA Y EL LÍMITE EN EUGENIO TRÍAS	
1. Introducción	5
2. Pico de la Mirándola y Nietzsche	
a) La condición humana como límite	7
b) Ética y estética	17
3. El concepto de límite	
a) Tiempo: vivencia del límite humano	30
b) Símbolo en la filosofía del límite	41
4. Conclusiones	53
II. EL CONCEPTO DE MÚSICA EN EUGENIO TRÍAS	
1. Introducción	56
2. Pitágoras y Platón	
a) La música como conocimiento de lo humano	58
b) Música y trascendencia	70
3. El poder de la música	
a) Tiempo: vínculo entre el límite y la música	82
b) Símbolo: categoría de enlace	94
4. Conclusiones	105
III. LA MÚSICA: CONDICIÓN DEL SER DEL LÍMITE	
1. Introducción	108
2. Nietzsche, Shopenhauer y Zambrano	
a) El retorno a la música como propuesta filosófica	110
b) Hacia un saber sobre el alma	121
3. La música hace habitable el limes humano.	
a) El carácter ambivalente de la música y del límite	131
b) El hilo de Ariadna Musical	141
4. Conclusiones	156
CONCLUSIÓN	158

INTRODUCCIÓN

En esta tesis me propongo una hipótesis fundamental: que la música es análoga a la condición humana porque es de naturaleza semejante pues las dos se realizan en el tiempo y radican en el límite, aún más, en cierto sentido son *límite* ya que ambas están impregnadas de lo simbólico y están referidas al cerco hermético o a la trascendencia.

De la hipótesis se desprende que la estética para Trías es un elemento clave de la filosofía del límite, la cual es una propuesta sobre una nueva visión del mundo y de la realidad. De esto se deriva que la música está presente en toda la obra de Trías, desde el inicio hasta el final, de la estructura al contenido, siendo el *quid* para comprender el fondo de muchos de sus pensamientos y afirmaciones.

A lo largo de esta investigación pretendo probar que la música es plenamente humana, al punto de que se pueda afirmar que la ética y la estética —*humana conditio* y música— son inherentes. La música tiene la misma naturaleza ambivalente de la condición humana. De la misma manera que el hombre es un ser fronterizo, habitante entre realidades antagónicas y diversas, así la música, expresa el límite de la *humana conditio* a partir de categorías estéticas paradójicas: lo bello y lo siniestro, lo sublime y lo patético, lo cómico y lo trágico.

Desde esta perspectiva se deriva que conocer la naturaleza de la música nos permite conocer al hombre, su condición. La música es condición del conocimiento.

Además, la música permite al hombre expresar su esencia o descubrirla. Lo que significa que la música hace habitable el *limes* para el hombre, porque este se asemeja a ella y puede sentirse familiar, identificado.

Por esto es que pienso mostrar que la música es condición del ser del límite en dos sentidos: en primer lugar, es condición para que su existencia encuentre un sentido o significado y sea habitable —entendiendo “condición” en esta primera acepción, como una circunstancia indispensable para que otra situación se realice o sea posible—. Y el segundo sentido, que la música es la propia condición humana, es decir, la música es *logos*, es pensamiento que deviene en el curso histórico, es también *ethos*, porque de ella se deriva también la acción humana. La música es la condición del ser del límite —entendiendo aquí “condición” como naturaleza o propiedad de las cosas—, es decir, la condición del ser del límite es musical y estética.

La vía que recorro para llegar a la demostración de este primer planteamiento o hipótesis sobre la indisolubilidad entre música y condición humana es el análisis comparativo de nociones comunes entre música y *humana conditio*, como por ejemplo, el concepto de hombre, la categoría del símbolo, la condición del tiempo, el *ethos*, la estética, y el mismo concepto de límite. Este análisis siempre es realizado desde la perspectiva de la filosofía del límite en Trías. Además, realizo un itinerario por toda la construcción sistemática de la filosofía de Trías, sobre todo en el primer capítulo, a manera de síntesis, logrando un recorrido a través de las categorías principales que sostienen su obra con la intención de contextualizar la tesis planteada, para abordar la

propuesta de la música en base a estos fundamentos filosóficos. Así, es posible penetrar en el estudio de la obra *El canto de las sirenas*, la cual es el soporte de la hipótesis fundamental de esta tesis, a partir de un contexto previo que posibilita que la propuesta se sostenga y se fundamente.

De esta manera, el punto al que pretendo llegar con esta investigación es decir de Trías lo que no ha sido dicho hasta ahora: la interpretación del límite como una categoría ambivalente y, al mismo tiempo, análoga a la música. La relación del concepto de límite con la música, y la vinculación entre la filosofía del límite y una visión estética de la realidad.

Por último, aspiro a mostrar la importancia que tiene la música en la filosofía de Eugenio Trías, para justificar la intuición de que la propuesta filosófica del límite tiene como centro la música y no el lenguaje o la razón, como la mayoría de las filosofías de los últimos siglos.

I. LA CONDICIÓN HUMANA Y EL LÍMITE EN EUGENIO TRÍAS

1. Introducción

Para acceder al presente capítulo, vamos a partir de la propuesta medular de este trabajo respondiendo a la siguiente pregunta: ¿En qué medida están vinculadas la filosofía del límite y una visión estética de la realidad? Pues recordemos que nuestra pretensión es plantear una perspectiva de interpretación del límite como una realidad ambivalente y análoga a la música. En este capítulo pretendo exponer el corazón de la propuesta filosófica de Trías, pero concentrando nuestra atención en el hombre (la *humana conditio*) como eje de esta propuesta, obviamente desde la perspectiva del límite y bajo la lectura de esta noción.

¿Por qué partimos del hombre? Porque la argumentación de esta tesis está enfocada a mostrar que el hombre y la música son análogos, porque son de naturaleza semejante y al mismo tiempo indisolubles, lo que permite que el hombre pueda conocerse, conocer su historia y responderse a sí mismo, mediante el acceso al conocimiento musical. Por eso, necesitamos descubrir, desnudar, conocer a ese hombre y su condición fronteriza, su red de necesidades, pasiones, aspiraciones, las condiciones de su existencia, en fin, su realidad. En el capítulo segundo hablaremos entonces de la música estableciendo un puente entre ésta y la condición humana para posibilitar la comprensión de estas dos naturalezas tan profundamente ligadas.

Para conocer al ser del límite (el hombre que presenta Trías), tomé en cuenta cuatro dimensiones presentes en su reflexión que son punto de enlace con la música y que poseen un carácter decisivo en su filosofía: a) la *humana conditio*, b) la ética derivada de esta condición humana, c) el tiempo y d) el símbolo. Las interrogantes que se derivan de estas dimensiones y que están presentes a lo largo de los apartados de estos capítulos son las siguientes: ¿qué es el hombre?, un ser del límite que se hermana con las artes fronterizas (inciso a. del primer apartado). ¿Cuál es la acción propia del hombre? o por decirlo de otra manera, ¿qué es lo propiamente humano, o más aún, lo propio del ser que habita el límite? En este sentido, aparece el arte como exposición de eso que es humano-ético y consecuentemente se deriva nuestro lazo con la música (inciso b. del primer apartado). ¿En qué condiciones el hombre tiene experiencia de su existencia? Pregunta que nos remite al tiempo como principio de variación y que nos vincula con la música a través del “Instante” o la experiencia estética y trascendente (inciso a. del segundo apartado), y por último, la pregunta por el sentido de la existencia humana y su referencia a la trascendencia: ¿Qué es eso que hace que el límite no sea un muro, una barda o un abismo, sino una puerta o umbral entre el aparecer y lo hermético, lo físico y el misterio? Se trata del símbolo (inciso b. del segundo apartado), que sin duda es inseparable de la música, pues ésta es un arte figurativo-simbólico que sirve de enlace entre el ser del límite y el misterio o la trascendencia.

2. Pico della Mirandola y Nietzsche

a) La condición humana como límite

Eugenio Trías se aventura en un planteamiento filosófico que tiene como punto de partida la noción de *límite*, que es “piedra angular” y al mismo tiempo: “piedra desechada”. Desde Kant, el idealismo alemán y Wittgenstein, ya encontramos esta noción en sus “primeras formalizaciones”,¹ sobre todo desde una perspectiva de la razón y del lenguaje, pues se planteaba el término como una posible reflexión del alcance humano respecto a la realidad: ¿cuáles son los límites de la razón? ¿En dónde se establece el límite del lenguaje? Pero durante mucho tiempo, a pesar de estas referencias formales respecto al *límite*, este era un concepto rechazado por la tradición moderna, porque la filosofía no había querido dialogar con la sombra del hombre, sin embargo, Trías se atreve a pensar este lado oscuro en términos estrictamente ontológicos, y como un elemento constitutivo de la *humana conditio*. De esta manera, rescata esta noción excluida: el *límite*, como el núcleo de su filosofía.²

Para Trías es importante el replanteamiento del problema del hombre, como punto de partida de la reflexión de su filosofía del límite, porque él mismo considera su propuesta filosófica como una filosofía crítica o dicho con sus propias palabras, un nuevo giro copernicano. Es una crítica a un humanismo que tiene una concepción

¹ Eugenio Trías, *Instante y eternidad* (Un diálogo con Nietzsche), *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, número 12, junio de 2003, pp. 121-126

² Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1997 p. IV.

soberbia del hombre y una visión negativa del límite, dejando de lado su realidad fronteriza, humilde, de límite, su realidad de *humilis*:³ hombre.

En contraste a las múltiples concepciones humanistas de la modernidad, nuestro autor descubre el límite a partir de la vivencia dramática de la *hibrys*. El yerro más grande que puede cometer el hombre, para Trías, de la misma manera que para los griegos, es la *hybris*: una obsesionada autoafirmación en algo excesivo, infinito, propio sólo de los dioses; la conciencia de vivir, aquí y ahora, en un espacio suprahumano (metalingüístico, metafísico).

“Como si ya aquí y ahora, *hic et nunc*, se encarnara y materializara la “comunidad de los santos”. Ese fue mi pecado (el único pecado que reconozco, la *hybris*). De la corrección y torcedura de esa obcecada extralimitación surgiría mi *filosofía del límite*; y el imperativo ético que de ella se desprende y que dice así: “habita el límite, asume tu condición fronteriza”. Esa condición fronteriza debe concebirse contraria a toda actitud incapaz de alzarse a esa frontera del mundo, y a la vez de todo intento por extralimitarse en “algo infinito”, o en un endiosamiento aquí en la tierra, que traicione nuestra *humana conditio*”.⁴

Asumir la propia condición fronteriza, significa para Eugenio Trías, ubicarse en el propio límite, condición completamente lejana al ideal divino, en realidad se trata de esta paradoja humana de la que habla Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra*, el hombre que no es ni bestia ni superhombre, sino una cuerda que se encuentra tendida entre ambos.⁵ El hombre que no es ni luz ni sombra, porque siempre es un punto límite entre

³ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991 p. 79.

⁴ Eugenio Trías, *El árbol de la vida*, Barcelona, Destino, 2003, p. 215

⁵ “El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre: una cuerda tendida sobre un abismo”. F. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, México, Época, 1983, p. 12.

lo sublime y lo indigente. La filosofía de Trías está marcada por el signo del límite, este signo lo representa por medio de la figura del “árbol”, porque se extiende por debajo de la tierra, pero al mismo tiempo, reta la ley de la gravedad en su atrevimiento por alcanzar el cielo. Es decir, es un “mediador entre cielo y subsuelo [...] la perfecta figura simbólica de nuestra propia existencia”.⁶

Trías se plantea de manera tajante la idea filosófica de *sujeto*, porque considera que es importante una reformulación del problema del hombre aunque esto signifique el derrumbe de todos los conceptos hasta ahora enunciados, de lo humano y también de lo divino. Trías se ha empeñado en esta tarea, la de demoler y reconstruir estas nociones, hasta llegar al planteamiento de la idea de “*sujeto del límite*, y de la *humana conditio*, como condición fronteriza (o como “habitante de la frontera”).⁷ Incluso, él mismo comenta el tipo de revolución que ha representado en su pensamiento esta nueva formulación del hombre, lo cual queda bastante claro en su libro *Filosofía y carnaval*, porque ya no se trata de la idea ilustrada de la identidad personal como sustancia, sino de una procesión de máscaras, es decir, un hombre que no es sustancia sino accidente, que no puede definirse a sí mismo porque no es definitivo ni absoluto, ni centro ni esencia de la existencia. Estos elementos nos remiten de nuevo a esta idea de límite, de frontera desde la que se puede leer la realidad, o mejor dicho, desde la que el hombre se encuentra inserto en la realidad.

⁶ Eugenio Trías, *El árbol de la vida*, op. cit., p. 232

⁷ *Ibidem*, p. 304

Nuestro punto de partida es la pregunta primordial por la condición humana: ¿qué es el hombre? Lo recuerda Trías aludiendo a Kant,⁸ pues las cuestiones más significativas de la reflexión filosófica se han derivado de esta interrogante. El problema de la *humana conditio* en Trías, nos remite sin duda al pensamiento de dos filósofos y la posible definición de hombre que dejan entrever en sus escritos Nietzsche y Pico della Mirandola. Trías cita a Nietzsche, en *Así hablaba Zaratustra*, sobre todo en aquel pasaje del bailarín sobre la cuerda:⁹

“El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre: una cuerda tendida sobre un abismo. La travesía es peligrosa, peligroso es detenerse en el camino, peligroso mirar hacia atrás, peligroso vacilar y temblar. Lo grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que se puede amar en el hombre es que es un tránsito y un ocaso. [...] flechas del anhelo hacia la otra orilla”.¹⁰

Trías reconoce que fueron estas imágenes, que él llama “liminares” de los primeros discursos de Zaratustra, las que lo inspiraron en su comprensión de la realidad humana. La representación o metáfora de la cuerda sobre la que se encuentra el bailarín, expresa de alguna manera la idea del mundo, de la existencia en la que se encuentra el hombre, como si estuviera sobre un hilo entre su finitud y la eternidad, entre el mundo físico y el misterio. Es lo que Trías llamaría el *limes* o sector fronterizo, en esa delgada cuerda que separa a la bestia y al Superhombre, lo salvaje de lo sublime, es donde habita el hombre. De hecho, lo “grande del hombre”, dice Zaratustra, es que es un puente, que es una flecha de anhelo y no una meta. Esa es la condición

⁸ Eugenio Trías, *Instante y eternidad* (Un diálogo con Nietzsche), *op. cit.*, pp. 121-126.

⁹ Nietzsche, citado por Trías, *Idem*

¹⁰ F. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, *op. cit.*, p. 12.

humana que revela Nietzsche, una condición de tránsito y no de acabamiento. Obviamente de esta concepción de sujeto se derivan muchas consecuencias, porque ya no es el hombre el “centro”, el “término”, o un ideal como en la modernidad, sino que el hombre es “una flecha de anhelo”, el hombre es anhelo y peregrinar, es incompletud y puede llegar a ser tan bestia como Superhombre. Podríamos decir que esta es una reacción frente al viejo humanismo, porque Trías expresa que sólo podría haber una filosofía crítica si el pensamiento tiene como punto de partida el límite humano, porque “lo crítico” sólo tiene lugar como pensamiento fronterizo, que no se aferra a un lugar ni a otro, que está dispuesto a estar siempre en el límite de la razón. Trías pretende repensar el ser humano desde el límite. El hombre y su existencia como cuerda tendida entre lo físico o la vida natural y lo metafísico.¹¹

El concepto de límite tiene su origen en el mundo romano. Los *limitanei*, eran para los romanos, los habitantes del *limes*. El *limes* era un enorme cercado, una franja habitable entre la civilización del imperio romano y el mundo bárbaro o extranjero. Los *limitanei* eran “el sector fronterizo del ejército”.¹² En este sentido se puede hablar de un triple cerco: el mundo mismo, el *limes* y el ámbito externo o extranjero.¹³ Este término nace entonces con el mundo imperial romano que tenía en el *limes* su frontera, la línea divisoria entre el mundo en el que habitaba el ciudadano al que le pertenecía el derecho, el lenguaje, la cultura, y el ámbito ajeno o del forastero en el que habitaban los bárbaros, los que eran extraños al mundo romano. Entonces el *limes* era el linde entre

¹¹ Eugenio Trías, *Instante y eternidad* (Un diálogo con Nietzsche), *op. cit.*, pp. 121-126.

¹² Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p. 15.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

la razón y la sin razón,¹⁴ se trata de una frontera entre lo racional y lo irracional, entre lo lógico y lo absurdo, o como dirá Trías en *Un diálogo con Nietzsche*, es la frontera entre lo “físico y lo metafísico”.

De esta manera, se puede entender el carácter conflictivo y paradójico o ambivalente del *limes* y por lo tanto, del ser del límite: el hombre. La constitución limítrofe del hombre lo hace un ser pendiente de una cuerda floja siempre entre realidades contradictorias y tal vez hasta opuestas. De allí se deriva su indefinición y anhelo característicos, porque por una parte, el sujeto humano se encuentra pegado a la tierra, al mundo físico o natural pero con un impulso por alcanzar lo sublime, el cielo. Esta contradicción se expresa a tal grado que incluso lo denominado “inhumano” puede considerarse lo más humano porque sólo el hombre puede en su límite acercarse tanto a lo divino como a lo despreciable. De hecho, para Trías, la voluntad de poder nietzscheana tiene que ver con ese atrevimiento por sobreponerse, como si el bailarín que se encuentra sobre la cuerda fuera impulsado por esa voluntad o esa fuerza a avanzar, dejando que la vida circule a pesar de encontrarse en el abismo del límite, en el filo de la cuerda. Por eso el vértigo es la pasión propia del límite y de ese puente que es el propio hombre. Es el terrible sentimiento de vértigo de la propia existencia, por haber sido arrojados a la vida, por el solo hecho de existir sin ninguna razón. Es lo que Trías llama el agujero ontológico, que es el único fundamento de que existimos, sin que nada ni nadie nos haya tomado en cuenta para ello. “El vértigo tiene siempre relación con la experiencia del límite (con la sensación de hallarnos colgados de un alambre que

¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

nos mantiene en la existencia, pero que nos insta y apremia a un salto suicida hacia un abismo que nos sobrecoge)".¹⁵ Y es que el vértigo, efectivamente, como lo menciona Trías, es un trastorno, que establece una especie de suspensión en el límite; ese límite es el acontecimiento entre el ser y la nada, es el intempestivo evento de nuestra existencia.

Eugenio Trías utiliza la idea de límite o *limes* en un sentido técnico, para expresar una realidad ontológica, pero también en un sentido metafórico, con todos los contenidos que puede evocar esta noción: la idea de "cerco", de frontera, puente, horizonte, puerta, umbral, etc. Al concederle estatuto ontológico a esta noción, Trías nos propone que el ser es en realidad el mismo *limes*. Más aún, el *limes* es "el ámbito mismo en el cual se debate y se decide la cuestión del ser y del sentido".¹⁶ Esto nos remite de nuevo a Nietzsche y la Idea de Superhombre que empuja la voluntad de ser, como si la existencia retara al hombre a tocar la otra orilla de la cuerda, como si el Superhombre lo provocara y el sujeto en su voluntad de existir, en su voluntad de poder, como el bailarín sobre la cuerda se arriesgara a seguir existiendo, impulsado por el anhelo de lo eterno, por la Idea de Superhombre que lo trasciende, pero a sabiendas de que puede caer al abismo porque no es ángel sino *límite*. Diría Trías que lo que sí puede ser el hombre es una eterna variación del *Selbst* o "sí mismo" que es,¹⁷ como si se tratara de una recreación o repetición de su propio ser, o en palabras de Nietzsche: el eterno retorno.

¹⁵ Eugenio Trías, *El árbol de la vida*, op. cit., 73.

¹⁶ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 22.

¹⁷ Eugenio Trías, *Instante y eternidad* (Un diálogo con Nietzsche), op. cit., pp. 121-126.

Además de la relación de Trías con Nietzsche, me pareció importante rescatar de uno de los ensayos del filósofo español (*El artista y la ciudad*), su referencia a Pico della Mirandola,¹⁸ para comprender este matiz de dinamicidad en la noción del límite. Pico della Mirandola, para Trías formula la existencia humana de forma magnífica,¹⁹ sobre todo porque nos remite a la idea de un hombre semejante a un gran camaleón capaz de transformarse indistintamente.

Aunque no podemos decir que de él extrae su idea de la condición humana, sí podemos afirmar que su reflexión sobre el hombre tiene un acercamiento estrecho con este pensador. El punto de partida para Pico della Mirandola es un cosmos cerrado y bien definido, jerárquicamente ordenado, desde la región supraceleste hasta la zona inferior o animal. Lo interesante de esta visión cosmológica es el orden Platónico que manifiesta: todo era tan perfecto y preciso que cada cosa tenía un lugar determinado, por lo que no hay espacio para un error o para algún elemento imprevisto que afectara la armonía del todo, sin embargo, en este cosmos tan pleno, aparece el hombre como un huésped que de forma atroz trastorna el universo. Es incisiva la expresión que utiliza Trías para referirse a esta descripción de Pico della Mirandola sobre el momento de la aparición del hombre en el mundo: “el mundo era así de ordenado y perfecto hasta el momento en que Dios decidió crear el hombre”.²⁰ Efectivamente, todo era completo

¹⁸ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Eugenio Trías, *Instante y eternidad* (Un diálogo con Nietzsche), *op. cit.*, pp. 121-126.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

hasta la creación de ese nuevo ser, la armonía se rompió y la estabilidad se perdió cuando llegó el hombre.

Todo devino caos porque el universo no estaba preparado para un habitante semejante, de hecho, no hubo lugar para el hombre, porque no se podía identificar con nada, ni con el cielo ni con la tierra, ni con lo supraceleste ni con lo animal. Ya todos los lugares estaban distribuidos y no había espacio para la nueva creatura. Esto convierte al hombre en un indigente. Aquí radica su condición de límite, porque se encuentra necesitado, falto de todo, desposeído. “Sin posesión, sin patrimonio, sin territorio, aparece como el paria de la creación, tiene todas las trazas del proletario”,²¹ porque nada le pertenece, ni siquiera tiene una identidad propia. Entonces, no se trata de un límite estático, que atasca o atrapa al hombre, sino que es un límite como la cuerda de Zaratustra que es al mismo tiempo sendero, camino, itinerario. En esto consiste la dinamicidad de la concepción de la *humana conditio* en Eugenio Trías, “porque no es ninguna cosa”, pero “puede ser todas las cosas”.²² Escribe Pico della Mirandola en la voz del creador: “Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión”.²³ Efectivamente esto nos recuerda la noción de la potencia aristotélica, un concepto dinámico que nos habla del germen latente de la propia condición humana, que puede elegir cualquier identidad,

²¹ *Idem*

²² *Ibidem*, p. 78.

²³ G. Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, trad. de L. Martínez, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 103

construirse como él lo decida, puede ser una multitud de máscaras y personajes, puede llegar a ser y “no ser” nada, si así lo decide. “Al hombre, en su nacimiento, le infundió el Padre toda suerte de semillas, gérmenes de todo género de vida. Lo que cada cual cultivase, aquello florecerá y dará su fruto dentro de él”.²⁴

Este concepto de potencia, le da a la condición humana un matiz de libertad, que el mismo Pico della Mirandola refiere en su discurso *De la dignidad del hombre*. Aquí radica la esencia de esta condición fronteriza, en una libertad que le vuelve “multiforme”,²⁵ o con la capacidad de descomponerse en una gran cantidad de máscaras, según palabras del propio Trías. Precisamente su esencia radica en el límite, porque está entre las cosas inferiores y las superiores, y puede transformarse en cualquiera de ellas, a la manera de un gran camaleón. La metamorfosis depende de sí mismo, porque él se autoconstruye, es su propio artífice. Así, en contraposición a la figura rígida o estática de todas las definiciones de hombre de la modernidad, aparece el carácter humano elástico, dialéctico, dinámico, “el hombre introduce en el cosmos un principio de movilidad”,²⁶ esto es lo que Trías alcanza a leer en Pico della Mirandola, y a partir de esta lectura realiza una analogía del hombre con Proteo, ese dios que logra múltiples variaciones de sí mismo, que puede ser lo que quiere ser, pero al mismo tiempo sufre esta serie de metamorfosis o la inconsistencia de su identidad. Así, la condición humana es también una pasión que se sufre en la búsqueda de ser. Es una

²⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁵ Eugenio Trías, “Ética y condición humana”, en Rosario Herrera (coord.), *Hacia una nueva ética*, México, Siglo XXI, 2006.

²⁶ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, *op. cit.*, p. 81.

concepción del hombre más como potencia que como acto, como máscara y no como sustancia,²⁷ al punto de que es la libertad y la potencia la que funda la realidad humana, porque “la condición humana corresponde más al campo de la posibilidad que al campo de la realidad”.²⁸

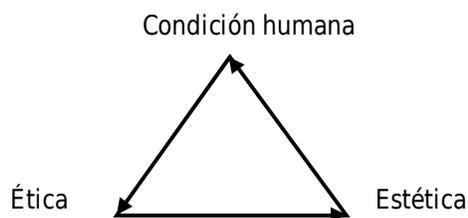
b) Ética y estética

Desde este perfil de posibilidad y potencia que caracteriza al hombre, con su respectivo matiz de dinamicidad y autoconstrucción, es posible pensar en el enlace inevitable y natural que existe entre la reflexión concerniente a la condición humana y la relativa a la ética, pues se exigen ambas recíprocamente, ya que cualquiera que piense la *humana conditio*, está obligado a pensar la acción, el obrar propio de lo humano: “sin definición de la ética queda indeterminada la condición humana; pero también, a la inversa, sin definición de la condición humana subsiste la ética, a su vez en pura indeterminación”.²⁹ Pero no sólo se trata de un nexo existente entre la condición humana y la ética, más aún, podemos hablar de una triple relación que vincula la reflexión de la condición humana con la ética y también con la estética.

²⁷ Persona significa en latín "máscara": aquella a través de la cual "resuena" la voz del actor o protagonista *personare*.

²⁸ José Luis Estrada López, “Humanismo y educación en el México posrevolucionario, Ética y economía”, en Roberto Sánchez (coord.), *Desafíos del mundo contemporáneo*, México, Plaza y Valdés, 1999.

²⁹ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Madrid, 2001, p. 228.



Para Eugenio Trías están indiscutiblemente ligadas la ética y la condición humana, la condición humana y la estética, la estética y la ética, también está incluida la dimensión de lo religioso, por eso se representa la razón fronteriza fraccionada en cuatro partes. Estas cuatro secciones se interrelacionan de manera necesaria, así que sólo se puede hablar de razón fronteriza si se sabe reconciliar la razón filosófica con lo simbólico-religioso y si hay un nexo entre el uso práctico de la razón y su uso poético.



El uso práctico de la razón requiere la pre-comprensión de eso *que somos*, es decir, de nuestra condición, para evitar su contradicción, pero al mismo tiempo, la comprensión de lo que somos exige indudablemente la ética, para evitar una divagación abstracta y etérea en lo que no somos “y es que es propio de la condición humana la posibilidad de contra-decirse, de comportarse en un sentido que contra-dice las

condiciones mismas de una posible definición de lo humano”.³⁰ Para la filosofía del límite, en la que el hombre se encuentra en medio de lo infrahumano y lo suprahumano, por el hecho real de encontrarse en la frontera, siempre queda abierta la escalofriante posibilidad de que el ser limítrofe dirija la edificación de sí mismo sobre lo *inhumano*.

Si la posibilidad del hombre de precipitarse en lo inhumano es, paradójicamente, propia de su condición, entonces, ¿qué es eso que determina el carácter del sujeto y por lo tanto su *ethos*? ¿Cuál es ese punto de apoyo que pueda soportarnos para que resulte una ética lo suficientemente coherente con la *humana conditio*? Eugenio Trías, en su ensayo *el Tratado de la pasión*, recurre a la prueba *emocional* como uno de los principios metodológicos que lo llevan a descubrir esa disposición que determina el *ethos* y el carácter del sujeto. Ésta disposición que no es puntual ni accesoria sino habitual y permanente, es la pasión,³¹ y el punto de apoyo desde el que es posible pensar este sustento pasional de la subjetividad: el límite. Efectivamente, el hombre como ser del límite es un sujeto pasional, aunque hablar de pasión sea una noción rechazada en la filosofía occidental, tanto como la idea de límite. El mismo Trías nos recuerda que durante mucho tiempo se consideró que la pasión era la sombra de la acción, sin embargo, ahora es la pasión el presupuesto de una ética del límite y la base de la razón fronteriza, pues es la pasión la que hace posible el *logos*, “la pasión se adelanta a la razón, haciéndola posible. La pasión se adelanta al uso activo o práctico

³⁰ *Ibidem*, p. 229.

³¹ *Ibidem*, p. 220.

de la razón, proporcionándole una base empírica”.³² Podríamos decir que tal vez es incluso la pasión la instancia que muestra con más claridad la condición del límite humano, pues se trata de “una pasión reveladora de una infinita nostalgia, es decir, de un anhelo de hogar”.³³ Esta emoción, del mismo modo que el vértigo, declara de manera explícita la realidad de un hombre instalado en la frontera que añora aquello de lo que ha sido separado —dirá Trías que se trata de la matriz o del cerco hermético— como por una especie de cerca o de alambrado que le impide acceder a él. Esta barrera o muro establece una frontera entre el hombre ubicado en el límite y lo que se encuentra más allá, entonces se descubre como un ser del límite y declara su condición trágica signada por la pasión, pues la pasión es el testimonio de su límite y al mismo tiempo es la determinación de su *ethos*. De esta manera, el punto de partida para la filosofía de Eugenio Trías, su concepción de hombre y la ética que se deriva de esta imagen humana, es lo censurado o la sombra del pensamiento occidental. Nuestro punto de partida es, en efecto, la pasión, el vértigo, la tragedia y el límite.

Esta sombra también está determinada por la idea de libertad, pues de esta se derivan la tragedia y el vértigo humanos; por eso, la libertad constituye la materia central del texto *Ética y condición humana*. Aunque la ética no es el interés principal de la reflexión de esta tesis y no es un tema que se profundizará en esta investigación — como lo hemos dicho en párrafos anteriores—, ha sido necesario abordar esta reflexión sobre la razón práctica porque la definición del sujeto humano deriva en un

³² *Ibidem*, p. 222.

³³ *Ibidem*, p. 224.

planteamiento ético y viceversa. Nos acercamos a la *humana conditio*, con la conciencia de que, inevitablemente, la reflexión sobre el propio ser del hombre nos empuja a su forma de vida o a su manera de habitar el mundo, de allí que estén ligadas la ética y la condición humana en la reflexión del filósofo español. El *ethos* de la filosofía del límite es una reflexión sobre quiénes somos y al mismo tiempo, una invitación a habitar el límite llevando a la *praxis* esa condición de *limitanei* que nos constituye. Sin embargo, a pesar de que nuestro estatuto ontológico es el *límite*, es posible que el hombre desmienta su condición si en su libertad se estrella con la desmesura, aunque este tropiezo también es debido a su constitución fronteriza, pues sólo el ser del límite puede cometer dicha falta. Para Eugenio Trías es imposible hablar de condición humana y no pensar en una ética, porque la ética para nuestro autor es vivir la propia condición, ser lo que somos, como si pretendiéramos una especie de variante del imperativo pindárico, enunciado a la manera de imperativo categórico, que nos invita a obrar de forma que nuestra máxima de conducta, o de acción, esté ajustada a nuestra propia condición humana; es decir, a nuestra condición de habitantes de la frontera.³⁴ No puede ser otra cosa el hombre más que sí mismo, no puede ser más que *límite*, aquí se encuentran la raíz y la orientación de su *ethos*.

Entonces ¿para Trías se puede hablar de una proposición ética? Él nos dirá que sí, “que existe una proposición ética [...] una y sólo una”.³⁵ Más aún, que esta proposición es el único vestigio metafísico o huella de la trascendencia a la que

³⁴ Eugenio Trías, *Ética y condición humana*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

³⁵ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 230.

podemos tener acceso, porque el hecho moral es el indicio o la evocación del límite propio del fronterizo, de su existencia ubicada en la línea que lo distingue y enlaza a dos mundos, el físico y el metafísico. Lo que se encuentra más allá del límite se dirige al ser fronterizo, pero se dirige a él de manera silenciosa, con una voz que no dice nada pero que ordena, Trías nos dice que se trata de la “voz de la conciencia”,³⁶ aunque parezca contradictorio, es “un silencioso decir que nada dice y sin embargo ordena: pura forma vacía del imperativo verbal, que es categórica respecto a la raíz de *eso que somos* y que, desde el núcleo de nuestra propia *ipseidad*, nos determina a ser y a resolvernos por la vía del juicio ético y de su expansión a la acción, en la conducta”.³⁷ En realidad esta voz no es otra cosa que la razón fronteriza hecha propuesta o imperativo de aquello que debe ser, siempre acorde a la *humana conditio*, que ordena un ajuste de conducta a la propia condición humana limítrofe. ¿Qué es lo que dice esta proposición? “Sé fronterizo, aprende a ser fronterizo”. Pero se trata de una Orden Formal Vacía,³⁸ es decir, está indeterminada y, por lo tanto, es el fundamento de la experiencia ética trascendental, porque la indeterminación de esta orden deja una vía abierta a la libertad. Eugenio Trías tiene en su concepción ética una considerable influencia kantiana, que podemos notar sobre todo en este imperativo categórico que nos posibilita acceder al mundo de la razón práctica. De aquí se deriva la idea del “deber”, de responder a la proposición ética pronunciada sobre mí, es decir, que debo ser responsable respecto a esta orden, debo responder a ella, pero soy yo mismo quien debe conformar su *ethos*, materializarlo, porque la proposición está inmaterializada e

³⁶ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 49.

³⁷ *Idem*

³⁸ *Ibidem*, p. 51.

indeterminada, es decir, soy libre “y estoy obligado imperativamente a serlo”.³⁹ Nuestra condición es libre, porque estamos instalados en el límite, es decir, no estamos arraigados en la necesidad, pues para el ser del límite no hay un vínculo obligado entre causa y efecto o potencia y acto, más bien, como nos revela Pico della Mirandola, podemos ser cualquier cosa que deseemos o decidamos. Entonces nuestro límite es el que nos hace libres, porque siempre queda abierta la respuesta y por lo tanto, la posibilidad de una negativa o de una aceptación.

A pesar de que esta proposición ética es indeterminada, la sola posibilidad de escucharla, define al ser fronterizo como un ser que no es meramente físico, pues deja una tenue visión de la trascendencia o de la experiencia metafísica a la que no tiene acceso la cosa o el animal. Sin embargo, el ser del límite, sólo puede escuchar el inicio de la frase “Yo te ordeno que (...)”,⁴⁰ y no la frase completa, a diferencia por ejemplo del ángel que se daría a sí mismo la orden formal y material, sin ninguna imperfección o carencia. Por lo tanto, para Trías, el hecho de la escucha del imperativo ético y la forma de ser escuchado, ya expresa la condición humana: somos “carne del límite” y para nosotros sólo es revelado el inicio de la frase, mientras que el resto nos es imperceptible, como si tuviéramos “un oído aquí y el otro referido a lo que trasciende”, esta orden es una “frase rota en dos pedazos [...] no oye este comienzo de la frase el

³⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 61.

animal ni la planta ni la estrella. Tampoco sufre esa dislocación de las dos partes de la frase el ángel. Ninguno de estos “entes” habitan el límite o la frontera”.⁴¹

De esto se deriva que esta proposición ética tiene una doble dimensión, puede ser orden o prohibición. Como orden, llama al ser del límite a “ser lo que es” y le indica que esa realización de sí mismo es su vocación y proyecto, su destino y su tarea. Por lo tanto, la forma de concretar este mandato es a la manera del Oráculo de Delfos, conociéndose a sí mismo y reconociendo su límite, su lugar. Retomando a Pico della Mirandola, podríamos decir que el hombre ni siquiera tiene un lugar en el cosmos, él es el propio “límite del mundo” y por lo tanto, la *humana conditio* es término medio. Trías habla en *Un diálogo con Nietzsche*,⁴² del *ethos* en el sentido homérico de “morada” o “lugar donde se habita”, también en el sentido de “hábito” o “modo de ser del hombre que habita ese lugar”. Esta idea nos remite a la afirmación de que el hombre debe habitar el límite, porque esa es su condición y por lo tanto su ética. De los tres cercos: el *mundo mismo*, el *limes* y el *ámbito externo*, es el *limes* el que ocupa la posición privilegiada,⁴³ porque es la zona de en medio, el cerco fronterizo desde el que es posible apoderarse del imperio,⁴⁴ es un lugar estratégico que permite tocar de alguna manera los otros dos cercos pues ambos están a su alcance. También es un lugar favorecido, porque el *limes* es el espacio en el que es posible habitar, como una

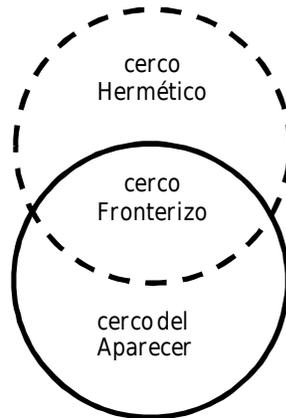
⁴¹ *Ibidem*, p. 62.

⁴² Eugenio Trías, *Instante y eternidad* (Un diálogo con Nietzsche), *Pensamiento de los confines*, op. cit., pp. 121-126

⁴³ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 21.

⁴⁴ Recordando la referencia que hace Trías al Imperio Romano del que toma el concepto de *limes*.

especie de “tienda de Moisés”⁴⁵ en medio del éxodo o exilio que es la propia existencia, según aparece en la topología o estructura de la subjetividad fronteriza que nos presenta Trías.



A este *limes*, el hombre puede darle la forma que desee para ser habitable, porque él es “el arquitecto de su propio destino”; este es su *ethos*, su morada, el propio sujeto debe construirlo a partir de su condición fronteriza. El hombre es habitante de la frontera, por lo tanto es “término medio”⁴⁶ —por decirlo de alguna manera—, siempre se encuentra oscilando entre dos extremos y su vivencia como habitante del límite lo obliga a orientar su acción a ese *justo medio* característico de su condición. El hombre no debe rebasar su límite y al mismo tiempo lo desborda, porque puede llegar a ser eso que es potencialmente. Entonces, la voz ordena al ser fronterizo que asuma su éxodo y

⁴⁵ *Ex 40, 16-21.34-38*. El uso de esta Metáfora de la tienda de Moisés en el éxodo (un largo camino por el desierto, sin un lugar donde residir o asentarse de manera definitiva, pero en espera o avanzando hacia una “tierra prometida”) tiene la intención de mostrar el carácter dinámico de la condición del hombre, una existencia “peregrina”, móvil, que no puede aferrarse a nada. Una tienda es un abrigo frágil, transportable, que se desarma a cada partida y que se vuelve a montar en cada nueva etapa. Considero que es una imagen cercana a la noción del *límite* de Trías sobre todo en la referencia que hace a Pico della Mirandola en la que coincide con su definición de un hombre que no es nada, porque no tiene una identidad definida salvo aquella que él mismo se construya; y que no tiene nada, ni siquiera un lugar en el universo porque no es semejante a ningún otro ser y su existencia es parecida a la de un exiliado, sin dirección determinada a la cual dirigirse.

⁴⁶ Eugenio Trías, *Ética y condición humana*, *op. cit.*, 154 pp.

exilio del cerco del aparecer, de manera que pueda alzarse al cerco fronterizo, evitando el *defecto* que le impide exiliarse y esquivando también el *exceso* que le tienta al deseo de alojarse en el cerco hermético.

Entonces, la proposición ética tiene también una dimensión de prohibición. Si la orden manda al hombre, ser lo que es, entonces le invita a “no desear ni envidiar eso que no es, ángel, planta, arcángel, piedra, estrella”,⁴⁷ porque debe ser el límite que es y no otra cosa; entonces le prohíbe enterrarse en el mundo físico y permanecer en él como en un sótano; pero de la misma forma le prohíbe creerse dios o ángel y desear serlo, porque ésta tampoco es su condición. El hombre puede contradecir el imperativo ético tanto por exceso como por defecto, porque este mandato tiene un carácter universal y por lo tanto, siempre abierto a respuestas diversas y plurales. De aquí se deriva su carácter angustiante, porque siempre se puede experimentar la contradicción de la “obligatoriedad de una orden que nada ordena” y que al mismo tiempo que manda otorga plena libertad para realizarla.

La angustia aparece porque la comunicación con esa voz que da la orden es mínima, limitada e insuficiente: “el sujeto de la frase imperativa es una referencia imposible de localizar”.⁴⁸ Por lo que no podemos estar seguros de que nuestra interpretación sea válida, nos encontramos con el silencio que proviene de ese lugar metafísico inaccesible, pues “la ética es, en su raíz, trascendental, como supo

⁴⁷ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, op. cit., p. 63.

⁴⁸ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 237.

comprender Wittgenstein: tiene su sede en el silencio del otro mundo, más allá de la aduana del sentido”.⁴⁹ Aquí aparece el punto de enlace entre la ética y la estética, en lo trascendente, pues el objeto de arte produce una configuración simbólica que es una vía de expresión de ese silencio de lo ético; la obra de arte si es verdadera, expresa ese silencio y mantiene una relación estrecha con lo ético. Así como la ética es trascendental, también lo es la estética, porque ambas se proyectan desde el límite y remiten a un sujeto que está en el mismo límite, lindando con lo hermético. El arte y la ética tienen su lugar en el limes, porque es allí donde tiene su origen la experiencia de la carencia y el deber, la tragedia y la comedia. Wittgenstein hace una distinción entre lo metafísico y lo trascendental que le parece interesante a Eugenio Trías, sobre todo porque “trascendental” tiene este sentido de *horos* (horizonte), es decir de *limes*; de esta manera, cuando decimos que la ética y la estética y el sujeto son trascendentales, lo afirmamos en el sentido de que son proposiciones que se captan y se producen dentro de la frontera, el límite y no desde fuera de él. Este es el motivo por el que Trías se refiere a la afirmación que Wittgenstein hace en el *Tractatus*, sobre la semejanza entre ética y estética, en la que “aduce que ética y estética son lo mismo, o literalmente son Uno (*sind Eins*)”.⁵⁰

Así como el hombre escucha una proposición ética, también en el ámbito de lo estético se puede distinguir una proposición (*Bild* o *Satz*),⁵¹ sólo que esta proposición es

⁴⁹ Eugenio Trías, *Los límites del mundo, op. cit.*, p. 67.

⁵⁰ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op. cit.*, p. 250.

⁵¹ Estos dos términos aparecen de manera distinta en dos textos de Eugenio Trías. En *Ciudad sobre ciudad* utiliza la noción de *Bild* que tiene un sentido de “figura”, remitiendo al contenido simbólico que le da a la proposición

simbólica. Trías señala algunas pistas aisladas que descubre en Kant que fundamentan la elaboración de estas afirmaciones; por ejemplo, la idea de que “la belleza es un símbolo moral” o que “la poesía es un esquema de lo suprasensible”.⁵² La obra artística tiene la capacidad de mostrar el *ethos* del ser del límite, incluso dice Trías que el arte puede llegar a mostrar la verdad (*a-létheia*), revelando la conducta humana y la inhumana también, sólo que no lo hace de manera explícita o manifiesta, sino que lo hace a través de una *epojé* o suspensión del juicio ético,⁵³ de manera que favorece que el receptor logre una reflexión ética interior y personal. La forma de exposición (*hypotiposis*) de lo suprasensible en lo sensible de lo estético es *imaginativo-simbólico*, es decir, en la exposición artística sí hay mediación entre lo que se escucha como imperativo ético y su comunicación verbal. Lo ético se expresa a través del desgarramiento manifiesto en la culpa, donde no hay mediación sino evidente distancia entre la proposición y el sujeto; mientras que en lo estético, la expresión es a través del símbolo, es decir, hay una exposición lingüística de lo que es escuchado en lo ético. La realización simbólica de lo estético brota de la experiencia ética, ya sea la culpa o la falta, el mal o el sufrimiento, porque de no ser así, no se puede hablar de verdadero arte. Sin la experiencia ética, el arte “[...] carece de contenido, se diluye en lo trivial, superfluo [...]”,⁵⁴ porque la experiencia de lo ético es una experiencia enteramente humana y el arte es una exposición de esa experiencia humana que hunde sus raíces en una realidad ética, en el goce y el sufrimiento, el bien y el mal, la incompletud y la

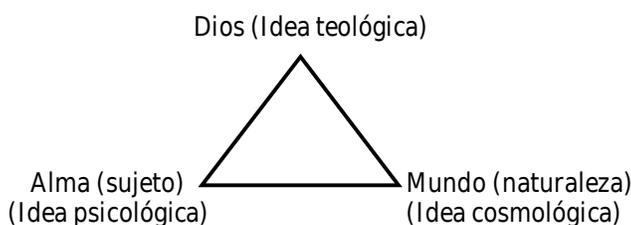
estética; y en *Los límites del mundo* utiliza la noción de *Satz*, que es propiamente una proposición ya sea lógica, ética o estética.

⁵² Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 371.

⁵³ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 253.

⁵⁴ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 375.

culpa, la deuda y la falta. Si el arte no brota de esa experiencia ética, es como dice Trías, mero ornamento o un mecanismo de distracción para las masas. Decimos que la exposición estética tiene la experiencia ética como contenido, pero lo ético que es una idea y una ley que para ser expresada en una obra de arte que es simbólica y por lo tanto sensible, debe surgir también de manera sensible como vivencia de lo bello y de lo sublime. Así el arte le da forma a eso “encerrado en sí”,⁵⁵ que es lo verdadero, revelándolo de manera sensible, produciendo una obra (*poiein*) que tiene el siguiente triángulo de contenido como presupuesto:



Este triángulo representa la conexión o encuentro entre las tres realidades, el ser fronterizo se alza del cerco del aparecer y se instala en el *limes*, es allí donde el dios desde el cerco hermético o lugar del silencio se revela, de manera que ambos (dios-sujeto) se aproximan al mundo (dios-sujeto-mundo). El arte da forma sensible a este “encuentro”, pues es la expresión de la verdad como adecuación, entre dios y el mundo, adecuación que tiene como nexo al hombre, al ser fronterizo. Así afirma Trías que es posible pensar que todo gran arte es religioso, si se entiende por religión el lazo entre los vivos o el límite y la otra orilla de nuestro límite, donde el ser es *ser-allá* (*Jenseits*)

⁵⁵ *Ibidem*, p. 378.

Porque es la exposición de la experiencia ética y del silencio inflexible, en el pensar-decir (*logos*) y en el producir (*poiein*).

3. El concepto de límite

a) Tiempo: como vivencia del límite humano

Recordemos que para Eugenio Trías, el ser se despliega en el marco de tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco fronterizo y el cerco hermético. Hay un *logos*⁵⁶ que corresponde a cada uno de esos cercos: al cerco del aparecer le corresponde un *logos* sensible, al cerco fronterizo le corresponde un *logos* conceptual y al cerco hermético le corresponde un *logos* referido a lo “encerrado en sí”, es decir, el Enigma. Eugenio Trías logra la exploración de los cercos a través de un recorrido teórico y de una serie de indagaciones que muestran el carácter y la naturaleza de cada uno de ellos. Por ejemplo, la exploración del cerco del aparecer es en realidad una estética del límite, la exploración del cerco fronterizo es una ontología del límite y la exploración del cerco hermético es una religión dentro del límite. Para esta estructura de la realidad, Trías plantea una serie de categorías que constituyen el sistema de la razón fronteriza. Se

⁵⁶ Se trata de un *logos* figurativo-simbólico que se ajusta al *limes* o que por decirlo de alguna manera, expresa el límite. Se entiende el *logos* como “pensar o decir”, es decir, como una lógica o como “el pensamiento que se piensa a sí mismo” del propio límite. Trías no lo define expresamente con estas palabras pero sí hace referencia a Hegel en la nota al pie de página de la p. 28 de su obra *Lógica del límite*, mencionando que la exploración de los tres cercos es en realidad lo que Hegel concebía como “espíritu absoluto” y por lo tanto, se puede interpretar que su *logos* también es análogo en cierta forma a ese “pensamiento que se piensa a sí mismo” hegeliano.

trata de siete categorías que declaran y exponen el ser del límite,⁵⁷ son un trazado metódico que posibilita pensar el límite. Esta tabla de categorías que desarrolla Trías en su obra *La razón fronteriza*, tiene importancia porque conforman el sistema de pensamiento de la filosofía del límite, de manera que Trías puede pensar cualquier problema filosófico a partir de ellas.

Trías representa el plan general de su proyecto filosófico en el siguiente esquema:

Exploración del cerco del aparecer	<i>Logos</i> sensible	Estética del límite (ARTE)
Exploración del cerco fronterizo	<i>Logos</i> conceptual	Ontología del límite (FILOSOFÍA)
Exploración del cerco hermético	<i>Logos</i> referido a lo "encerrado en sí" (el enigma)	Religión dentro del límite (RELIGIÓN)

Aunque son importantes los tres acercamientos teóricos para la comprensión del límite, a nosotros nos interesa lo que llamaría Trías la Estética del límite o la Exploración del cerco del aparecer, porque se trata de una "estética en el doble sentido de una teoría general de las condiciones del aparecer (espacio y tiempo) y de las formas o categorías en que aparece, dentro del mundo, lo que 'se repliega en sí' (lo bello, lo sublime, etcétera)".⁵⁸

⁵⁷ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, op. cit., p. 46.

⁵⁸ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 28.

Atañe a esta investigación la Estética del límite, no sólo porque significa un recorrido por el universo de las artes, en el que obviamente está integrada la reflexión sobre la música, que es el centro de nuestra atención en esta tesis, sino principalmente porque es, como dice el propio Trías, una teoría de las condiciones del aparecer que son el espacio y el tiempo. El tiempo es una condición indispensable en la estética de Trías y como sabemos, el fluir temporal está vinculado estrechamente con la música, que es un arte del movimiento. Las artes en este sentido son una revelación del cerco del aparecer porque ellas mismas lo conforman y por lo tanto nos descubren su naturaleza y carácter.⁵⁹ En el segundo capítulo hablaremos sobre el tiempo como el vínculo, bisagra o gozne entre el límite y la música, pero por ahora nos interesa el tiempo desde la vivencia del límite humano, por esto ha sido necesario hacer un sumario del sistema filosófico de Eugenio Trías, para ubicar en medio de esta estructura de la realidad, al hombre y a partir de él la vivencia del tiempo como expresión de su límite.

Hablábamos de las siete categorías a través de las cuales es posible pensar el límite⁶⁰ por su relación directa con el tiempo. Estas categorías por sí mismas, son únicamente “abstracción”, conceptualización vacía, pero es a través del espacio y del tiempo que estas categorías reciben su concreción.⁶¹ De esta manera se expresa el

⁵⁹ Ver: Eugenio Trías, *Lógica del límite, op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ Estas son las siete categorías con las que Eugenio Trías configura el sistema de la filosofía del límite:

Categorías fenomenológicas: 1. Matriz 2. Existencia 3. Limes

Categorías hermenéuticas: 4. Logos 5. Razón Fronteriza 6. Símbolo

Categoría fronteriza: 7. Ser del límite. Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Madrid, Destino, 1999.

⁶¹ El autor cita a Kant, a quien Eugenio Trías hace referencia constantemente, sobre todo en su libro *Los límites del mundo*, nos recuerda que Kant decía: “las categorías sin intuiciones –espaciotemporales- son vacías, las intuiciones

vínculo tan estrecho que se establece entre las categorías de la filosofía del límite y el espacio y tiempo, pues ambos se requieren para expresar la realidad del límite mismo. En el sistema filosófico de Trías, no pueden ser pensados el espacio y el tiempo si no es desde la perspectiva del límite, y las categorías del límite no aportan nada a la exploración de la realidad y al conocimiento del ser fronterizo si no se enuncian desde el espacio y el tiempo concreto del cerco del aparecer y el cerco fronterizo, “cada una de las categorías se articula y se conjuga con una específica dimensión espacial y temporal”,⁶² de manera que a cada categoría le corresponde un modo del tiempo: el pasado, el presente o el futuro.

Para representar la articulación de las categorías y el tiempo, propongo el siguiente esquema:

	CATEGORÍAS	TIEMPO
Cerco del aparecer	existencia, logos, razón fronteriza	Presente eterno
Cerco fronterizo	limes y ser del límite	Pasado inmemorial
Cerco hermético	matriz y símbolo	Futuro escatológico

sin categorías resultan ciegas”. Alejandro Escudero Pérez, *Espacio y tiempo en la filosofía del límite*, A Parte Rei 66, Noviembre 2009. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>. pp. 1-6.

⁶² *Ibidem*, p. 6. Alejandro Escudero Pérez cita a Trías.

Estamos hablando de que para Eugenio Trías, el tiempo no se puede pensar si no es desde la óptica del límite; de hecho se puede decir que “espacio y tiempo son entendidos como espacio y tiempo del límite”,⁶³ de tal forma que también el tiempo es atravesado por la naturaleza del *limes*; el tiempo es ambivalente porque tiene una naturaleza jánica como el límite mismo,⁶⁴ según refiere el propio Trías en un capítulo que dedica, en su libro *La razón fronteriza*, a la naturaleza limítrofe del tiempo.

Por eso, abordaremos *el tiempo* desde el panorama del límite, desde el borde o linde en el que nos encontramos como seres de la frontera. Si esta es nuestra perspectiva, nos daremos cuenta de que el tiempo es un requisito indispensable para comprender el límite porque nuestro propio confín está delimitado (aunque parezca redundante) por el tiempo. A partir del tiempo tenemos experiencia de nuestro ser fronterizo, pues el tiempo es la condición de ingreso a la existencia que recibe el hombre al ser plantado en el límite; así, tiempo y límite son su hábitat, su casa. Eugenio Trías nos habla del espacio y del tiempo como *formas de la recepción*,⁶⁵ es decir, el tiempo más que una categoría, un concepto, una noción o incluso una intuición, es una vivencia o un requerimiento para experimentar la propia existencia.

Recordemos la condición del sujeto humano, Trías lo llama “el fronterizo” porque habita en el límite, podríamos decir, en el borde entre dos mundos, pues esta línea divisoria que es el límite, circunscribe un dentro y un afuera, o demarca la separación

⁶³ *Ibidem*, p. 3.

⁶⁴ Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁵ Trías citado por Alejandro Escudero Pérez, *Espacio y tiempo en la filosofía del límite*, *op. cit.*, p. 4.

entre la propia tierra y la tierra extranjera. Así “hay en el fronterizo una doble dimensión (que aparece como orientación e inclinación) de inmanencia y trascendencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho *el límite mismo* que define y circunscribe los dos mundos”.⁶⁶ A esta dualidad, Eugenio Trías la llama “una naturaleza peligrosa” por esta doble inclinación que la constituye⁶⁷ y porque el sujeto siempre se encuentra en la línea o mejor dicho, porque nosotros mismos somos la orilla o la periferia, en tensión permanente con uno y otro cerco, tocando los dos y sin pertenecer completamente a ninguno más que a la propia frontera. Retomo esta condición del fronterizo porque no está de más esta idea de la “naturaleza peligrosa”, sino que intencionalmente nos posibilita volver a la noción de vértigo de la que hablábamos en el primer apartado.

¿A qué viene la idea de “vértigo” en una reflexión sobre el tiempo en Eugenio Trías? El vértigo resulta de ese estar en la orilla, es el efecto que produce la terrible ambivalencia de la existencia, pero más aún, el vértigo nace con eso que Trías llama *el componente trágico de ser*, que no es más que el devenir o el suceder.⁶⁸ Indudablemente la idea de devenir está estrechamente unida a la vivencia temporal, pues expresa esa realidad de finitud de la que está compuesta la existencia humana; pero no sólo expresa la finitud sino también el permanentemente estar transcurriendo,

⁶⁶ Eugenio Trías, *Los límites del mundo, op. cit.*, pp. 44-45.

⁶⁷ A esta naturaleza peligrosa del hombre, Trías le llama “carácter centáurico”, haciendo referencia al centauro de la mitología griega, que es un ser con la mitad de su cuerpo humano y el resto de su cuerpo de caballo. Es una metáfora interesante del conflicto entre los instintos y un comportamiento civilizado, entre la inmanencia y la trascendencia de la condición humana.

⁶⁸ Eugenio Trías, *Los límites del mundo, op. cit.*, pp. 9-10.

pasando. Una orden de sucesos (físicos, morales, estéticos, históricos) constituyen el mundo del ser, y el sujeto los padece con vértigo, pero también con angustia y pasión, placer y dolor.⁶⁹ Trías en su obra *Filosofía del futuro*, explica al ser como devenir o suceder porque proviene de un *fundamento en falta* y está referido a un *fin sin fin*.⁷⁰ Su origen y su final parecen inciertos o indeterminados, o peor aún, inexistentes. Este es el componente trágico del ser, su propia realidad que deviene, que transcurre y que pasa, sin principio ni fin pero al mismo tiempo orientado a ellos como si estuvieran presentes. De esta realidad nace el vértigo, pues la ontología trágica de Trías se trata de una “ontología que piensa el ser como devenir o suceso absolutamente puesto, remitido a un fundamento siempre en falta”.⁷¹ Es un ser que no tiene un soporte que pueda sostenerlo y esta ausencia de principio y de final lo remite siempre hacia “más allá del ser”⁷² o hacia el *Ueber-ich*, que “designa un espacio más allá de los límites de la conciencia y de la representación, más allá de los límites del cerco o coto que constituye lo que llamamos de forma espontánea e inmediata, “el mundo”.⁷³ El ser sólo puede contemplar el *Ueber-ich* desde la periferia, porque el hombre nunca dejará de estar en el límite que define el dentro y el afuera, lo familiar y lo extraño; sin embargo tiene una inclinación a él como si su realidad que deviene le obligara a buscar fundamento. Este antagonismo entre su estar en el hogar y lo extraño, o entre su falta de suelo que lo hace buscar “más allá” y su estar plantado en la frontera es lo que hace que derive en vértigo su experiencia, porque de alguna manera, en ese sentimiento de

⁶⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁷¹ *Ibidem*, p. 18.

⁷² *Idem*

⁷³ *Ibidem*, p. 47.

vértigo, el ser “adquiere noticia oscura, emocional, patética, de eso que trasciende el límite”.⁷⁴

Es importante aclarar que la idea de vértigo de Trías no coincide propiamente con la “angustia” heideggeriana, al contrario, parece plantear una crítica a la metafísica de Heidegger y sobre todo en torno a las proposiciones presentes en *Ser y Tiempo*. Trías en su obra *Filosofía del futuro*, expresa que estos postulados filosóficos deben ser modificados, sobre todo, aquellos que giran en torno a la idea del “ser-en-el-mundo” como *Sein zum Tode*, o ser-relativo-a-la-muerte.⁷⁵ Para Eugenio Trías, es conveniente hacer un replanteamiento del tiempo y del sujeto como un “ser para la recreación”. De esta manera surge la propuesta filosófica de Trías respecto al tiempo, a la que él llama: *principio de variación*.⁷⁶ Este principio de variación es como el eterno retorno nietzscheano, que expresa la idea de un futuro que reta y obliga al hombre a recrearse, es un futuro que retorna pero “en forma de voluntad de creación; o de recreación de lo mismo”, “en genuina recreación o variación de lo idéntico, de ese *Selbst*, o sí-mismo, que le constituye”.⁷⁷

El principio de variación es uno de los proyectos más interesantes de la filosofía de Eugenio Trías, empezando por el nuevo matiz que le da a la idea de *tiempo*, que ya no se pronuncia con un tono mortuario, lleno de angustia por la inevitable muerte o

⁷⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁵ Eugenio Trías, *La escucha necesaria*, publicado en ABC, 7 de febrero de 2009, p. 2.

⁷⁶ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, pp. 298-299.

finitud que conlleva la realidad humana ubicada en su devenir temporal, sino que se trata más bien de un vértigo por un nuevo nacer y renacer constante. Es cierto que hay un componente trágico en la ontología de Trías y por lo tanto en su concepción del tiempo, pero de ningún modo es contradictorio con este planteamiento porque nos desvela el matiz ambivalente de la existencia humana, del límite y de la naturaleza del tiempo, en la que “el nacer” representa un evento dramático que implica el abandono del pasado matricial, pero también significa una posibilidad, una metamorfosis. Se trata de una nueva perspectiva de la reflexión en la que el punto de partida es el “nacimiento” y ya no la angustia por la muerte inminente, porque el *límite* no sólo representa el término de algo, sino que límite “es también limen, umbral: lo preliminar”.⁷⁸ La condición *liminar* del hombre, consiste en que siempre es preámbulo o posibilidad, entonces puede ser que “existir signifique, más que aprender a morir, saber nacer y renacer”.⁷⁹ El culmen de la concepción de tiempo y del propio límite para Eugenio Trías se alcanza en este principio de variación que de manera semejante al desarrollo de un tema musical, puede, sin dejar de ser él mismo, una infinita cantidad de variaciones que lo re-crean una y otra vez, hasta desplegarse en una magnífica obra. La irrupción del hombre en el tiempo por medio de su nacimiento o su propio *arjé*, hasta su muerte como signo de finitud, es indudablemente la incursión del ser fronterizo en el *limes*. Entonces se trata de una vivencia de tiempo-límite definida por principio y fin en la que es posible la recreación de la que hablábamos. Pero para Eugenio Trías no es exclusivamente en este lapso temporal —que abarca nacimiento y muerte— que puede el hombre recrearse,

⁷⁸ Eugenio Trías, *La escucha necesaria*, op. cit., p. 3.

⁷⁹ *Idem*

sino que aún después del final es posible encontrar otra vez, un principio en el que es viable una nueva variación, “ese tiempo de vida que nos ha sido asignado parece revelar una misteriosa afinidad, y hasta vecindad, entre principio y fin [...] *en mi principio está mi fin* [...] Pero debe decirse también la frase invertida, y debe afirmarse y aceptarse: *en mi fin está mi principio*”.⁸⁰ Quizá este es el motivo por el que para Eugenio Trías no cabe la angustia de *Ser y Tiempo* de Heidegger, aunque no haya desaparecido del horizonte de su reflexión la ontología trágica del devenir del límite y del final de la existencia o finitud como expresión del propio límite humano.

Para comprender esta perspectiva de la temporalidad humana no como un límite dramático sino como un límite que es siempre principio o nuevo inicio, es conveniente abordar el esquema del tiempo que maneja Trías. En primer lugar, hace mención del tiempo como “tres eternidades”,⁸¹ se trata del pasado *pasado* o con otras palabras, el pasado inmemorial; el presente *presente* o también presente eterno; y el futuro *futuro* o futuro escatológico. Lo interesante de este plano de temporalidad que Trías nos presenta es que estas tres eternidades se articulan entre sí pero ninguna prima sobre la otra, de manera que el pasado inmemorial nunca fue presente y el futuro escatológico nunca será presente tampoco, de la misma manera que el presente no puede llegar a ser pasado ni tampoco fue en algún momento un posible futuro.

⁸⁰ Eugenio Trías, *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004, p 20-24.

⁸¹ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 287.

De aquí se derivan muchas implicaciones, entre ellas, que esta oposición a la tendencia de privilegiar cualquiera de las temporalidades y de manera particular al presente, significa una redefinición radical del “fenómeno de la modalidad”.⁸² Porque en toda la tradición filosófica desde la reflexión agustiniana sobre el tiempo hasta nuestros días con Heidegger —aún cuando en la contemporaneidad se ha discutido la primacía del presente—, se ha privilegiado a alguna de las tres manifestaciones del tiempo. Nos interesa comprender el giro que representa para la filosofía la intuición de Eugenio Trías sobre el tiempo, porque estamos hablando de que las nociones de “necesidad o contingencia” atribuidas al pasado, “realidad o irrealidad” asignadas al presente y “posibilidad o imposibilidad” aplicadas al futuro, son rediseñadas de manera radical. Ya no se puede hablar más de una “realidad necesaria” o de una “posible realidad” para el hombre fronterizo, términos que han servido para designar aquello que tiene un carácter de absoluto metafísico o de divinidad, sino que debe hablarse de un hombre que en el *tiempo* encuentra la vivencia del límite.

Una segunda vertiente en la reflexión sobre el tiempo de Trías es la idea del “Instante-eternidad”, sólo aquí tiene posibilidad de realizarse el principio de variación y podemos asociarla directamente a la vivencia estética. Esta es materia que desarrollaremos en el segundo capítulo de la presente investigación, en el apartado sobre el tiempo.

⁸² Alejandro Escudero Pérez, *Espacio y tiempo en la filosofía del límite*, op. cit., p. 5.

b) Símbolo en la filosofía del límite

Eugenio Trías le da mucha importancia a la noción de símbolo porque es una categoría propia del *limes* por su potencia vinculante entre lo limítrofe y lo hermético, lo humano y lo que está “más allá” de la frontera, es hasta cierto punto, la ventana entre el límite y lo que parecería inalcanzable para él:

“[...] ese Límite lo es entre lo que puede decirse y lo que debe callarse; o entre lo decible y lo indecible. Pero ese *limes* no es sólo un Muro (de silencio) que impide todo acceso al o inaccesible; es más bien, como sucedía en todo antiguo trazado de límites de la ciudad que se construía (que era una forma abreviada y ritual de recrear y repetir la *inauguratio* del *cosmos*), un trazado mural que permitía aperturas, o puertas, mediante las cuales se podía promover cierto acceso a lo inaccesible. Ese acceso es, a mi modo de ver, de naturaleza simbólica”.⁸³

El símbolo aparece a lo largo de toda la obra de Trías, de manera especial en *Lógica del límite* y en la *Edad del espíritu*, ensayos en los que hace una completa redefinición y una teoría del símbolo desde la filosofía del límite.⁸⁴ Por el nexo existente entre la condición humana y el tiempo, la ética y la estética y entre ellos indistintamente, es conveniente profundizar el concepto de símbolo, pues podemos decir en palabras de Trías que es el gozne o la bisagra entre cada uno de estos elementos y entre los tres cercos. La misma naturaleza alegórica, mimética y camaleónica del símbolo nos remite a la importancia que tiene para la filosofía del límite, pues es la manera más próxima que tenemos para referirnos al cerco hermético y junto a él a lo ético, además de que el

⁸³ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op. cit.*, p. 33.

⁸⁴ Carlos Girón, Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías, Revista *Devenires*, No. 14, Morelia, Julio, 2006.

lenguaje de la estética y la exposición de las artes es simbólica por su referencia mediata a lo ético y por la inagotable capacidad del símbolo de contener significados y sentido.

Señalábamos que el “ser” se despliega dentro de tres cercos y que se realiza de manera específica de acuerdo al cerco en el que se encuentre. También decíamos que se trata de un despliegue lógico, según palabras del propio Trías, porque en cada cerco hay un *logos* (pensar-decir) que permite que el “ser” se desarrolle, por ejemplo, en el cerco del aparecer hablábamos de un *logos* sensible, en el cerco fronterizo nos referíamos a un *logos* conceptual y en el cerco hermético a un *logos* “encerrado en sí”. Pero el *logos* que es propio del *limes*, es decir, “que tiene en el límite su raíz y su fundamento (ontológico)”,⁸⁵ es un *logos* figurativo-simbólico. Esto quiere decir que la lógica del límite es una lógica simbólica más que conceptual o sensible en un sentido estricto, porque el símbolo es la forma propia del límite, está adecuado a él, de tal manera que “la figura simbólica expresa la verdad del límite, del ser que es límite y frontera”.⁸⁶ El *limes* es, como mencioné en el primer apartado, el espacio en el que se decide, se debate y se abre la posibilidad del sentido y la significación; según Trías, el símbolo es connatural o propio del *limes*, pues “en el símbolo, en efecto, se articula y escinde a la vez, en el *limes*, lo que aquí se llama cerco del aparecer (o mundo) y cerco hermético. En el *sym-bolon* se “lanzan juntos” ambos cercos. El símbolo es, por

⁸⁵ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 31.

⁸⁶ *Idem*

naturaleza, una co-relación”.⁸⁷ Lo que importa del símbolo específicamente para Trías es el vínculo o el enlace que establece entre los distintos cercos, su atributo es la ligazón que forma entre las diversas realidades haciendo, de alguna manera, habitable el límite humano al conectarlo con el cerco del aparecer y el cerco hermético, pues salva el hiato o el abismo que hay entre ambos y la *falta de sentido*, el vértigo y la angustia que puede desprenderse de la escisión entre cada cerco.

Considero interesante la relación que se puede establecer entre símbolo y *sentido*, tomando en cuenta la noción de *sentido* no sólo como significación o significado sino como dirección, rumbo u orientación, pues la existencia humana es en realidad una pregunta por el sentido y es en el ámbito de esta búsqueda del sentido que se vuelve necesario el símbolo. El símbolo no puede ser considerado para Trías desde una perspectiva gnoseológica o conceptual, como si el símbolo ampliara el nivel de conocimiento racional únicamente, sino que en la filosofía del límite consideramos el símbolo desde una perspectiva de la *experiencia* del límite.⁸⁸ Pues “la pregunta del sentido aparece allí donde justamente se vive el desgarró, la injusticia, el dolor y la

⁸⁷ Nota de: Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ Hago la distinción entre una perspectiva gnoseológica y una perspectiva de la vivencia del límite partiendo de una tesis de doctorado co-asesorada por Eugenio Trías (Josep M. Gracia, *Simbólica Arquitectónica*, Tesis doctoral, Director: Prof. Emérito Amau Puig Grau. Codirector: Prof. Eugenio Trías Sagnier) en la que se especifica que en ella “no se estudia el símbolo bajo una perspectiva estética sino gnoseológica: el símbolo siempre nos remite a lo sagrado, pero no necesariamente a lo religioso”. Esta afirmación es hasta cierto punto refutable considerando que la estética es también para Trías una forma de vincular el límite con lo hermético o con el misterio aunque se trate específicamente de un *logos* sensible, pues como mencioné en el apartado sobre ética y estética, la estética es la plasmación simbólica de esa voz que se pronuncia desde el cerco hermético y que conforma la ética del ser del límite. Además de que Trías expresa claramente en *La religión*, Seminario de Capri, que no puede reducirse el símbolo a un idea de racionalidad pues es mucho más amplio y podríamos decir que puede referirse más bien a la realidad de la vivencia humana en su globalidad y por lo tanto, a su búsqueda de sentido y de vinculación con la misma existencia.

muerte”,⁸⁹ es decir, en el límite humano. Es allí donde surge la pregunta del sentido y donde es necesario “echar mano” del símbolo, porque el símbolo es el que une o “religa” al ser del límite con la existencia —a propósito del contenido etimológico de “religión”—. El ser fronterizo se encuentra escindido del cerco del aparecer porque no es únicamente un ser físico; también se encuentra separado del cerco hermético, porque si bien se encuentra referido a él y en la necesidad de explorarlo, también es cierto que es para el hombre inaccesible, inalcanzable. Esa escisión le hace perder el rumbo, porque puede experimentar el vértigo de su límite, de su exilio en la frontera y por lo tanto, esa extrañeza se vuelve *sinsentido* a menos que haya algo que lo religue o lo estreche con los dos cercos que lo rodean y de los cuales tiene una simiente. Este es el papel del símbolo: dar sentido y unir al ser del límite con lo que se encuentra más allá de su alcance, “en el linde entre el misterio y el mundo halla el hombre el recurso del sentido; por eso es inteligente; por eso su inteligencia se provee de símbolos para rebasar (precariamente) ese límite, y para exponer (analógica e indirectamente) lo que trasciende”.⁹⁰

Por lo tanto, para Eugenio Trías el símbolo está estrechamente vinculado con lo sagrado o con el fenómeno religioso, de tal manera que el símbolo es la palabra clave o el hilo conductor adecuado para pensar la religión. Los mitos y los relatos religiosos permitían la revelación o la interpretación “intuitivo-intelectual” que se concretaba en el símbolo, el cual era considerado en su dimensión ontológica, o sea, como un verdadero

⁸⁹ Blanca Solares, María Del Carmen Valdes Valverde, *Sym-bolon: ensayos sobre cultura, religión y arte Volumen 30 de Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas*, UNAM 2005, pp. 40-41.

⁹⁰ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op. cit.*, p. 35.

significante del misterio, de lo trascendente, pero esta concepción del símbolo ha sido una excepción en la tradición occidental, considerando que ésta ha limitado “el carácter propio y específico del símbolo, domesticándolo a través de las teorías retóricas, semiológicas y lingüísticas, hasta reducirlo a *signo*, a *metáfora*, o a *trazo* (o *gramma*)”.⁹¹ Esto representa la eliminación de la dimensión sagrada del símbolo y su consecuente pérdida de fuerza ontológica y epistemológica, pues ya no parece referir a lo inescrutable, sino a lo inmediato. Para Trías, a diferencia de la semiología, por ejemplo, el símbolo es una categoría ontológica y por lo tanto tiene el poder de referir a la *episteme*, a lo eterno, a lo sagrado:

“[...] el símbolo es siempre aquel remanente imposible de articular en el modo argumental en que plácidamente se instala la metáfora, el signo, o el trazo gramatológico. El símbolo abre el tiempo, lo histórico, a la dimensión del *Aion*, o de lo eterno”.⁹²

Porque no se ciñe exclusivamente a los Principios de la Razón. Podemos decir en cierto sentido que la noción de símbolo que él desarrolla es también una crítica al pensamiento reduccionista de occidente. Lo advierte Trías: “¿Qué es, en qué consiste lo que puede llamarse símbolo? Por tal entiendo la revelación sensible y manifiesta de lo sagrado”.⁹³ Conviene recordar que para Trías es importante esta dimensión de colonización del cerco hermético o de aquello que se encuentra más allá del límite y que por lo tanto puede relacionarse con lo hierático, lo sacro y obviamente lo

⁹¹ Eugenio Trías, *Pensar la religión*, Buenos Aires, Altamira, 2001, p. 31.

⁹² *Idem*

⁹³ Eugenio Trías, *“La religión”*, Seminario de Capri bajo la dirección de G. Vattimo y J. Derrida; Buenos Aires, ediciones de la Flor, 1997, pp 133-152

trascendente, pero para acceder a ello es indispensable o de alguna manera, “es un paso obligado definir el término símbolo”,⁹⁴ pensarlo y determinar las categorías propias de su reflexión. Trías, para penetrar en la noción de símbolo, toma en cuenta el origen etimológico del concepto: “Símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía de una mitad, que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión *sym-bolon* que significa aquello que se ha “lanzado conjuntamente”.⁹⁵ Lo que le importa a Trías de esta imagen o del sentido originario del símbolo más que el propio sustantivo, es su forma verbal “simbolizar”, es decir la acción de lanzar al mismo tiempo o *sym-baleín*, pues como hemos dicho antes, el poseedor de alguna parte del *sym-bolon* buscaba al otro para cumplir el juramento, esperando del acto de arrojar al aire la medalla o la moneda, la “mágica unidad”.⁹⁶ Entonces nos interesa la acción, el acto de unir dos trozos que pactan una alianza, porque no vale nada la forma o la figura (el significante) por sí misma, si no tuviera una referencia a algo más (al significado), sería absurdo, y de la misma manera no sirve de nada el significado si no hay una forma o figura (significante) que lo manifieste, pues sería completamente inaccesible, incluso impensable una posible aproximación a él, en este sentido lo que importa a Trías no son las partes separadas, tal vez ni siquiera una de

⁹⁴ Mario Miranda Pacheco, Norma Delia Durán Amavizca (coord.) *La Filosofía mexicana entre dos milenios*, UNAM, México 2002, p 60. María del Rayo Ramírez Fierro hace referencia a la teoría del símbolo de Eugenio Trías, incidiendo en la necesidad de definir el término para tener acceso a la filosofía del límite.

⁹⁵ Eugenio Trías, *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 1994, p. 9.

⁹⁶ Mario Miranda Pacheco, Norma Delia Durán Amavizca (coord.) *La Filosofía mexicana entre dos milenios*, op. cit., p 60.

las dos partes (tal o cual símbolo), sino el acto de unir las. Por eso el acontecimiento *sim-bólico* es en realidad un drama en el que se encuentran separadas las dos partes procurando la consumación de una unión o reunión ansiada. De hecho, el mismo Trías dice que ambas partes actúan como *dramatis personae*, pues se trata de todo un proceso o historia del símbolo por decirlo de alguna manera, en la que hay una desmembración o separación originaria y una alianza precedente que desata el “drama simbólico”.⁹⁷ En este suceso dramático, el símbolo contiene dos partes, una que es accesible al ser del límite o que se encuentra próxima a él y otra que es inaccesible o impenetrable, sin embargo, para el portador de una de las fracciones es posible vislumbrar esa parte desconocida o inexplorada gracias a la mediación simbólica, es decir, gracias a la mitad que sí se posee —mediación puede entenderse en un sentido literal de su lexema medio o “mitad”—.⁹⁸ Lo que posee el sujeto del límite podríamos decir que es la parte *simbolizante*, y lo que le es ignorado es lo simbolizado, de esta manera, la otra parte:

“[...] de la que no se dispone, constituye esa otra mitad sin la cual la primera carece de horizonte de sentido: es aquella a la que remite la primera para obtener

⁹⁷ Eugenio Trías, “*La religión*”, Seminario de Capri bajo la dirección de G. Vattimo y J. Derrida; *op. cit.*, p 144.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 31. Trías desarrolla en este ensayo la idea de simbolizante y simbolizado desde la perspectiva del algoritmo lacaniano S/s se trata de la rectificación del signo de Saussure (^{significado} / Significante) que expresa la primacía del significante sobre el significado y la desaparición de la elipse que garantizaba la unidad del signo, además de la barra que ya no indica relación sino separación de dos ordenes diferentes, a esto se une que se pierde la biunivocidad designada por las flechas. Rinty D’Angelo, Eduardo Carbajal, Alberto Marchillí, *Una Introducción a Lacan*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 1986, pp. 27-28. Y en *La Filosofía mexicana entre dos milenios*, la autora María del Rayo Ramírez Fierro cita a Trías en su acercamiento etimológico a la idea de símbolo y a Mario Trevi con una reflexión aproximada a esta idea de la mitad que se posee y la que es inaccesible que formarían también estas dos dimensiones del símbolo: “El símbolo es la dimensión que adquiere cualquier objeto (artificial o natural) cuando éste puede evocar una realidad que no es inmediatamente inherente”. Mario Miranda Pacheco, Norma Delia Durán Amavizca (coord.) *La Filosofía mexicana entre dos milenios*, *op. cit.*, p 61.

significación y sentido (lo que desde la parte *simbolizante* constituye lo que ésta simboliza: lo simbolizado en ella)".⁹⁹

El símbolo, es entonces para Trías, una paradoja porque enlaza una figura con un referente del cerco hermético, como si pudiera mostrarlo. Sin embargo, ese referente o eso que es simbolizado por la figura, no puede ser nunca clarificado o definido, porque ese cerco, esa voz o ese referente siempre será impermeable, impenetrable por su propia naturaleza.¹⁰⁰ De manera que el significado de aquello que es simbolizado, no puede ser clarificado, lo único que puede mostrarse del símbolo es su figura, su forma y sus interminables variaciones que remiten a un significado relativo al cerco "replegado en sí"; eso es lo único que puede saberse del símbolo: que está referido al Enigma. Efectivamente, el símbolo no puede revelar o desvelar el Enigma, pero lo sugiere y establece un vínculo que, de alguna manera, lo vuelve inteligible, pues el símbolo "por definición, une indirectamente una figura (con todo su espesor material) con un referente que se fuga en el cerco encerrado en sí, en el ámbito del *Ainigma*. Todo símbolo une, en efecto, una figura del mundo con el "enigma".¹⁰¹ Aunque parezca contradictorio, la comprensión de la imposibilidad del símbolo para mostrar por completo lo simbolizado, es decir, su referencia a lo hermético, es la condición de la noción de símbolo para Eugenio Trías, pues, él deja claro que el concepto de símbolo que él construye en su obra no procede de ninguna manera de las teorías del

⁹⁹ Eugenio Trías, *"La religión"*, Seminario de Capri bajo la dirección de G. Vattimo y J. Derrida; *op. cit.*, p 143.

¹⁰⁰ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p 37. Trías hace referencia a Kant, quien llama a ese referente del cerco hermético "la cosa en sí", porque es la cosa que no puede ser conocida, a la que no tenemos acceso.

¹⁰¹ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p 36.

simbolismo conocidas hasta ahora¹⁰² sobre la función simbólica y la hermenéutica del simbolismo o las claves de lo simbólico, sino que se trata de un acercamiento a “la dimensión figurativa y formal del símbolo”,¹⁰³ es decir, a su imagen y manifestación en el cerco del aparecer, siempre con la sospecha de que esa figura nos refiere al cerco hermético.

Se entiende en Trías el símbolo no con un contenido concreto, sino formal, es decir, hay una expresión de formas y de signos que no pueden especificarnos ni determinar el contenido encerrado en ellos. Por eso el símbolo presupone un hiato entre materia y forma o una escisión entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Porque en la parte *simbolizante* está la forma pero no hay una materia en concreto, sino que los “referentes significantes son ambiguos y enigmáticos”.¹⁰⁴ Para Trías, el símbolo sólo insinúa, no puede designar ni denotar o nombrar algo porque hay un abismo entre la forma (signo) y la materia (“la cosa en sí”), de manera que el contenido del símbolo puede tener múltiples significados e interpretaciones. En el símbolo hay más *vacío de significado*, que significado propiamente, porque el símbolo está abierto y “jamás denota; únicamente connota. No designa sino que alude. Borra, pues, la denotación y la designación (de carácter apofántico) destacando únicamente, a través de una forma sensible (o de un dispositivo complejo de carácter formal-sensible), conexiones o

¹⁰² Cfr. Carlos Girón, Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías, *Devenires, op. cit.*, p 9. Trías deja claro que él se distancia de otras teorías del simbolismo “como las propias de las filosofías de la religión de este siglo, o de las “psicologías profundas de Jung y sus seguidores, o de Mircea Elíade y otros miembros del Círculo de Éranos” Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op. cit.*, p. 31. Porque su propuesta filosófica tiene su especificidad en su referencia al límite, que es en realidad el núcleo de su propuesta filosófica, a diferencia de “otras concepciones del simbolismo en los que ese referente limítrofe no se contempla ni considera”, *Ibidem*, p. 36.

¹⁰³ Nota de Eugenio Trías, *Lógica del límite, op. cit.*, p 37.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 60.

asociaciones indirectas, libres, laxas, a través de las cuales cierto referente, de carácter enigmático (inconcebible) es aludido”.¹⁰⁵

El simbolismo para Trías restringe toda posibilidad de afirmar o negar algo. De ninguna manera las proposiciones que se derivan del símbolo pueden ser apofánticas, porque es imposible que declaren su significado, pero sí puede hablarse de una acción o de una ejecución en el símbolo más que de una designación, porque los símbolos sí pueden ser interpretados, es decir, no se pueden definir pero sí están “abiertos a la hermenéutica”.¹⁰⁶ Por esto volvemos a la idea de la importancia del acto simbólico, en el que interviene la tarea hermenéutica o la acción exegética, más que de la idea de un significante que enuncia o precisa un significado.

Para posibilitar la revelación y desenlace del acontecimiento simbólico, son necesarias las categorías simbólicas,¹⁰⁷ pues estas son una especie de gradas que nos acercan a la unidad final. Las categorías simbólicas son realidades que se presentan de manera progresiva en el transcurrir del drama simbólico y la realización de cada una determina a la siguiente. Es importante hablar de las categorías simbólicas porque Trías no concibe el símbolo como un objeto o una pieza, ni siquiera como una cosa o una imagen o un signo, sino que pretende pensar el símbolo en todas sus dimensiones,

¹⁰⁵ Nota de Eugenio Trías, *Idem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹⁰⁷ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op. cit.*, p. 33. Trías hace uso del término categoría en el riguroso sentido kantiano de la *Crítica del juicio*. Aunque de la noción kantiana de "categorías", Trías conserva el sentido de "condición de posibilidad", es decir, que las categorías son condiciones necesarias para pensar (en este contexto, condición que hace posible la producción del acontecimiento simbólico), o requisitos indispensables para que se dé determinado acontecimiento.

pero sobre todo, con la intención de descubrir y establecer cuáles son las condiciones que permiten que el acontecimiento simbólico sea realizable como la amalgama entre la parte *simbolizante* o disponible para el ser fronterizo y aquella que no posee, pero que llena de sentido a la que sí le pertenece y que le dota de las claves hermenéuticas necesarias para que se realice la simbolización.

Estas dimensiones que interesan a Trías son las categorías del símbolo, es decir, las condiciones necesarias para que se logre la soldadura entre ambas partes, pero ¿cómo es que podemos determinar cuáles son las categorías simbólicas? Basta con rastrear el trayecto o la ruta propia del drama simbólico hasta su culminación, para detectar a manera de pasos o escalones dichas categorías: “[...] lo que permite establecer aquí una *tabla categorial* es el análisis del proceso en virtud del cual tiene lugar el acontecimiento simbólico (o encaje unificador de las dos partes, simbolizante y simbolizada)”.¹⁰⁸ A continuación presento las siete categorías simbólicas:

CATEGORÍAS SIMBOLIZANTES (Testigo)	CATEGORÍAS RELATIVAS A LO SIMBOLIZADO EN EL SÍMBOLO (Presencia hermética)	CATEGORÍA UNIFICADORA (Cerco Fronterizo)
1. Materia - <i>Matriz</i> 2. Cosmos - <i>Mundo</i> 3. Relación presencial (entre presencia y testigo) - <i>Presencia</i> 4. Comunicación (verbal, escrita) - <i>Logos</i>	5. Llaves (exegéticas) del sentido - <i>Claves</i> 6. Sustrato sagrado y santo (o místico) - <i>Misterio</i>	7. Conjunción de las dos partes del símbolo - <i>Símbolo</i>

¹⁰⁸ Eugenio Trías, *"La religión"*, Seminario de Capri bajo la dirección de G. Vattimo y J. Derrida; *op. cit.*, p 149.

El acontecimiento simbólico constituye una cita, porque “en esa cita se espera un encuentro del hombre con lo sagrado; o del testigo que puede dar testimonio de la presencia sagrada”.¹⁰⁹ La última categoría es la que define propiamente el acontecimiento simbólico, pues es la alianza definitiva o la cita ya preparada por la relación presencial (tercera categoría) y por el comienzo de la interpretación del mundo (a partir de la cuarta categoría) que es posible por esa relación del hombre con lo que se encuentra más allá, con el misterio. Para que se de la parte *simbolizante*, es necesario retroceder hasta el fundamento de todo, “el oscuro cimiento”,¹¹⁰ que es la materia de la que todo está hecho.¹¹¹ De ella surge como un estallido el mundo, el cual es modelo para la construcción del templo¹¹² que al mismo tiempo reclama ser interpretado. Ese cosmos es el escenario en el que se da una relación entre el hombre y el misterio (la presencia), relación que se logra a través de la comunicación verbal o escrita, incluso a través del pensamiento.

Hasta aquí hemos hablado de las cuatro categorías *simbolizantes* que están referidas al testigo, pero también desde la fracción ininteligible del símbolo hay un proceso necesario para que se logre la alianza. Se trata de la quinta categoría o las claves hermenéuticas o criterios exegéticos estrictos que permitan descubrir el sentido

¹⁰⁹ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 52.

¹¹¹ Trías lo compara con una especie de herida en la montaña en la que se encuentra el mundo, obviamente haciendo referencia al ámbito simbólico-religioso en el que se puede hablar de una matriz figurada. *Ibidem*, p. 53.

¹¹² Templo y tiempo tienen una raíz etimológica común, y Trías hace referencia a este detalle a propósito de que en el cosmos, la relación entre el hombre y lo sagrado sólo es posible en las condiciones de tiempo y espacio que remiten a la fiesta sagrada (hora, *tempora*, *tempus*: determinación festiva) y al templo (*temenos*, *templum*). “Templo y fiesta comparecen, pues, como los efectos (en el espacio y en el tiempo) de esa transformación de la materia en cosmos, o en mundo”. Eugenio Trías, *“La religión”*, Seminario de Capri bajo la dirección de G. Vattimo y J. Derrida; *op. cit.*, p. 152.

del símbolo, pero sólo pueden realizarse en forma alegorizante o en un sentido espiritual (forma mística). Cada una de estas condiciones “constituye un escalón o grada conceptual y argumentativa sin la cual no es posible avanzar hasta la siguiente”,¹¹³ y estas seis categorías permiten la realización definitiva del acto *simbólico* o la categoría decisiva de la conjunción de las dos partes: “la última categoría es la que permite definir el acontecimiento simbólico propiamente dicho, es desde luego una cita. Una cita que ha sido previamente anticipada” por las categorías anteriores “pero que en esa última categoría halla al fin toda su riqueza de concreciones conceptuales”.¹¹⁴ Se trata del encuentro del ser del límite con lo sagrado. Ahora sí hablamos de una aleación entre el Cerco Fronterizo y el Cerco Hermético, en la que se completa la comunicación y que permite una inmensa red de expresiones simbólicas y una encadenación de significantes y sentidos.

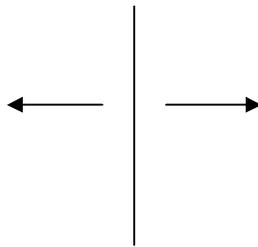
4. Conclusiones

Como nos hemos dado cuenta, este capítulo constituye un recorrido por la filosofía del límite con la tentativa de ir lanzando anzuelos o arpones que nos servirán más adelante para enlazar la reflexión sobre el hombre y nuestro acercamiento a la música. Con esos arpones me refiero a los puntos en común sugeridos, entre la condición humana y la música, que son: el límite, la ambivalencia, lo simbólico, el tiempo, lo ético, etc. Todo el capítulo en sus cuatro dimensiones (condición humana, ética, tiempo y símbolo), fue

¹¹³ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op. cit.*, p. 52.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

detallado desde la óptica del *límite* y de lo ambivalente, porque como podemos observar, aparece de manera implícita en la globalidad del capítulo la dimensión jánica de cada uno de los elementos, es decir, esa característica que menciona Trías del dios Jano, de tener dos caras, una que mira hacia atrás y otra hacia delante, el final y el comienzo, el cerco del aparecer y el cerco hermético, lo inmediato y el misterio. De manera conclusiva podemos representar la imagen del límite y el de las cuatro dimensiones desarrolladas en este capítulo, de la siguiente manera:



Comenzábamos el primer apartado con la pregunta sobre el hombre y podemos concluir que *el hombre es límite*, entre lo físico y lo metafísico, lo fáctico y el sueño, lo finito y lo eterno; y de esta condición limítrofe del hombre se deriva una *ética* que se concreta en la responsabilidad (por el deber de responder a una voz que es pronunciada desde el cerco hermético) de vivir su ser fronterizo evitando el pecado de la *hybris*. Este ser del límite concreta su existencia en el *tiempo*, que se traduce como principio de variación, debido a esa capacidad del hombre de autoconstruirse por la indeterminación y libertad de su condición, además de que su vivencia temporal es también su propio límite debido a su constante realidad de morir para “renacer”. En este devenir del ser fronterizo, el *símbolo* es su posibilidad de sentido, por su naturaleza vinculante entre el limes y los otros dos cercos, pues se trata de la cita o encuentro del hombre con el misterio. Estos cuatro incisos se conectan en su interior con la estética

del límite, pues hablar de *condición humana* es abordar desde Trías, la realidad de una ontología trágica que se asemeja a la tragedia griega de la que derivan las admirables manifestaciones artísticas de la historia; siendo también el arte la expresión más precisa de la *ética*; además de que las artes fronterizas son las que hacen habitable el *tiempo*, por ser realidades *simbólicas* que ponen en contacto al hombre con lo sagrado.

II. EL CONCEPTO DE MÚSICA EN EUGENIO TRÍAS

1. Introducción

En este segundo capítulo voy a exponer el concepto que tiene Trías de la música y la importancia que tiene en su filosofía, considerando que la reflexión a cerca de este arte es una constante a lo largo de su obra. Vamos a partir de dos preguntas fundamentales: ¿por qué Trías elige la música y qué propiedad singular encuentra en ella que se vuelve tan relevante en su propuesta filosófica? ¿Cuál es el nexo que une al *limes* y a la condición fronteriza del hombre con la música?

Esta segunda parte pretende hacer el ensamblaje entre los dos conceptos clave de este trabajo, de manera que retomaremos a lo largo de esta sección ideas ya trabajadas en la primera parte, pero desde un enfoque estético, como es el caso por ejemplo del tiempo, del símbolo, del cerco hermético, el *limes*, la ética, etc. A lo largo del primer capítulo habíamos logrado un acercamiento a las nociones esenciales de la filosofía del límite y de manera particular a aquellas que se encuentran relacionadas directamente con la *humana conditio*, de manera que conseguimos indagar en la realidad humana fronteriza, en su condición, su ética, su entorno (temporal) y su forma de relacionarse con lo que está más allá o cerco fronterizo (por medio del símbolo). Y en el presente capítulo, vamos a establecer la relación entre el ser del límite y la música, de manera que podremos afirmar que la música, por una parte nos permite

conocer al hombre en su condición fronteriza, por otra, nos posibilita un acceso *semi-velado* al cerco hermético y por último, hace habitable y familiar el *limes* para el hombre.

Platón y Pitágoras representan una presencia significativa en esta especulación sobre la música, sobre todo en el primer apartado de este segundo capítulo, de manera que notaremos que Trías hace una referencia insistente a su filosofía. En primer lugar nos aproximaremos a la tesis fundamental de Trías sobre la música como conocimiento, haciendo un recorrido por los inicios de la filosofía en los que asoma el motivo por el cual Trías elige la música, pues su vínculo con el origen del pensamiento filosófico revela su primacía frente a cualquier otro arte, ya que es un arte que permite el conocimiento del alma humana, respondiendo con su potencia cognoscitiva al interrogante sobre la *humana conditio* (inciso a. del primer apartado); encontraremos también que la música está relacionada connaturalmente con la trascendencia o con la interpelación por lo que está más allá del cerco hermético, lo que la hace un arte *erótico-poiética* capaz de plenificar al hombre, esto representa una respuesta a la pregunta *ética* del primer capítulo (inciso b. del primer apartado); ¿cómo es que la música permite el acceso a la trascendencia o al cerco hermético? Haciendo habitable el limes humano a través de la experiencia del *Instante* o experiencia estética, dándole forma al tiempo en el que habita el ser del límite y del que hablábamos en la primera parte de esta tesis, haciéndolo habitable y familiar, así le damos continuidad a la idea de tiempo trabajada en la primera parte como *principio de variación* (inciso a. del segundo apartado); de esta manera concluimos de nuevo con el *símbolo*, recordando el segundo apartado del primer capítulo, en el que hablábamos del símbolo como bisagra

entre la frontera y el cerco hermético, saldando esta primera reflexión con la idea de que la música es una de las realidades simbólicas que llenan el limes de significado y sentido (inciso b. del segundo apartado).

2. Pitágoras y Platón

a) La música como conocimiento de lo humano

El concepto de *límite* en Eugenio Trías tiene un vínculo indisoluble con la *música*, ambos son al mismo tiempo el drama humano y el encanto, pasión y fascinación de la existencia. Es importante el planteamiento de una pregunta que Trías se hace a sí mismo y que puede ser nuclear para este trabajo: “¿Cómo, de qué manera se produjo la irrupción de la música en mi vida? ¿Cómo fue posible que llegara a adquirir una importancia tan grande, tan intensa y tan constante, hasta el punto de que jamás, en mi ya larga existencia, ha menguado nunca esta afición musical que ha sido siempre para mí una auténtica pasión, la mayor pasión quizás dentro del género de las pasiones íntimas e intransferibles junto con la filosofía?”¹¹⁵

El motivo de retomar esta pregunta es que de entre todas las artes, Trías le presta particular atención a la música, de hecho le dedica su libro más reciente, a este arte: *El canto de las sirenas*. Quien conoce su obra, puede percatarse de que para

¹¹⁵ Eugenio Trías, *El árbol de la vida*, op. cit., p. 23.

Trías, la música no sólo es relevante, sino que es la posibilidad de que el *limes*, el mundo o la existencia humana sea habitable o adecuada para la vida. Es a partir de estas premisas que me planteo esta pregunta: ¿Por qué la música y no otro tipo de arte? Alguna ventana ve Trías en la música que le permite vincularla a la noción de “límite”. ¿Qué hay de especial en la música?

Trías se remonta al nacimiento de la filosofía, y rescata aquella época de oro como el origen de la fusión entre música y filosofía actualmente olvidada. Es precisamente en la antigua Grecia, cuando uno de los grandes filósofos tiene la brillante intuición del número como principio de todas las cosas; se trata de Pitágoras. Lo interesante de esta intuición respecto al *arjé* es que tiene su inspiración en el ámbito musical. Eugenio Trías, en una Conferencia que imparte en Bilbao en el 2007, hace un relato acerca de ese momento originario en el que Pitágoras da a luz la idea acerca de la música como conocimiento del propio hombre y del cosmos. Es a partir de los “armónicos naturales de la música”, según refiere Trías, que se origina el conocimiento del universo, y más aún, la intuición primera sobre el *arjé*; se trata de la octava, la quinta, la cuarta; podríamos llamarlos fenómenos matemático-musicales, porque efectivamente la armonía es una secuencia matemática del sonido. Pitágoras se dio cuenta de la estrecha unión entre música y matemáticas, y Trías descubre una filosofía profunda en este hallazgo, porque es en esta atmósfera en la que la música toca la esencia de la filosofía y del pensamiento. Estamos hablando de una filosofía del *arjé*, como ya lo he dicho, una filosofía primigenia que identifica en el número el principio de todo, pero no es el número abstracto, sino el número como *armonía*, es decir, el número

que impregna toda la realidad y el cosmos, porque es orden, cálculo, tiene forma geométrica, tiene una secuencia, sucesión, continuidad. Dirá Trías que se trata del “[...] número sensible, el número que llega a la audición [...]”, o mejor dicho, “[...] el número que sensibiliza en la audición, en la escucha, es el número aquel que, de alguna manera, nos surge ciertas proporciones [...]”.¹¹⁶ Por eso, comprendo que el número como armonía —que es el núcleo de la tradición pitagórica—, esté tan unido a la música de la que también está compuesto el *cosmos* como orden armónico. Pues la música lleva en sí misma la proporción, el orden, el número, quizá es uno de los escenarios que mejor expresa la realidad numérica. En este sentido podemos acercarnos a la intuición pitagórica que afirma la música como una posibilidad de conocimiento del *cosmos*, como si esta fuera una maqueta o transcripción del mismo. Así puede afirmarse que “la filosofía nace en el espíritu de la música” y que “la música en cierta manera es reflexionada, es teorizada, en los orígenes mismos de la constitución de la filosofía”.¹¹⁷ La música es desde el origen un pensamiento, una forma de comprensión y conocimiento de la realidad, del universo interior del hombre y exterior al hombre.

De esta manera, podemos decir con Trías que la música no es meramente un fenómeno estético, ni una manifestación más entre las bellas artes, sino que es ante

¹¹⁶ Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007. Trías en esta Conferencia hace referencia a algunos textos como el *Timeo* o el *Filebo* en los que Platón —con una notable influencia de Pitágoras— dedica a la pregunta por la composición y estructura del alma. Platón es uno de los pocos filósofos que le ha dado a la música el sentido propio de inteligencia, pensamiento o conocimiento, es por eso que Trías dedica un apartado dentro de su obra dedicada a la música exclusivamente a Platón y a su filosofía, además de que aparece como una constante a lo largo del libro.

¹¹⁷ Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007.

todo y sobre todo “un conocimiento que salva”.¹¹⁸ Es conocimiento en el sentido Platónico de *reminiscencia* y de *anamnesis*, es conocimiento como ascenso a los más sublimes misterios o eternas realidades, es conocimiento como ciencia de la armonía y como purificación del alma, por eso es también un conocimiento que salva, porque conduce el *éthos* del hombre dándole la salud y conduciéndole a la felicidad, porque la música produce efectos rotundos en el carácter del ser del límite.

Platón es para Trías, a lo largo de toda su obra, pero especialmente en *El canto de las sirenas*, una importante clave hermenéutica.¹¹⁹ Trías comienza este libro con un pequeño fragmento del Relato de Er, de *La República* de Platón,¹²⁰ el cual es un excelente preludio para su obra, pues avisa el contenido que pretende transmitirnos con este conjunto de ensayos. Se trata del canto de Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, y Átropo, las futuras, al son de las Sirenas. Es una exposición mítica de ese “estar” en el límite humano, insertos en el tiempo, en el devenir que caracteriza nuestra condición humana, humilde¹²¹ y frágil. Pero se trata de un “habitar” del hombre en el límite o en el devenir de la existencia, por decir de alguna manera, entre el cielo y el subsuelo, envueltos en ese canto de sirenas y en el canto de las hijas de la Necesidad. Es el tiempo y la música el hogar del hombre, ese es su espacio habitable, su frontera.

¹¹⁸ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Circulo de lectores, 2007, p. 801.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁰ Con respecto al Relato de Er he consultado la traducción de Conrado Eggers Lan. Platón, *Libro X, Diálogos IV República*, Barcelona, Gredos, 2000, pp. 493-502.

¹²¹ Eugenio Trías en su libro *El árbol de la Vida*, como ya lo mencioné en el Capítulo I, nos expresa que se propuso ser humilde, después de haber experimentado “el pecado de altanera obcecación y jactancia, de eso que los griegos trágicos llamaban *hybris*. Había querido ser como los Dioses...” Eugenio Trías, *El árbol de la vida, op. cit.*, p. 254. Estas son las semillas de su filosofía del límite, que parte de la realidad de experimentar a fondo la herida de la débil condición humana.

En este mito, las sirenas no son una presencia aniquiladora o peligrosa, como en la mayoría de los relatos míticos, sino que son más bien “*mistagogas*”,¹²² porque inician a los hombres a los misterios del *cosmos*, cada una de ellas canta una tonalidad que corresponde a las distintas esferas celestes y con su canto revelan el conocimiento de todo lo que existe¹²³ y además incitan el canto de las hijas de la Necesidad, las cuales al ritmo de la música están tejiendo y deshilando nuestra existencia. Es con este canto como atmósfera, que las almas eligen su carácter y destino, esperando haber elegido sabiamente.

Es importante recordar que la religión órfica ejerce una influencia determinante en la filosofía platónica, por este motivo Trías asocia la revelación de la esencia y naturaleza de la música con el mito de Orfeo, no sólo porque nos muestra los alcances de su poder sino también por su relación con el límite, “esa leyenda y mito de Orfeo nos revela la esencia misma de la música. Es el mito de ésta, pues todo mito es el relato explicativo de los orígenes. Pero sobre todo nos descubre los alcances de la potencia de la música”.¹²⁴ Se trata del relato de la muerte de Eurídice, esposa de Orfeo y de la consecuente decisión del valiente Orfeo de bajar al infierno para provocar la piedad de los dioses del Hades a través del poder de su canto y de su cítara, de manera que pudiera, de nuevo, regresar a casa con ella. Como sabemos, la tragedia radica en la

¹²² Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 801.

¹²³ Quizá para Trías, el canto de las sirenas tiene un carácter revelador de conocimiento aunque no está explícito en el mito de Er, porque representa ese semblante de la música que no es meramente creación humana sino realidad trascendente, cosmológica, “se describen las órbitas de los astros y planetas en torno a esferas que rodeaban la Tierra. Cada una de ellas aloja una sirena que pronuncia y canta el tono musical correspondiente. El recorrido de los cuerpos celestes a través de una esfera se corresponde con una tonalidad determinada. Todas juntas forman un verdadero *diá pasón*: la escala entera de los tonos, en orgánica sucesión según la altura, hasta llegar a las estrellas fijas”. *Ibidem.*, p. 882.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 35.

terrible segunda pérdida de Eurídice que sufre Orfeo para siempre, estando tan cerca de recuperarla. De la tristeza de Orfeo se deriva su propia muerte por rechazar los placeres ofrecidos por el dios Dioniso, quien lo descuartiza, siendo a la vez rescatado por el dios Mercurio, volviendo a la vida como un semidiós. “Orfeo es, también, el inspirador de una religión que cuestiona la insalvable distancia homérica entre los mortales y los inmortales”,¹²⁵ sobre todo por el desafío que hace Orfeo a la muerte pretendiendo volver a Eurídice a la vida, parece insinuar que no hay distancia entre los que mueren y una remota pero existente posibilidad de inmortalidad. Nos remontamos de nuevo al nacimiento de la filosofía en la antigua Grecia, de manera específica a Pitágoras y aún más concretamente a la religión órfica, “Platón se inscribe en el marco de aquellas tradiciones —órficas y pitagóricas— que procuran hallar mediación entre el mortal y el inmortal al descubrir en el hombre una chispa de divinidad, según lo testimonia el mito del nacimiento de los humanos en el orfismo”¹²⁶ y en el mito de Er. Como sabemos, Orfeo es punto de partida de una religión que se plantea la conciliación de dos realidades que hasta entonces parecían completamente distantes: el hombre y los dioses, el mortal y la inmortalidad.¹²⁷ Según la creencia órfica, estas dos dimensiones están fundidas en el hombre, por esto podemos afirmar que el hombre es un ser del límite porque se encuentra ubicado en la frontera de la finitud y la eternidad. En la mitología griega, Orfeo y Dioniso tienen una relación tan estrecha, que parece que

¹²⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 812-813.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 31.

ambos mitos expresan de manera semejante esta realidad humana. El niño Dionisos,¹²⁸ hijo de Zeus y de Perséfone, es atraído por los titanes, quienes lo asesinan y desgarran sus miembros, asando su cuerpo y alimentándose de él. Zeus los fulmina con su rayo y los hace cenizas. Lo que nos interesa de este mito es que de los vapores que salen del incendio provocado por Zeus al aniquilar a los titanes, surge “el linaje humano, a la vez mortal (como los titanes) e inmortal (en razón de haber ingerido la carne divina de Dionisos). El hombre es, para la religión órfica, mortal e inmortal, sometido a muertes periódicas pero con capacidad de resurrección, cual Ave Fénix. Es un semidiós, como Orfeo; o un dios que muere y resucita, como Dionisos”.¹²⁹ En efecto, la condición humana es esa imprecisión¹³⁰ de ser, porque siempre se encuentra en la frontera. La filosofía es por esta razón limítrofe, porque es el planteamiento de eso que el hombre anhela, lo que lleva en sí mismo de esencia divina y lo que el hombre conoce de su condición mortal. Así nace también la música que expresa ambas realidades lo apolíneo y lo dionisiaco, estando marcada por una naturaleza ambigua o fronteriza.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 40. Eugenio Trías relata este mito y lo asocia a la muerte de Orfeo, porque parece que hay un vínculo profundo entre la víctima y el verdugo, pues en algunos relatos es el dios Dioniso quien manda matar a Orfeo. Los dos tienen una muerte semejante y en algunos relatos, ambos renacen gracias a la intervención benéfica de algún dios. Sin embargo, lo que parece relevante es que precisamente el mito del niño Dionisos nos muestra el nacimiento del linaje humano, y el mito de Orfeo nos remite a la naturaleza de la música, estableciendo una relación interesante entre ambas realidades: música y humanidad o música y *condición humana*. Nietzsche hablará de la música dionisiaca y Trías lo expresará como *humana conditio* o condición del límite. En Nietzsche es fácil reconocer la importancia que tiene esta manifestación de la tragedia griega para la música, es decir, de la realidad humana trágica y su enlace directo con su expresión musical.

¹²⁹ *Idem*

¹³⁰ Me atrevo a decir que el hombre es “imprecisión” de ser, partiendo de la noción de *límite* de Eugenio Trías. Él no utiliza propiamente esta palabra, pero hago uso de ella en contraste a todas las definiciones de la idea de “hombre” que hasta ahora han sido generadas: sustancia, razón, existencia, etc., pues considero que la filosofía de Trías en el fondo es una crítica a esta pretensión por “definir” al hombre y si no es una crítica, al menos es una “redefinición del hombre”, en la que no caben conceptos absolutos o acabados, sino indeterminaciones, “máscaras”, límites, ambigüedades e incluso contradicciones, como en su libro *Filosofía y Carnaval*.

Platón fue “un gran reformador religioso”,¹³¹ porque a pesar de la idea de que los hombres no podían aspirar a la inmortalidad por su condición mortal, se atreve a reducir esa terrible distancia al intuir que el hombre tiene un asomo de eternidad en su alma, según podemos apreciar en la tradición órfica. De esto se deriva que el hombre puede ascender hasta los misterios más sublimes aún después haber bebido del Leteo o del río del Olvido, gracias a la libre y correcta elección que hace el alma del *daímón* y de la *moíra*. La música que las sirenas producen, según la interpretación que hace Trías del relato del mito de Er, permite que se logre la elección correcta del paradigma de la vida del que va a nacer, pero no es suficiente con haber hecho una buena elección, sino que una vez que ha nacido, necesitará de la filosofía para propiciar la reminiscencia o el recuerdo de los escenarios anteriores con la intención de que el alma pueda ascender hacia las formas o figuras ideales platónicas que constituyen las realidades más nobles y elevadas. Trías afirma que para Platón

“[...] la música, junto a la filosofía, sería el hilo de Ariadna que mejor facilitaría esa reminiscencia, o esa suscitación erótica de la anamnesis [...] Mediante la música, por razón de que lo semejante ama lo semejante, y de que nuestra alma posee la misma estructura (musical, matemática) del mundo de las esferas celestes, según se expresa en el *Timeo* platónico, se facilitaría ese recuerdo de un escenario anterior, abandonado por una caída o por una condición de exilio y éxodo”.¹³²

De este modo, la música posibilita la *anámnesis*, por su naturaleza dionisiaco-órfica de éxtasis, de su poder de persuasión ante las sombras infernales, de su riesgo

¹³¹ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 812.

¹³² *Ibidem*, pp. 802-803.

de desmembramiento y capacidad de renacer, como el dios Dioniso y Orfeo, dirá Trías “según el módulo de Tema y Variaciones”.¹³³

¿Por qué podemos hablar de la música como conocimiento, como orientación de un *éthos*, como principio de transformación y armonía del alma y del cosmos? Porque “la música, ya en Pitágoras, y sobre todo en Platón, se vincula con la reminiscencia: facilita el ejercicio de esa memoria de todo cuanto existe que el recién nacido pierde al abrevarse en el río del Olvido (del que se habla en el mito de Er del Libro X de *La República* de Platón)”.¹³⁴ Es a partir de la reforma platónica que podemos entender la música como conocimiento, gracias a la armonización que Platón logra hacer entre alma y cosmos, alma y ciudad, pues como sabemos, la contemplación “del cielo” en un sentido cósmico, o de búsqueda del *arjé*, o de todo aquel macrocosmos exterior al hombre, podía significar en muchos casos el olvido del alma, es decir, del mundo interior del sujeto y viceversa, la atención al alma o a la subjetividad, puede representar en muchos casos el descuido del mundo exterior, sin embargo, en Platón se logra una síntesis interesante entre ambas realidades. En esta integración se armonizan la tendencia socrática y la tradición pitagórica, de manera que se concibe “el cuidado del alma (*epimélesthai tes psychés*) como cuidado del propio mundo: *epimelesthai tes kósmou*”.¹³⁵

¹³³ *Ibidem*, p. 803.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 809-810.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 803. Me parece importante comentar que esta afirmación puede ser objetada si se toma en consideración que a Platón, muy por el contrario de una armonización mundo-alma, cosmos-alma se le puede atribuir más bien una desintegración o dicotomía en la concepción de estas dos realidades, a partir de la dualidad que expresa en el planteamiento del cuerpo como cárcel del alma, sin embargo, muy probablemente en Trías está justificada esta interpretación de platón a partir de la nota de la p. 808 del texto referido, en la que explica que en Platón existen

Entonces sí podemos afirmar que la música no es entendida como un “fenómeno estético”¹³⁶ como se ha definido en la modernidad, sino que es una “inteligencia” que orienta hacia la armonía entre alma y cosmos.¹³⁷ En efecto, la filosofía para Platón es el punto de arranque de la *anámnésis*, porque “posee un carácter medianero y *daimónico*, a mitad de trayecto entre la ignorancia y la sabiduría”,¹³⁸ siempre en búsqueda de un objeto que no puede alcanzar porque no puede poseer por completo la sabiduría, pero es la música la que dirige al alma, hacia ese objeto que la filosofía no puede conseguir, que la rebasa y trasciende: la sabiduría. “Era la inteligencia matemático-musical la que orientaba hacia esa armonía del alma y cosmos que la filosofía porfiaba por encontrar. Esa filosofía del límite era, también, una filosofía en la que la música se hallaba en la raíz de su proyecto de iniciación hacia la sabiduría, o hacia una *eudaimonía*, o felicidad, asegurada por la adquisición de esa consonancia y acuerdo entre el alma y el cosmos”.¹³⁹ La filosofía, dirá Trías a partir de una lectura platónica, ayuda al alma a redefinir toda la realidad, el cosmos, los dioses, a los otros hombres y al alma misma, pero la mejor ayuda que tiene la filosofía es la música —y con esta el cultivo de las matemáticas—, porque más que la redefinición de la realidad, lo que importa es la propia *reminiscencia* o *anámnésis*, que es posibilitada por la música, pues nos ayuda a “llevar a cabo el imperativo socrático-platónico del “cuidado de la propia alma”.¹⁴⁰

“diversas y acaso contradictorias concepciones de la música”, a las que se asocian las nociones de alma y cosmos. Trías atiende de manera especial a la interpretación platónica de la música en términos pitagorizantes en la que cabe esta posible armonización alma-ciudad, alma-cosmos.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 810.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 833.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 807.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 833-834.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 810.

La salud del alma y su cuidado se consiguen mediante la imitación o la *mímesis* de las armonías del cosmos,¹⁴¹ porque su naturaleza y la del cosmos son análogas, pero el alma al momento de nacer olvida estas armonías por lo que requiere de la filosofía y de la música para recordarlas y encontrarlas dentro de sí misma. Este es el objetivo de la música y la filosofía, conseguir la *eudaimonía*, por medio de la *reminiscencia* y la erótica, es decir, no se trata de un recuerdo teórico, sino de una liberación real, por eso, la filosofía por sí misma no puede alcanzar el objetivo, requiere de la posesión erótica o el entusiasmo amoroso que la música propicia. Se trata de lo que Platón llama en el *Fedro*, la *manía teléstica* o *Theía manía*, que es la locura divina que produce una especie de liberación o catarsis. Este es el motivo por el que la iniciación musical y filosófica en la tradición pitagórica y para Platón eran simultáneas, más aún, indispensables, “la salud mental, la felicidad, la *eudaimonía*, exigen el concurso de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisiaca, armoniosa y orgiástica”,¹⁴² matemática —filosófica— y musical.

De esta manera nos dirá Eugenio Trías que se puede hablar “del nacimiento de la filosofía en el espíritu de la música (a partir, sobre todo, de la tradición pitagórica que Platón integra y trasciende)”.¹⁴³ Pero no se hablará solamente de un nacimiento paralelo entre música y filosofía, más aún, se trata de una encarnación de la filosofía en

¹⁴¹ Trías hace referencia al *Timeo*, para recordarnos que la salud del alma se consigue a través de la imitación de la armonía del cosmos debido a la constitución semejante de ambos, que siempre es matemática, geométrica y musical. “Toda alma, alma cósmica o alma individual, está construida según número y proporción, atendiendo a las principales consonancias musicales —la octava, la quinta, la cuarta— y a la progresión matemática —aritmética y geométrica— de los números, en la que esas relaciones musicales se descubren”. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op.cit.*, p. 810.

¹⁴² *Ibidem*, p. 811.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 881.

la música, como si se realizara una alianza o hermandad entre ambas, de tal manera que Platón podrá hablar de la filosofía como “la mejor de todas las músicas” y de la música como una búsqueda de la verdad. En este sentido, la música es una especie de materialización de la filosofía y la filosofía es una forma musical que recibe de las figuras rítmicas y tonales “las principales claves, materiales y formales, para cumplir su objetivo, que es enunciar de forma bella la verdad, o inclinar ésta hacia un reconocimiento del misterio de la belleza”.¹⁴⁴ Este es el caso del origen de la filosofía. Pitágoras concretó la hipótesis de los números como principios primeros de las cosas a partir de la música, y pudo establecer un límite al *apeirón* de Anaximandro también gracias a ella, “pudo así, a partir de sus hallazgos musicales (como los armónicos suscitados por pesos colgados de una cuerda tensa, o por los golpes sobre cacerolas metálicas de diferente tamaño), proyectar la idea del número como materia y forma del cosmos sobre la aritmética, la geometría y la astronomía. De la misma manera, Platón desarrolla “la dialéctica de las ciencias”¹⁴⁵ a partir de las *metaideas*, la Mónada y la Díada (ambas relativas a *péras* y *ápeiron*), pero sobre todo desde la progresión y combinación numérica de la realidad, como una especie de ascensión hasta su culminación en la filosofía dialéctica, “desde el punto a los dos puntos, de la línea al plano, del plano a la pirámide o al cubo, y finalmente al sólido en movimiento, registrado por la percepción visual (astronomía), o por el registro auditivo (música)”, llegando a la cúspide que sería la mejor de todas las músicas: la filosofía dialéctica.¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 881.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 882.

¹⁴⁶ Trías hace referencia a la enunciación de Sócrates en el *Fedón* y en *La República* acerca de la filosofía como “la mejor música” y “la más armoniosa de todas las melodías”. *Ibidem*, p. 882.

b) Música y trascendencia

Trías nos recuerda que la música en Platón tiene una doble función, por una parte posibilita la *reminiscencia* y por otra, provoca una *catarsis*. A través de la primera función, logra la *mímesis* del alma con el cosmos, lo que permite la armonización de ambos, y a través de la *catarsis*, consigue la purificación del alma.¹⁴⁷ Esta función binaria es en realidad un movimiento progresivo y ascendente hacia el ser, por eso es que podemos hablar de un vínculo entre música y trascendencia desde la perspectiva platónica; mientras que desde la filosofía del límite, podemos hablar de música como revelación *simbólica* del cerco hermético,¹⁴⁸ el cual representa lo que está más allá del límite y lo trasciende.

En repetidas ocasiones, Trías menciona que nada suscitaba en él una fascinación semejante a la que le producía el descubrimiento del arte. De tal manera que esa inclinación estética ha determinado y decidido toda su vida y su obra,¹⁴⁹ como una especie de decreto del destino, según nos deja ver a lo largo de su autobiografía. Para Trías, la estética era su contacto con la trascendencia, “ha sido siempre la estética

¹⁴⁷ “La música en Platón posee, sobre todo, una doble función: suscita la emulación y mimesis de las entidades inmortales, las Formas, a través de *éros*, y mediante la reminiscencia. Se halla, como el *daímón* que *éros* encarna, siempre en dirección hacia la Forma misma de la Belleza. Pero así mismo desempeña a través de la música dionisiaca, con su ritual de raptó, posesión divina y danza, acompañada de la flauta, una forma de catarsis. Esa música permite la purificación de la *infirmas* del colectivo de ménades poseídas”. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 818.

¹⁴⁸ En el último apartado del presente capítulo vamos a hablar de esta revelación del cerco hermético que la música representa como arte simbólica, aclarando también este carácter de manifestación y ocultamiento que la música posee, pues el cerco hermético nunca puede ser desvelado por completo, además de que la naturaleza de la música no permitiría una definición explícita de contenidos pues el significante siempre está abierto.

¹⁴⁹ Cf. Eugenio Trías, *El árbol de la vida, op.cit.*, p. 175

la señal de salida de mi orientación disparada hacia la metafísica [...] Todos mis libros son como exhalaciones procedentes de esa inmersión estética en la cual parecen naturalmente moverse como en su elemento propio”,¹⁵⁰ Trías habla de este “elemento propio” haciendo referencia al pez que se encuentra en el agua, en lo que es suyo, en su lugar. Por eso, considero que hay una especie de hilo conductor a lo largo de su obra que se deja ver claramente bajo las nociones de estética y límite, conceptos que de una o de otra forma nos remiten al cerco hermético, a una idea de trascendencia o a una cierta dimensión religiosa.

La filosofía es un arte *amatoria*, en el sentido estricto de la palabra *amante*, porque se encuentra siempre anhelante de un objeto que no logra nunca alcanzar, su movimiento es inextinguible y se encuentra gobernada por *éros* y por *philia*.¹⁵¹ Por esto se puede hablar del viaje filosófico de un alma errante que se encuentra conducida por su *daímón* hacia *el ascenso hasta el ser*,¹⁵² o en otras palabras, hacia la *eudaimonía* o buen destino, se trata de dos fases progresivas hacia la liberación y trascendencia. “La primera etapa del viaje filosófico tiene como previsible puerto el *mundus intelligibilis*, que posee el estatuto de lo verdaderamente real (*óntos on*) y que se debe considerar esencia, sustancia, *ousía*. Es el mundo de las Formas al que ascienden las almas de los dioses en sus revoluciones circulares, según se relata en el *Fedro*, en el segundo discurso de Sócrates. Traspasan el límite de la última esfera celeste, y se empinan

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 181

¹⁵¹ Cf. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 808.

¹⁵² El ascenso hasta el ser es el título de un párrafo de las páginas que Trías dedica a Platón en la Coda filosófica. *Ibidem*, p. 822.

hacia lo que existe más allá del último cielo, en el *hyperouránios*".¹⁵³ Estamos hablando de que el alma asciende a través de un camino filosófico hasta el mundo de las Ideas o Formas, con el deseo de alcanzar, conducida por su *daímón* o *éros* la suprema Forma de la Belleza. La segunda etapa de este camino filosófico rebasa el límite ontológico, podemos decir que se trata de una *protología*, porque el ser se encuentra trascendido por unos *prótai archai*: la Mónada o *Péras* (el Límite, el Uno o el Bien) y la Díada o *Ápeiron* (lo Múltiple, lo Indeterminado), que son los primeros principios o *meta-ideas*, "todo ese dominio protológico y meta-ideal se halla, pues, como el Bien de la República, *epékenia tés ousías*, más allá del ser y de la esencia".¹⁵⁴ La aspiración de este camino ascendente de la filosofía es la patria trascendental de las Ideas y más allá de ésta, los *prótai archai* que la trascienden; la inteligencia matemático-musical guía al alma a la búsqueda de una armonía también matemático-musical con el cosmos, por lo que se encuentra seducida y atraída irresistiblemente por la búsqueda del ser (las Formas o Ideas) y aún más, por la búsqueda de lo que está más allá del ser y que es fundamento del ser mismo (los dos principios de los que se deriva todo: los *prótai archai*).

Este camino ascendente o *anábasis*, que significa "saber total", permite la emancipación del sujeto de las múltiples reencarnaciones o de las terribles recaídas del alma en los cuerpos de las que se habla en el relato de Er. La *anábasis* es posible a través de tres pasos que están íntimamente vinculados y que se requieren entre sí: la *anámnésis* o reminiscencia, *éros* o la locura amorosa y el *lógos dialéctico* o la filosofía

¹⁵³ *Ibidem*, p. 822.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 829.

dialéctica, pero ninguno de estos tres peldaños en la escala hacia la trascendencia, pueden realizarse sin la ayuda de la música. Esto es lo que a nosotros nos interesa, porque la función que la música juega en el diseño platónico es definitivo y vital:

“[...] en los tres el papel de la música es decisivo: suscita el recuerdo, orienta la erótica y prepara la “mejor música” (que es la filosofía dialéctica). El diálogo filosófico debe armonizar y acordar las almas como si se tratase de instrumentos musicales, según se dice en el *Fedón*. Él mismo tiene estatuto melódico. Según cuál sea su curso pueden descubrirse consonancias o disonancias”.¹⁵⁵

Es interesante que Trías dedique un apartado en su obra *El canto de las sirenas* al papel que el *daímon* desempeña en el camino que el alma recorre hasta ascender del *mundus sensibilis* o mundo de las sombras, al *mundo intelligibilis* o mundo de las Ideas, ligando la instrucción *daimónica* a la religión, la música y la filosofía como vías para ascender, pues de esta manera, Trías nos revela la vinculación tan poderosa que tiene la música con las realidades trascendentales.

En esta travesía del alma, es necesaria la posesión erótica y el entusiasmo amoroso para que la música y el camino filosófico alcancen su objetivo trascendente, porque podemos hablar de una simbiosis entre *éros*, el *daímon* y el alma. El *daímon* sirve de guía y directriz del alma, es consejero del *éthos* del alma, conduciéndola hacia la Forma o la Idea de la Belleza, es una especie de voz de la conciencia, como lo revela Sócrates, pero el *daímon* por antonomasia es *éros*, de ahí la indisolubilidad entre los tres elementos. *Éros* sería una especie de semidios porque “participa de lo divino por

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 820.

esa porfía en pos de la Forma, o Idea, que Afrodita alegoriza; pero es también de condición mortal, al hallarse siempre en pura pérdida de sus hallazgos. Está siempre en persecución del objeto de su anhelo, malviviendo y penando a la intemperie, sin cobijo donde reposar, desafiando tribulaciones sin tregua”.¹⁵⁶

El alma se encuentra entonces en perpetuo movimiento, impulsada y guiada por éros hacia los misterios amorosos, hacia las Formas que son fundamento de todas las cosas, y en este movimiento, la música tiene una presencia valiosa, incluso imprescindible. Pero no se trata solamente de la “música ascensional” es decir, aquella que imita la armonía de las esferas celestes, aquella que posibilita la reminiscencia y con ella la conjugación entre la armonía del alma individual y del cosmos, tampoco se trata exclusivamente de la música que es aprobada por la cultura o la educación cívica como una sistema de ciencias y bellas artes, sino que se trata principalmente de la “música dionisiaca”, que es una música terapéutica porque provoca la *catarsis*, pues participa de la locura erótica o de la posesión divina, con todo el poder de la pasión, del entusiasmo, del arrebató y el ardor del encuentro entre el alma y la Belleza, o en un sentido figurado, la aproximación entre éros y su tan anhelada Afrodita. Se trata de la *theía manía*, y de la posesión erótica a través de una música que junto a la filosofía y a

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 815. Quizá este anhelo insaciable de éros que guía perpetuamente al alma, es el indicio más claro de la trascendencia, pues nos alude ese dejo de eternidad o de divinidad que está lejos del alcance del hombre, pero que de alguna manera sabe que se encuentra más allá de lo inmanente y que le llama desde la patria de las Formas o “el cerco hermético” como diría el propio Trías. En efecto, Eros es hijo de la abundancia y de la necesidad, siempre consigue lo que busca, pero al mismo tiempo tiene una carencia permanente de “algo” o de “alguien”, este vacío representa la huella de la trascendencia o de un algo más allá que está latente. Trías hace referencia a uno de los diálogos de Platón en *El Banquete*, en el que se habla de Eros como “hijo de Poros (abundancia, Prodigalidad, Recurso) y de Peinía (Indigencia, menesterosidad, carencia)”, quien gracias a la fertilidad, tiene acceso al reino de los inmortales. Eugenio Trías, *El artista y la ciudad, op.cit.*, p. 37.

las matemáticas, funde “en originalísima síntesis —a la vez filosófica y religiosa— lo racional, lo irracional y lo superrracional: la manía posesiva que la emparenta con las religiones dionisiacas, y la racionalidad pitagorizante que postula la liberación de las transmigraciones”.¹⁵⁷ Es importante resaltar la noción de “encuentro” mencionada en líneas anteriores, porque la *theía manía* no representa solamente contemplación sino posesión y encuentro entre el alma y la Belleza, que tiene como resultado la fecundación y consecuentemente un alumbramiento. De hecho, Trías precisa que sería una lectura superficial del *Banquete* aquella en la que se concluyera que el objeto de *Eros* es la posesión o la visión de la Belleza, no es esto lo que satisface a *Eros*, la contemplación no es suficiente, ni siquiera si la belleza se percibe con toda su pureza en todos los seres, para que *Eros* consiga su propósito, se requiere que la posesión sea acción de procreación, “el objeto de *Eros* no es, por tanto, la posesión de la belleza a través de la contemplación si no “la generación y el parto en la belleza”.¹⁵⁸

Es importante determinar que para Trías, la reflexión que hace acerca de *Eros* y por consiguiente de la trascendencia, en su obra *El artista y la ciudad*, no es específica de la música, pues se trata del impulso erótico “del artista” en general y de la trascendencia de la producción artística en su totalidad, es decir, la estética de Trías no se restringe al tratado de la música, lo que significa que el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, puede proporcionar al sujeto el acceso a la trascendencia. Sin embargo, Trías le presta particular atención a la música y a la arquitectura como artes

¹⁵⁷ Cf. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 819.

¹⁵⁸ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad, op.cit.*, p. 31. Trías cita a Platón, en boca de Diotima: “No es el amor, Sócrates, como tú crees, amor de la belleza... (sino) amor de la generación y del parto en la belleza”. *Banqu.* 206 e.

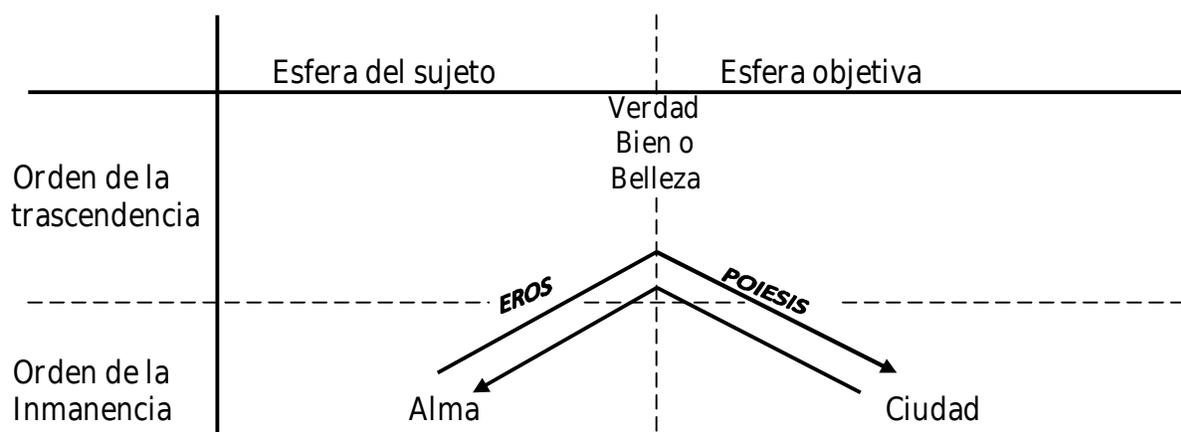
simbólicas o fronterizas, pues a diferencia de las artes apofánticas, éstas le dan forma y sentido al límite, haciéndolo habitable para el hombre, además de que nos tienden un puente con el cerco hermético por el hecho de ser artes del símbolo. Y de entre las artes fronterizas (arquitectura y música), nos detenemos especialmente en la música porque está ligada a los orígenes de la filosofía y por lo tanto, participa de su búsqueda de conocimiento, al mismo tiempo que “rebaso la cotidianeidad despreocupada de un andar divagante y discreto, orientándose hacia los misterios radicales del existir, *eros*, *tánatos* [...] En el horizonte *simbólico* de estos misterios halla la música la identidad de las protodivisiones de sus diseños formales rítmicos, dos por cuatro y tres por cuatro”,¹⁵⁹ considerando también que su importancia en la estética de Trías radica en que la música orienta a la erótica en su búsqueda de la trascendencia y viceversa.¹⁶⁰ Conviene precisar la preeminencia de la música pues a partir de los siguientes párrafos nos internaremos en la obra *El artista y la ciudad* de Trías, siendo conscientes de que aunque él habla del arte en general, no deja de estar vinculado estrechamente este texto a la música, podría decir que le es inherente y que su aplicación a la música es obvia.¹⁶¹

¹⁵⁹ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁰ “La filosofía acompañada de la música, procede a través de ese triple camino entrelazado que conduce al ser de las Formas a través de la locura amorosa, del método de la reminiscencia, y de la gran travesía filosófica dialéctica. [...] en los tres el papel de la música es decisivo: suscita el recuerdo, orienta la erótica y prepara la “mejor música” (que es la filosofía dialéctica)”. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales*, op. cit., p. 820. Los últimos dos renglones ya fueron citados anteriormente pero es importante retomarlos para precisar el vínculo entre *éros* y música.

¹⁶¹ De hecho, algunas de las afirmaciones que utiliza Trías en *El Artista y la ciudad* respecto a la producción artística, las vemos reproducidas en *El canto de las sirenas*, en párrafos referidos específicamente a la música. Cabe precisar que esta aclaración que hago respecto a la generalidad del arte y la particularidad de la música, pretenden por una parte evitar que la atención en una sola de las artes caiga en un reduccionismo, pues en realidad estamos haciendo una teorización de la Estética con toda su amplitud, y por otra parte, para justificar el tema de la presente tesis y la importancia de abordar el papel de la música en la obra de Trías.

Cuando hablamos de música y trascendencia en Trías, en el fondo estamos hablando de una doble síntesis entre *Eros* y *Poíesis*, Alma y Ciudad, las cuales tienen indudablemente, su fuente en la filosofía platónica. A continuación aparece el esquema¹⁶² de esta doble síntesis que es el proceso propio del arte (y para nosotros, específicamente de la música) y que tiene su culmen en la trascendencia.



Este esquema representa el movimiento de *Eros*, orientado por el arte (la música), hacia la trascendencia, como podemos ver, el movimiento gradual del alma hacia el fin trascendente de *éros* (*télos* del deseo), no es el placer de la fusión ni de la visión de la Verdad, el Bien y la Belleza, sino la *poíesis*, es decir, la producción:

“[...] el fin de esa ascensión, o iniciación a los misterios más esotéricos de *éros* en su persecución de la Belleza, no es sólo la unión contemplativa del alma y la Forma de lo Bello. Es más bien ese ayuntamiento, embarazo o parto que prolonga a *éros* con la *poíesis*, de lo que surge un rendimiento productivo de naturaleza educativa”.¹⁶³

¹⁶² Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op.cit., p. 47.

¹⁶³ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, *Argumentos musicales*, op. cit., p. 819.

Para entender este método ascendente hacia el Orden de la trascendencia, recordemos el mito de la caverna platónica, en el que el *mundus sensibilis* no es más que el mundo de los *eídolon* en el que sólo hay sombras y ecos que se evaporan, hasta que “algo” (en este caso hablaremos del arte —la música—, aunque puede tratarse de cualquier otra cosa, un cuerpo hermoso, por ejemplo), origina la reminiscencia “por vía erótica”,¹⁶⁴ posibilitando la visión del escenario solar, es decir, el paso del *mundus sensibilis* al *mundus intelligibilis*. Así, el alma logra trascender cuando logra la visión de la Verdad, de la Belleza o del Bien; se trata de una trascendencia epistemológica (*epistémé*), sin embargo, recordemos que es necesario que el filósofo transmita este saber o su visión de las Formas, a los que aún no logran salir de la caverna; en esto radica la posibilidad de alcanzar el Orden de la trascendencia, en la *poíesis* que se resume en la *paideía* o en el servicio a los demás, en una producción que se concreta en el orden cívico-social.

“No se habla aquí de visión sino de contacto, unión, coito. Que en consecuencia trae consigo concepción, dolores de parto, nacimiento. Se trata, por consiguiente, de un acto en el que el sujeto, el alma, produce, fuera de sí mismo, un ser distinto, una alteridad, en la cual se trasciende”.¹⁶⁵

Entonces, Eros no es sólo Deseo, sino también producción, y a través de la producción es como alcanza la inmortalidad,¹⁶⁶ de la misma manera que se inmortaliza una especie en su descendencia. Si la música o el arte pasan de un ámbito de la mera subjetividad para concretarse en la esfera objetiva de la realidad práctica, entonces

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 825.

¹⁶⁵ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad, op.cit.*, p. 33.

¹⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 37.

podemos hablar de una trascendencia auténtica del alma, porque “el método ascendente circula del cuerpo al alma, y de ésta hasta los paradigmas que constituyen lo verdaderamente real (*óntós ón*)”,¹⁶⁷ desplazándose desde éstos hacia la *praxis* de este saber en la vida concreta del sujeto y su entorno.

La música empuja a *éros* hacia la trascendencia y *éros* guía al alma más allá de sus límites naturales, es decir, a la emancipación de una vida estancada en el sólo ámbito de lo inmanente, pero que sólo será una trascendencia real si abarca todas las dimensiones de la vida del sujeto; no puede tratarse sólo de una trascendencia gnoseológica, espiritual o subjetiva, necesariamente tiene que tocar ambas realidades: la esfera de la subjetividad y la esfera objetiva.

“El filósofo “tiene que morir”, “tiene que enloquecer”, pero no para perderse en la pura trascendencia vacía de la contemplación de la idea, sino con vistas a volver a vivir, una vez consumado el ascenso, en el mundo de los hombres, en la ciudad”.¹⁶⁸

La satisfacción que alcanza *Eros* en el encuentro con la Forma de la Belleza lo incita a parir, a engendrar y producir eso que ha contemplado. Esto nos enlaza con la ética del límite, pues como expusimos en el primer capítulo, Trías tiene una concepción *dinámica* del alma o del ser del límite. De esta manera, la música —el arte—, se encuentra en la génesis y consumación de este trascenderse del alma, porque por una parte, es la música la que da origen a este impulso de *éros* que conduce al alma de lo sensible a lo ideal; y por otra parte, es la música también el resultado de esa

¹⁶⁷ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 825.

¹⁶⁸ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad, op.cit.*, p. 46.

contemplación de las ideas como *praxis* o producción del artista, pues la obra de arte es el resultado de la *téjne* como “implantación de la Belleza en el mundo, posibilitado por el carácter productivo de ese impulso. El artista es el hacedor de ese proyecto erótico-poético”.¹⁶⁹

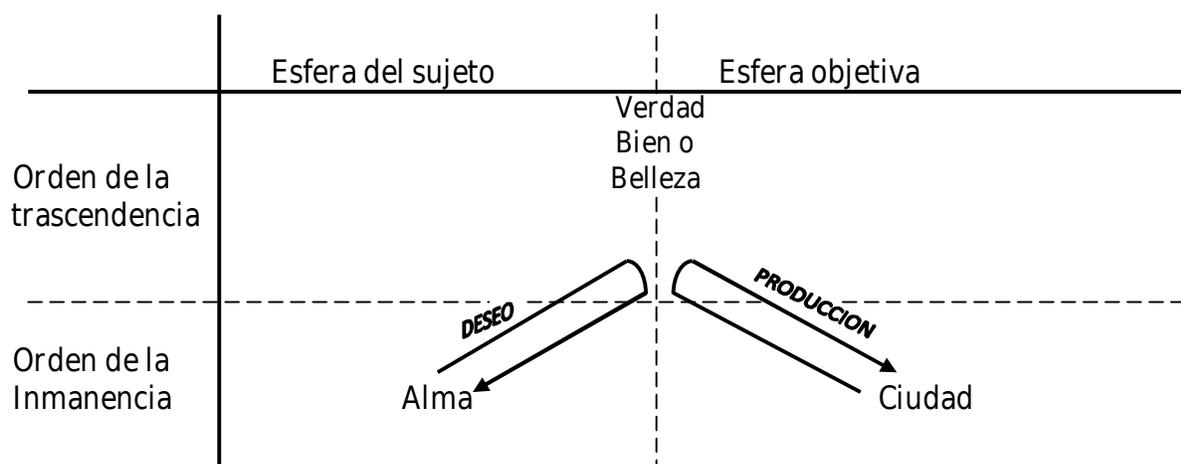
Para Trías, el carácter de la trascendencia, de alguna manera, está ligado por su naturaleza a una dimensión de enajenación por ser un movimiento ex-céntrico que obliga al alma a salir de sí, pero también está sujeto a la locura, por lo que implica de *theía manía* o de arrebató erótico, y es a la vez una puerta hacia “la muerte” por su apertura al misterio, a la eternidad y a lo que está más allá de los límites de la vida inmanente. De esta manera, *éros* está vinculado de manera estrecha a *tánatos*, y si la trascendencia no se concreta en el horizonte *poiético*, terminará por convertirse en una “trascendencia vacía”, en la que “el alma no encuentra lo que busca” en la que “imperla lo inmanente, clauso y ensimismado”.¹⁷⁰ Y de la misma manera, el alma tampoco se trasciende en la mera producción si le falta el impulso erótico, pues se encontraría enajenada por esta. En este sentido, hablar de música y trascendencia en Trías, representa una crítica a la modernidad, al romanticismo y a lo que se ha derivado de un proceso de ruptura entre *éros* y *poíesis* que Platón visualizó como una síntesis indisoluble (aunque esto no significa que él mismo haya encontrado la forma de establecerla). Entonces la producción no pretende otra cosa más que producir más, lo que la obliga a ser devastada por la fuerza destructiva de *tánatos*, de la misma manera

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 49.

que *éros* es engullido por su propio ensimismamiento y locura y por la contradicción de un deseo que no persigue nada, pues su objeto es la trascendencia que él mismo no se permite alcanzar, quedando ambos, *éros* y *poíesis*, en el terreno de la inmanencia, porque ya no hay música que posibilite la reminiscencia que oriente a *éros* hacia su fin.

En el siguiente esquema, Trías representa esta escisión entre *éros* y *poíesis*, en la que incluso podría decirse que no hay obra de arte —música—, ni en el origen ni en el acabamiento, y por lo tanto no hay trascendencia.¹⁷¹



En el primer diseño, Trías nos presenta una doble trascendencia o doble éxtasis de Eros, un “éxtasis ascendente al que se podría denominar vía mística”, y un “éxtasis descendente al que se podría denominar vía cívica”, en este sentido, la Estética de Trías reclama esta doble síntesis entre Alma y Ciudad y *Eros* y *Poíesis* sugeridas por

¹⁷¹ Considero que en el fondo, esta visión de la trascendencia del hombre a través del arte es una crítica al concepto moderno de Deseo que ha provocado una ruptura entre lo subjetivo y lo objetivo; y a una estructura política, filosófica y social que se ha desvinculado de la base erótico-productiva, pues esta síntesis propuesta por Trías es una invitación a “un orden social en el que todo hombre es artista y en consecuencia, sujeto erótico y productor a un tiempo”. Además, esta concepción de *Eros*, derivada de la filosofía platónica, matiza hasta cierto punto la visión “teoricista” que se tiene de Platón dentro del ámbito filosófico. *Ibidem*, p. 23. 41.

Platón, formando ambas síntesis el proceso y la estructura propia del arte: —la música—. ¹⁷²

Esta última representación simboliza la destrucción de la síntesis platónica de *Eros* y de *Poíesis*, en la que locura y muerte se convierten en fin para *Eros*, convirtiéndose en un arte y un deseo desligados de todo impulso de producción y creación, convirtiendo además, toda productividad en trabajo enajenado con principios anti-estéticos, devorándose a sí mismo por medio de la industria del consumo y la producción para la guerra. Se trata, como dirá el propio Trías, de “un arte “ensimismado” y una sociedad gobernada por principios an-estéticos”. ¹⁷³

3. El poder de la música

a) Tiempo: vínculo entre el límite y la música

El tiempo, desde la perspectiva del *límite*, sin el auxilio de la música o de la experiencia estética, es el crudo transcurrir de los minutos, de las horas y de los días, como si se precipitaran por el abismo de la fugacidad que es imposible de contener, pues para el hombre, no es permisible suspender el tiempo en un instante, a menos de que lo consiga con la experiencia sublime de lo trascendente, ya sea la experiencia artística o

¹⁷² Cf. *Ibidem*, p. 47.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 51.

religiosa. Desde una intuición estética, el pasado, el presente y el futuro se integran en una sola experiencia de trascendencia. Por este motivo, la música hace habitable el *limes*, hace posible que el hombre sea capaz de permanecer en el claro-oscuro de su existencia.

El tiempo es una noción que aparece discretamente a lo largo de la obra de Trías, especialmente en el libro *Lógica del límite*, donde la vivencia temporal siempre aparece vinculada a la música, y en *Ciudad sobre ciudad*, donde el tiempo se manifiesta como *Instante* y tres eternidades (pasado, presente y futuro). Muy probablemente la reflexión sobre el tiempo es clave para Trías porque responde a la pregunta por el vínculo entre música y límite, ¿cuál es ese punto de convergencia entre ambos? La respuesta es el tiempo, el devenir. La experiencia más grande, más dramática y cruda del límite humano, es la de nuestro “pasar por el tiempo”, porque representa la terrible idea de envejecer, de morir, en definitiva, de nuestra finitud, aunque a propósito del primer capítulo del presente trabajo, recordemos que para Trías es sobre todo, devenir, posibilidad de recreación y *principio de variación*. Se trata de la certeza de que nada es para siempre y de que algún día hemos de morir, pero que nuestra existencia se regenera y restablece en una gran cantidad de variaciones de sí misma. Esa evidencia de nuestro paso por el tiempo, nos hace visible el límite humano, nuestra *humana conditio*, pero de la misma manera que el tiempo es indispensable dentro de la significación del límite, es también una condición básica para la significación de la música, pues esta es un arte temporal.

Para Trías, la música,¹⁷⁴ se alberga en el *Umwelt* (*environnement*) o *medio ambiente* y además, le da forma,¹⁷⁵ es decir, lo moldea, lo configura y lo hace habitable. Ese medio ambiente, no es otra cosa sino lo que antecede al mundo, de hecho, la palabra *environnement*, se utiliza para designar el medio ambiente natural o ecosistema biológico, con un significado parecido al de la palabra en inglés *environment*, pues comparten la misma raíz de la palabra *environ* que significa “alrededor de, rodear y contorno”; también *Umwelt* se refiere al mundo circundante o mundo exterior,¹⁷⁶ por lo que parece que puede ser más específico del ambiente físico-natural o el mundo perceptible de un organismo, por eso es que Trías utiliza estas palabras como las apropiadas para designar aquello en lo que originariamente (en un sentido de génesis y de iniciación) se aloja la música, pues se trata del *habitat* propio de las fieras, del animal, o sea, aquello que necesita ser preparado, cultivado para hacerse habitable. De igual forma que la arquitectura, la música permite que el mundo exterior deje de ser inhóspito o salvaje y se convierta en un lugar apto para vivir.

¹⁷⁴ Es importante especificar que Trías pone en relación directa y estrecha a la música y a la arquitectura, porque ambas son artes simbólicas y fronterizas, teniendo un origen y función semejante. De hecho su importancia en la Estética de Trías, podríamos decir que es equivalente y su desarrollo en el *limes* es aproximado, pero por motivos del interés del presente trabajo, abordaremos cada una de las afirmaciones, aplicadas exclusivamente a la música, aunque puedan ser referidas también al ámbito de la arquitectura. Por ejemplo, la arquitectura también se instala inmediatamente –de la misma forma que la música–, en el *medio ambiente*, pero es la referencia a la música la que nos interesa. Cf. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁵ Decíamos que ambas, arquitectura y música, de igual manera, se instalan y le dan forma al ambiente, pero la diferencia entre las dos estriba en que mientras la arquitectura da forma al ambiente en su despliegue espacial y en reposo, la música le da forma al ambiente que “hace posible toda experiencia del movimiento y del tiempo”, es decir, la una es espacial y la otra temporal, la una se posiciona en el reposo y la otra en el movimiento. Cf. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, pp. 42-46.

¹⁷⁶ A. S. Hornby, E.V. Gatenby y H. Wakefield, *The advanced learner's dictionary of current english*. 2da. London. Oxford University Press, 1973. y J. Von Uexkull, *Ideas para una concepción biológica del mundo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

“Esto hermana para siempre a la música con la arquitectura. Ambas intentan dar forma a la materia de este cerco (*Umwelt*). Ambas preparan un *habitat* a la figuración icónica o a la significación poética o conceptual. La arquitectura es el *a priori* fronterizo de toda voluntad configuradora icónica, del mismo modo como la música lo es en relación con las artes del lenguaje (y al propio pensar conceptual). Una y otra se diferencian en el hecho de que en la síntesis reposo/movimiento que muestra las dimensiones de lo ambiental, siguen de modo inmediato direcciones antitéticas”.¹⁷⁷

En este sentido, la música es una “condición *a priori*” al mundo y al lenguaje, a la manera de un artesano que pretende dar forma a la materia, la música es artífice de la cultura o del mundo, aunque parece importante aclarar que esto no significa que la música sea origen en el sentido genético o histórico de la cultura, es más, la cultura (como mundo humano o humanizado), de alguna manera procede de la música, pero también la música procede de la cultura o la misma música es cultura.

¿Por qué nos importa hablar de la relación cultura-música en esta indagación sobre la relación entre el tiempo y la música? Sencillamente porque cuando decimos que la música intenta dar forma a este *habitat* para que sea *mundo humano*, en el fondo estamos haciendo referencia a que la música “culturiza” este mundo, pues como sabemos, la cultura es un sistema de símbolos que hacen que el ambiente no sea ajeno o extraño al hombre, al ser fronterizo. Efectivamente, la música hace cultura porque genera un sistema de símbolos, por ejemplo, un movimiento musical de determinada época, origina una serie de estilos, hábitos, incluso hasta líneas de actuación, al punto que podría parecer que la música es una condición *a priori* de la cultura y por lo tanto

¹⁷⁷ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., pp. 43-44.

del lenguaje, según expresa Trías.¹⁷⁸ En este sentido, la música suscita cultura dentro de la misma cultura, dado que pueden modificarse, evolucionar o producirse nuevas formas culturales a partir de ciertas corrientes o escuelas musicales. En este apartado nos interesa hablar de la cultura porque para Trías la cultura es “una forma de organización simbólica”,¹⁷⁹ y por lo tanto, es la forma en la que el ser fronterizo hace habitable el mundo para sí mismo, humanizándolo, acondicionándolo para que sea un ambiente apto para albergarse en él, en todas sus dimensiones, la espacial y la temporal. ¿Cómo es que se realiza esta adaptación o culturización del *Umwelt* para que el hombre pueda habitarlo? Son la música y la arquitectura las que dan forma al ambiente. Quizá esta respuesta nos remite a otra cuestión, ¿porqué estas dos artes tienen primacía y no la pintura, la escultura o las artes del lenguaje? Dirá Trías que su preeminencia estriba en que ninguna de las otras artes a las que él llama apofánticas,

¹⁷⁸ Para expresarlo con las propias palabras de Trías, a continuación transcribo algunos párrafos de *Lógica del límite* en los que se puede leer esta serie de afirmaciones en las que nuestro autor propone la tesis de que la música es génesis del lenguaje y con él, de la cultura o del mundo humano: “En este sentido tiene razón Severino en llamar a la música “la casa del lenguaje”, pues constituye un *habitat* que hace posible, como condición previa a priori, que alguna vez exista ese milagro del ser que es el lenguaje. La música es, desde este punto de vista, la nodriza del logos, pensar-decir, su medio materno y su matriz, su materia todavía no “signada” por esa circuncisión que instituye el signo lingüístico”. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p. 42.

Una crítica que se le puede hacer a Trías es que parece muy aventurado o tajante considerar a la música como origen del lenguaje y “del mundo” como él lo expresa en estos párrafos, aunque es obvio que se entiende el origen del mundo no en un sentido metafísico sino como origen de la cultura, pero no deja de ser riesgosa la afirmación de que en un sentido histórico o primario, la música da origen al lenguaje y al mundo humano. Creo que son afirmaciones que deberían matizarse para evitar un reduccionismo o una propuesta poco fundamentada. Además, merece la pena considerar que la humanización del mundo o la cultura no ha tenido un origen único, sino diverso y múltiple, para ejemplificarlo, podemos comenzar con una perspectiva freudiana que considera que la cultura tiene su génesis en la *culpa* (véase el mito del padre muerto de *Tótem y Tabú*), de la que se deriva el *culto*, vocablo del que proviene la raíz etimológica de la palabra *cultura*. De hecho, Freud afirmará que es en el culto religioso derivado de la culpa que se da origen a las diversas manifestaciones artísticas, entre ellas la música, la arquitectura, la pintura, etc. Sin embargo, la cultura no es una realidad estática y acabada, sino dinámica y que por lo tanto, se vuelve a originar, renace cada vez y se regenera a través del lenguaje, la música, los mismos movimientos culturales (es decir, a través de ella misma), entonces la cultura da origen a la música, al lenguaje, etc., y a la inversa, estos dan origen a la propia cultura.

¹⁷⁹ Carlos Girón, Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías, Revista *Devenires*, No. 14, Morelia, Julio 2006, p. 10.

tienen el prerrequisito mimético que tienen la música y la arquitectura. Este prerrequisito mimético consiste en la *ratio* mimética que manifiesta el estado salvaje u originario de las artes ambientales:

“[...] la arquitectura tiene su última *ratio* mimética en las excavaciones de roedores, en las complejas construcciones subterráneas de las hormigas, o en las colmenas y nidos, así también en el parámetro temporal, la música tiene su última *ratio* mimética en el canto de los pájaros, pero también en las formas de insonoración de aves y mamíferos, el ulular de la lechuza, el aullar del lobo, el ladrido amenazador o doméstico del perro, el maullar sensual y narcisista del gato, el croar de la rana y el ronroneo nocturno del grillo, por no hablar de toda la gama canora de las aves”.¹⁸⁰

Así, quizá el hombre, por medio de la *mímesis* de los distintos sonidos de la naturaleza, comienza a hablar o a producir el lenguaje y con él, la cultura o la civilización de un ambiente en estado silvestre, entonces, la música que en un inicio era sólo armonía de sonidos de la naturaleza, se convierte también en todo un sistema de símbolos y sonidos organizados por el propio hombre, a partir de la imitación de la música del *cosmos*-universo, situándose junto con la arquitectura, “en el intersticio mismo entre naturaleza y cultura, o entre materia y forma, o entre lo prelingüístico y el logos, elaborando y dando forma a ese *intersticio fronterizo*”,¹⁸¹ o *limes* en el que habita el hombre.

En este *limes*, hay un doble componente, el tiempo y el espacio, ambos de manera idéntica, conforman el ambiente (*Umwelt*), “en ese límite se produce el fluir

¹⁸⁰ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., pp. 42.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 45.

temporal-sonoro al que la música da forma”,¹⁸² porque la música tiene relación directa con el tiempo, o más aún, ella misma es esencialmente temporal, es un arte móvil o del movimiento. Incluso, Trías dirá que la imagen paradigmática de la música es el río o riachuelo en su correr incontenible y torrencial, al punto que se puede hablar también de un fluir musical, como se puede hablar del fluir del tiempo:

“[...] la música es, de modo inmediato, un ininterrumpido fluir temporal abocado a un desenlace fluvial. Sólo en esa desembocadura adquiere la pieza musical su forma, que es forma-en-el-tiempo (de ahí la dificultad que el concepto mismo de forma, que es de raíz estática y de procedencia escultórica [*morfé*] o pictórica [*eídos*, idea] presenta en relación con la música)”.¹⁸³

La música actúa en el espacio sonoro o en la sonoridad-ambiente que se despliega y extiende en el tiempo, así la música transforma el fluir temporal actuando “de modo *sub límine*”, porque a diferencia de la arquitectura que transmuta el espacio haciéndolo habitable a través de las construcciones concretas y materiales, la música lo hace modificando el tiempo en la conciencia del hombre y no elevando edificios de manera fáctica en el entorno como una plasmación en la materialidad, siendo éste, el caso de la construcción arquitectónica, porque para Trías, el tiempo es sobretodo una vivencia interior y subjetiva del ser fronterizo que actúa en el preconscious.¹⁸⁴

¹⁸² *Ibidem*, p. 46.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 44.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 50. Trías abre un posible diálogo con el psicoanálisis, el cual parece que ejerce cierta influencia en la obra de Trías, especialmente en su concepto de *limes*, como él mismo lo menciona y podemos apreciar en el siguiente párrafo: “La arquitectura, como la música, y a diferencia de otras artes, actúa sobre el cuerpo del fronterizo de un modo inmediato y *sub límine*, o si se quiere decir así, interviene siempre en su preconscious. En la topología freudiana es fundamental reivindicar el carácter ontológico y liminar de esta categoría del *preconscious*. Freud la comparaba a una zona fronteriza, con aduanas y puestos de control, donde se decide lo que puede emerger hasta la conciencia y lo que debe quedar sepultado y reprimido en el inconsciente. Es curioso que Freud no haya insistido en esa instancia fundamental que actúa como gozne y como bisagra entre el inconsciente y la conciencia. Pues bien, la

La música para Trías es un *arte edificante*, por su cualidad de erigir “castillos en el aire” en el sentido estricto de la palabra, pues cuando Trías habla de edificios sinfónicos, o edificaciones musicales, no lo hace metafóricamente sino de una manera descriptiva. En efecto, la música “es actividad edificante sobre el inexorable eje fluido del sucederse del tiempo”,¹⁸⁵ es actividad que determina la forma de la atmósfera o ambiente, en su despliegue temporal o sucesivo construyendo un edificio sonoro, disolviéndose y reconstruyéndose, derrumbándose y volviéndose a elevar en el devenir. Pero así como la música da forma al tiempo haciéndolo habitable, así el tiempo le permite a la música desplegarse en el movimiento o eje de las sucesiones, debido a que el movimiento puede tener número y medida gracias al tiempo,¹⁸⁶ pues el tiempo por sí mismo, en su manifestación más simple de memoria y posibilidad, nos facilita percatarnos del movimiento y del cambio, de lo que pasó, lo que está pasando y lo que está por suceder.

Por esto, podemos decir que la música tiene un nexo estrecho con el *habitat*, y podemos situarla en el *Umwelt*, solamente que, siempre en su dimensión temporal. Esta relación inmediata que tiene la música con el ambiente, le da la posibilidad de afectarlo directamente, haciendo habitable el tiempo, dándole forma al fluir temporal-sonoro. Afirma Trías que “se habita el ámbito sonoro del mismo modo como se habita el

música y la arquitectura se instalan regiamente en esa frontera preconsciente sub-liminar, en diálogo hermenéutico con el inconsciente y su oscuro simbolismo. De hecho es en esta frontera donde el inconsciente resuena y da lugar a elaboraciones y formaciones simbólicas, como sucede en estados de semiconsciencia, en fantasías diurnas y en los propios sueños, donde esa instancia preconsciente es fundamental”.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 56.

¹⁸⁶ “La cosa, dentro del cerco del aparecer se manifiesta moviéndose, y el tiempo da medida y número a ese movimiento (según el Antes y el Después)”. *Ibidem*, p. 104.

hogar”,¹⁸⁷ lo que hace pensar que el carácter ambiental y fronterizo de la música estriba en su capacidad de darle forma a “lo que nos envuelve” propiciando una atmósfera adecuada para el hombre, haciendo habitable el ámbito del tiempo y del sonido. A partir de estas enunciaciones, Trías hace una reflexión sobre un conjunto de conceptos que no son utilizados de manera común en relación a la música y al tiempo, pero que en el fondo, son los que nos permiten establecer un vínculo con el límite. Por ejemplo, la voz *habitar*, que por su carácter espacial difícilmente se asocia a una idea de tiempo, para Trías, es utilizada en la acepción propia de *hábito* o costumbre, en este sentido, algo que está acondicionado para ser habitado por el hombre, es algo que es habitual para él. De esta manera, la música sí puede hacer habitable el tiempo, porque lo hace una realidad de goce, pues la misma música que se desliza en el tiempo y que se desenvuelve en él, lo hace agradable, lo llena y lo hace habitable, porque cuando le da forma, evita que siga siendo un elemento extraño para el fronterizo, dándole un aspecto habitual, familiar. La música entonces, no es sólo una agrupación de sonidos que deba ser escuchada, sino que es una *construcción*, como un sistema de sonidos, símbolos que transcurren en el tiempo pero que se afincan en la conciencia y la voluntad del hombre, abriéndose lugar en el oído:

“[...] la música, como la arquitectura, dan forma a algo que debe ser habitado y habitual; generan hábito, ése es su destino y vocación: crear un dispositivo, sonoro-temporal, o espacial que debe incrustarse en la *piel* del fronterizo (piel del oído, piel del cuerpo) de modo que el *cerco del aparecer sea habitado*, siendo, en consecuencia, habitual, lo acostumbrado, lo ‘de siempre’ [...]”.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 47.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 49. Trías concluye este apartado con algunas afirmaciones que pueden ser indicio de una línea Estética demasiado conservadora: “La música y la arquitectura tienen vocación de ser siempre música y arquitectura “de

A esta capacidad de la música, de hacer que el tiempo sea una vivencia de goce, es lo que llamamos la experiencia estética o “habitar la música”, en palabras de Trías. Es cierto que podemos apreciar una ligera diferencia en la vivencia del tiempo desde el límite humano y desde la música; porque desde la perspectiva del límite, no sólo es imposible detener el curso del tiempo sino que este es incompatible con lo eterno porque la infinitud es atemporal, mientras que en la experiencia estética, sí podemos llegar a detener el tiempo, de manera que éste se vuelve un “instante”, es decir, una eternidad. Aunque Trías no hace una referencia explícita a la fenomenología, me parece que tiene una profunda relación esta concepción de la Estética y el *tiempo* con la *epoché* estética, pues, la subjetividad en contacto con la obra de arte, en este caso de manera más explícita: con la música, queda fuera del mundo objetivo “asistiendo a la ruptura de la uniformidad del tiempo”.¹⁸⁹ Entonces el presente se precipita sobre el pasado y el pasado en el futuro, de manera que el tiempo queda indeterminado, como si el “tiempo físico” desapareciera. En la experiencia estética, la duración varía de tal forma que el pensamiento está fuera de todo orden, entonces, en un instante se encuentra anticipado el futuro y se actualiza el pasado, ambos en el presente. Pareciera un desajuste de la temporalidad pero lo que ha sucedido es que el objeto o la obra

siempre”. De ahí que se hallen en situación de emergencia toda vez que quiere revocarse ese “de siempre”, así que se manifiesta ese gran “pulso” que fue para ambas artes el reto de la modernidad”. Creo que tiene que entenderse la expresión “de siempre”, en un sentido de “habitual” o de algo que no es extraño, más que de “permanente” o “inmutable” como lo da a entender Trías en este párrafo conclusivo, pues el mismo carácter temporal y de movimiento que tiene la música le impide asociarla a una realidad estática, pues sería contradictorio, más bien, la música debido a su desplazamiento en el fluir temporal, tiene más proximidad con la idea de cambio y de evolución que de fijeza.

¹⁸⁹Luis Álvarez, Conferencia sobre la estética en la fenomenología: “Origen, exigencia y necesidad de la fenomenología”, Morelia a 2 de Octubre de 2009.

musical se ha convertido en acontecimiento puro, y por lo tanto revelación, o un nuevo modo de significación de la realidad.

En el apartado *El Instante y las tres eternidades* de la obra *Ciudad sobre ciudad*, Trías nos habla de éste fenómeno del tiempo que podemos llamar *Instante* y que encuentro estrechamente conectado con la experiencia estética, pues establece un “enlace del pasado y el futuro” y el cierre limítrofe o puerta, que introduce un acceso entre “lo que fue” y “lo que será”.¹⁹⁰ Se trata del *kairós* o tiempo oportuno, es la experiencia del momento justo o la oportunidad de “algo”, pues el *kairós* no es otra cosa sino el tiempo en el que se fusionan el presente, el pasado y el futuro como tres eternidades. Dice Trías que es una especie de tiempo atemporal porque es cuando “se cruzan tres infinitos”, en este sentido, el *Instante* es tiempo eterno y oportuno.¹⁹¹ Sabemos que para el cristianismo este término es comúnmente utilizado para designar el tiempo divino o el momento de Dios, y es esta la dirección que toma Trías para hablar del tiempo como eternidad o como instante. Se trata de un tiempo que no puede medirse porque no es cuantitativo, es más bien una “ocasión” en el sentido de calidad del momento. Se trata de tiempo cualitativo, pero “lo que confiere plenitud temporal a ese “tiempo oportuno” no es el privilegio de cierta presencia que se da en un determinado presente. Es más bien la plena convocatoria, en un determinado acontecimiento, de las tres dimensiones del tiempo”.¹⁹² Tal vez es por eso, que en este

¹⁹⁰ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 299.

¹⁹¹ Para los griegos, *Kayros* era el dios que hacía llevaderas las estaciones y las circunstancias de la vida, porque permitía hacer frente a *Kronos*, el tiempo, que les tenía oprimidos. *Kayros* era conocido como “tiempo existencial”.

¹⁹² Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 301.

kairós el hombre puede tener conciencia de su ser fronterizo, y que es cuando el límite se le vuelve habitable y familiar, porque el Instante es un momento adecuado de claridad en el que eternidad e infinito paradójicamente se hacen presentes en el tiempo efímero del hombre. Es como aquellos minutos en los que antes de morir aparecen en la mente todos los pasajes de la propia vida, y no es el *presente* el que concilia los tres modos del tiempo, sino el *acontecimiento*, es decir, ese *kairós* en el que el pasado inmemorial, el presente eterno y el futuro escatológico se articulan de manera armoniosa, como si el tiempo no pasara y se hubiese detenido. Se trata de la eternidad de un pasado que nunca fue presente, que es matriz-origen por siempre y que por lo tanto nos sostiene como fundamento primero e *inmemorial*;¹⁹³ eternidad de un futuro que tampoco nunca será presente y al que siempre esperamos como venida *escatológica*, que por lo tanto, nos orienta y nos llama;¹⁹⁴ y por último, la eternidad de un presente que se recrea permanentemente gracias al *principio de variación* del tiempo que lo hace un presente *eterno*. Entonces, ¿qué condiciones se necesitan para que haya eternidad? ¿Qué es lo que permite que nos encontremos con esa puerta llamada Instante, por la que circulan las tres eternidades? Sencillamente se requiere hacer del tiempo experiencia, que el tiempo deje de ser inhóspito para el ser fronterizo, que se

¹⁹³ Este pasado inmemorial, para Trías es simplemente matricial, originario, que nunca ha acontecido, pero al que siempre está referida nuestra memoria, como si se tratara de una raíz a partir de la cual se puede tener experiencia del propio tiempo. “Debe afirmarse con rotundidad que *nunca fue ni aconteció*. O que tiene por referencia algo *que nunca pasó*. Algo que jamás fue presente. Y que por tanto difícilmente puede expresarse como *pasado*. Ese pasado es inmemorial precisamente porque jamás fue presente; o porque jamás pasó ni aconteció, o porque nunca sucedió. Y sin embargo, precisamente por no haber *sido* nunca, ni haber existido (ni acontecido ni sucedido) por eso mismo es lo que es: algo que, por llamarlo de algún modo, debe determinarse como *pasado inmemorial*”. Eugenio Trías, *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino 2004, p. 97.

¹⁹⁴ “Afirmo aquí que sin la referencia a ese futuro (que nunca sucederá; o que nunca acontecerá) tampoco la experiencia del tiempo puede constituirse”. *Ibidem*, p. 100.

vuelva habitual para él, tiempo de goce e intensidad, para lo que es insustituible la vivencia estética en la conciencia y la voluntad.

b) Símbolo: categoría de enlace

En esta relación límite-música, tiempo-estética, Trías inserta uno de los conceptos esenciales de su filosofía: el *símbolo*, noción que está relacionada estrechamente con la idea de *signo flotante*¹⁹⁵ por su capacidad abierta a una inmensa cantidad de significantes, que posibilitan una interpretación múltiple de la realidad, pero sobre todo, de lo que se encuentra más allá del límite. El espacio en el que se encuentra este símbolo es el borde entre lo conocido y lo hermético o impenetrable, ese es el llamado espacio del límite y allí podemos insertar el interesante fenómeno de la música.

¹⁹⁵ La idea de *signo flotante* es tomada de Lévi-Strauss, y está referida al pensamiento mágico. Es aquella interpretación de hechos inusuales como si fueran fantásticos y sobrenaturales, como es el caso por ejemplo, del *maná* en el desierto, al que hace referencia la tradición veterotestamentaria. Este no era más que un acontecimiento bio-físico peculiar pero que para el pueblo de Israel representaba una epifanía o manifestación de la misericordia y providencia divina. A este fenómeno, Trías le llama *significante disponible*, según Francisco José Robles y Vicente Caballero: “Sin duda, el discurrir mágico viene a ser indeterminado en relación, por ejemplo, con el discurso científico, no obstante lo cual, se trata de una indeterminación *coherente*, significativa e inventariada a través de la estructura bipolar —metáfora/metonimia— que distribuye el cuerpo operatorio. Sin embargo, y como no podía dejar de ser, la taxonomía mágica del mundo no recubre a éste en su totalidad; para el psiquismo paleolítico-neolítico existe un mundo inventariado operatoriamente y fenómenos insólitos que intentará aprehender —y aquí radica el *núcleo duro* de nuestra argumentación— por medio de lo que Lévi-Strauss ha denominado *signos flotantes*. Entre tales signos encontramos términos como *mana*, *manitu*, *wakan*, etc., cuyo significado, radicalmente impreciso y vago, se sobreañade precisamente a todo aquello que resulta ser desconocido y, por tanto, en principio, carente de significado: «Los poderes de tipo *mana* se manifiestan siempre más o menos claramente por medio de efectos físicos que se salen de lo común... Habrá que decir entonces, para ser exactos, que las epifanías del *mana* son fenómenos que el primitivo percibe como extraordinarios». Al respecto, Eugenio Trías, al interrogarse, en la obra referida más arriba, sobre la idiosincrasia de los signos flotantes, afirma que éstos constituyen una suerte de *significante disponible* al que puede recurrir el psiquismo mágico cuando se topa con un hecho extraordinario, pero cuyo significado —y esta es la cuestión que hay que subrayar— no puede ser acotado. La aprehensión del mundo, asevera Trías, obtenida por medio de los signos flotantes no sería, obviamente, conocimiento científico, sería algo diferente: magia”. Francisco José Robles, Vicente Caballero, Mentalismo mágico y sociedad telemática, Cuaderno de *Materiales, Filosofía y Ciencias Humanas*, Madrid, Núm. 18, Septiembre 2002- Enero 2003, p. 21-34.

En efecto, el *símbolo* es una noción que recorre la obra de Trías y que sirve de bisagra entre la música y la filosofía. A este gozne entre arte y pensamiento, Trias le llama *logos simbólico*. Este es el *logos* propio de la música, de modo que el *logos* simbólico y el *logos* musical son una realidad única. Es un *logos* que no es sólo “razón”, sino que tiene la particularidad de despertar afectos, emociones y pasiones, sin dejar de ser al mismo tiempo inteligencia y pensamiento, en este sentido es que se puede hablar de que la música es conocimiento, porque de este *logos* se desprenden significados del mundo como en el caso del lenguaje verbal;¹⁹⁶ la música tiene la peculiaridad de que se trata de una *gnosis* diferente a otras formas de comprensión, porque es una *gnosis* que salva, que reconcilia, y por lo tanto, que une realidades. Este aspecto de reconciliación o de unión de realidades es el que asocia a la música con la categoría de símbolo, de tal modo que el *logos* musical es de naturaleza simbólica, debido a que puede derivarse significación y sentido de él.

“El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido”,¹⁹⁷ pero además de ser mediador, es el elemento que le da un valor cognitivo a ese sonido y esa emoción por el hecho de llenarlos de sentido, de desvelar sus significados. Este es el motivo por el cual no se puede relacionar la música exclusivamente a un conjunto de afectos y emociones sino a la naturaleza del conocimiento. Aunque obviamente a esto se refiere Trías con “la emancipación de la música” que es un tema que se repite a lo largo de su obra *El canto de las sirenas*,

¹⁹⁶ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ *Idem*

porque hasta ahora ha sido difícil asociar la voz “semiología” o símbolo a la idea de música, pues durante mucho tiempo ha sido un concepto que se ha reducido a la realidad icónica o pictórica representativa, la noción de símbolo ha sido restringida a la idea de imagen. Difícilmente se asocia el símbolo a la música, porque la música es un arte del tiempo, no es visible, se trata de símbolos en planos cognoscitivos diferentes a los que evocan las imágenes. Trías nos invita a pensar el símbolo con las categorías musicales: tonos, ritmos, modos, timbres, registros, instrumentos, tiempos, intensidades, duraciones, etc. De hecho, considero que su obra *El canto de las sirenas* es una verdadera obra semiótica musical, porque la forma en la que Trías aborda a cada Compositor y desvela el sentido de cada una de sus obras, tiene un increíble valor cognoscitivo, simbólico. En este texto revela el significado de cada *tempo*, de la secuencia de cada movimiento o de las variaciones y contrapuntos, de las progresiones, *ritornellos*, etc. Para Trías, cada nota tiene un sentido, cada compás revela un contenido, cada modulación o forma musical expresa una realidad o un pensamiento. Su obra es la *praxis* de lo que él llama una *gnosis* musical. Efectivamente la música tiene una inmediata afinidad con el lenguaje verbal, porque nos remite a sentidos y significados en un plano sintáctico, semántico e indudablemente pragmático. Aunque encontramos una diferencia a pesar de las características comunes entre ambos, pues la música no requiere de un orden en las unidades sintagmáticas para producir un plano de sentido o lo que es igual, una dimensión semántica; quizá podríamos certificarlo con el ejemplo de la música atonal o la *noise music* del siglo XX.

La música consigue transmitir un mensaje pleno de sentido como el lenguaje verbal, con la especificidad de que establece en cada época o cultura, códigos particulares que producen una serie de emociones o afectos que originan a su vez, las “formas de actuación o comportamiento”¹⁹⁸ propias de la época, entonces podría decirse que el actuar humano de determinado periodo histórico es equivalente a los afectos que el sonido incita. Trías nos habla de manera explícita y concreta del conocimiento o acción que son producidas por un código musical propio de una cultura o un siglo, por ejemplo, “la voz autoritaria del *cantus firmus*”¹⁹⁹ en el mundo medieval que transmite esa visión del cosmos en la que se percibe la voz autoritaria atribuida a Dios como Pantocrátor; o el contrapunto vocal que expresa el surgimiento de una “música humana” o “el carácter coral de esas voces humanizadas”²⁰⁰ emancipadas de la antigua voz autoritaria, en el Renacimiento. De la misma manera en el Barroco, la sistematización de los principios armónicos permiten la construcción de un complejo edificio arquitectónico; también tenemos la referencia del “repliegue reflexivo, crítico de la razón musical” en el Clasicismo, con una especie de giro copernicano en la invención de la forma Sonata o el “*finale* operístico mozartiano”,²⁰¹ que expresa esa “clave irónica y tragicómica”²⁰² que se ajusta intensamente a la vida humana. Así también podemos identificar en la forma sinfónica del Romanticismo una “exégesis musical del símbolo”²⁰³ por medio de un “*crescendo* hacia lo infinitamente pequeño” como si expresara una nostalgia del origen o del fin, que a fin de cuentas son ambos para el pensamiento

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 897.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 899.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 903.

²⁰² *Idem*

²⁰³ *Ibidem*, p. 905.

romántico, una sola cosa. También la música del siglo XX tiene una expresión propia: la síntesis entre arte y ciencia, arte y técnica, por medio del “recurso de la tecnología electroacústica”,²⁰⁴ además de la gran extensión del mundo musical en el descubrimiento y trabajo de “multitud de nuevos registros”,²⁰⁵ e instrumentos, aproximándonos al mundo global que se encuentra en la propia entraña de la música. Como si cada cultura o época, según nos revela el mismo Trías, comprendiera una gran cantidad de códigos o mundos lingüísticos. Me parece importante retomar la tesis que el mismo Trías plantea respecto al término: “El símbolo (*symbolon*) es la unión restaurada de una unidad escindida, moneda, medalla, pieza de cerámica. Al lanzarse las partes se restituye el convenio, la alianza. El símbolo expresa la conciliación de lo dividido y fragmentado”.²⁰⁶ Esta noción queda mucho más explícita en la obra *Lógica del límite*, donde nos es posible esclarecer el contenido que tiene para nuestro filósofo el carácter simbólico de la música.

Partimos de la idea de que hay una realidad fraccionada, quebrada, porque hay un abismo que separa al hombre en su cerco fronterizo, del cerco hermético. Esa división la llamamos frontera, el límite. Se trata de eso inexpugnable que el hombre quiere conocer, alcanzar, pues es la eternidad, la trascendencia, el misterio, el conocimiento pleno al que no tiene acceso por su *humana conditio*. Porque el hombre se encuentra siempre en la frontera, podría decir que a un paso de alcanzar lo anhelado o como si pudiera vislumbrarlo, pero al mismo tiempo permaneciendo del otro lado

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 907.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 906.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 21.

apartado por un vacío insalvable. Son dos realidades escindidas y tan distantes, pero que quizá en algún momento formaban la unidad perfecta: hombre y misterio, hombre y eternidad, hombre y plenitud, hombre y conocimiento. ¿Y qué es la música en medio del drama de la separación entre estos dos cercos? ¿Qué es la música en medio de este límite o de la frontera? La música es para Trías el *logos* simbólico, esa medalla que fue dividida para significar una promesa y que en el momento en el que es lanzada al aire y se unen las partes, restituye el convenio realizado, restituye la unión.

Efectivamente, la música sustituye la cosa simbolizada. Es la materia capaz de despertar una emoción o capaz de dar un significado (o sugerirlo), de tal manera que hace referencia a aquello que está simbolizando. Como si de alguna manera hiciera presente esa realidad a la que hace referencia. Por eso la naturaleza de la música es fronteriza, limítrofe, porque hace de puente entre un cerco y otro, entre una tierra y otra, porque es plenamente simbólica, reconciliadora, es conocimiento del cerco hermético porque lo llena de significación a pesar de ser tan lejano y tan inaccesible para el hombre, como si el sujeto del límite pudiera intuirlo a partir de ella.

Trías nos explica que “el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos, o más pletóricos de sentido”,²⁰⁷ con estos instantes-eternidad se está refiriendo al nacer y al morir o a la experiencia estética de la que hablábamos en el apartado anterior. Intencionalmente enlaza estos conceptos, el *Instante* con su sentido de fugacidad-plenitud, y la eternidad con su sentido de permanencia, como haciendo

²⁰⁷ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 21.

referencia a eso de lo que hablamos anteriormente: una posible *epoché* estética, o por decirlo de otra manera, una experiencia estética que hace variar de manera determinante la experiencia de la duración, porque en la vivencia de la música el tiempo se desmorona y el Instante anticipa el futuro y trae de vuelta el pasado, fundiéndose ambos con el ahora. Efectivamente, la música se ajusta de manera perfecta a los misterios de la muerte y del nacimiento, o del expirar y el vivir. De hecho, eso nos deja ver, en cada uno de los ensayos de *El canto de las sirenas*, el filósofo español, cuando hace referencia a los diferentes movimientos artísticos en los cuales siempre están presentes ambas realidades que son indiscutiblemente limítrofes, porque ubican al hombre en su frontera, su entrada a la vida y su salida de ella.

Desde las primeras expresiones musicales, empezando por los inicios de la música en la Edad Media, el Renacimiento, Monteverdi, Bach, Haydn, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, hasta la música contemporánea, siempre aparecen como tema de fondo estas dos realidades límites de la existencia humana, la vida y la muerte. Entonces, el símbolo musical es nexos y conexión porque las llena de sentido y de significación, haciendo de bisagra entre el cerco del aparecer y el cerco hermético.

Es importante recordar que para Trías el símbolo es connotación y no denotación, no designa nada, sino que solamente hace alusión a “algo”, por eso, el referente del símbolo es ilimitado, incontable. De esta manera, no se puede decir que la música designe o nombre algo concreto, aquí radica su carácter abierto a lo

trascendente y su capacidad de expresar el silencio de lo ético o de lo que se encuentra más allá del límite:

“Ese ente, objeto de arte, resultado de un hacer o producir, constituye, cuando es verdaderamente arte, una configuración simbólica que provoca un modo, indirecto y analógico, de dar cauce expresivo a ese silencio de lo ético. Ese silencio queda implícito en toda verdadera obra de arte, que lo muestra de manera siempre indirecta, nunca inmediata. [...] Toda verdadera obra de arte, sea arquitectónica o musical, escultórica, pictórica o literaria, mantiene esa relación compleja y mediata con lo ético. Da cauce expresivo simbólico a eso ético”.²⁰⁸

Así es como la música se abre al universo del *sentido* a pesar de no ser “significativa”;²⁰⁹ la música está llena de sentido y hace alusión a “una y mil cosas”, humanas y sobrehumanas. Por este motivo, podemos decir que posee un carácter universal, abierto, que permite asociarla a realidades inconmensurables, sin que esto signifique nunca un referente concreto, ni en la mente del compositor, ni en la música misma y muy probablemente tampoco en los oyentes. Trías recuerda las palabras de Mendelssohn acerca de esta realidad significativa de la música, que me parece pertinente mencionarlas, pues efectivamente, este perfil connotativo de la música le hace ser plenamente simbólica: “jamás la poesía ni la narración ni el drama lograrán *decir tanto* como la música puede decir, aún “sin palabras”. Es por este carácter simbólico que la música puede expresar tantas cosas y que puede ser vía de conocimiento, pues la música no es sólo un conjunto de signos o de notas y de sonidos,

²⁰⁸ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 249.

²⁰⁹ Cf. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, *op. cit.*, p. 60. Trías puntualiza en este carácter formal de la música en la nota de esta página, pues una figura musical puede no significar nada, pero sí puede estar aludiendo a una inmensa cantidad de realidades posibles, de la misma manera que los signos ¿? / ¡! expresan pregunta o admiración de manera abierta, pero no una pregunta concreta o una demanda particular.

sino que la música es ella misma un símbolo. “El signo, para poder alzarse a la condición de arte, comparece como simbólico. Ya que sólo el símbolo sabe *decir lo indecible*, o expresar la radical *disimetría* entre todo signo y la cosa significada”.²¹⁰

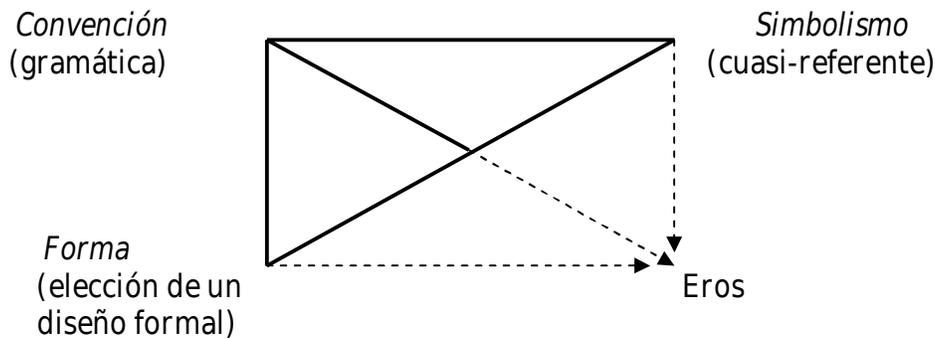
En el apartado a cerca del tiempo, mostramos que la música es un *arte simbólica* y que como tal, hace habitable el limes dándole forma al ambiente. Esa capacidad que la música tiene de “culturizar”, por decirlo de alguna manera, el *Umwelt*, es posible gracias a la convención, “sin convención no hay espacio de simbolización. La cópula que une el objeto sensible (símbolo) y lo que ese objeto simboliza (referente de significación) debe constituir cierta convención. Esa convención se despliega como una gramática elemental en el caso de la arquitectura y de la música, que son artes marcadas por ciertas convenciones gramaticales”.²¹¹ Estas convenciones serán para Trías como la sintaxis musical, el soporte que organiza los sonidos y demás elementos armónicos, pero la música no puede ser plenamente un arte fronteriza que da forma al espacio temporal-sonoro, a menos que exista una verdadera consonancia entre la *convención*, el *simbolismo* y el diseño de la *forma* que pretende dar a la frontera-ambiente. Son los tres parámetros que permiten que la música aporte un verdadero sentido al hombre despertando un eco simbólico en su mundo emocional.²¹²

²¹⁰ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p 207.

²¹¹ *Ibidem*, p. 67.

²¹² Cf. *Ibidem*, p. 63. Trías dice que este mundo emocional es nada menos que el mundo erótico o Eros, lo que nos remite a la idea de música como facilitadora de la reminiscencia y de la posesión erótica que cura y que empuja hacia la trascendencia.

Trías nos presenta un esquema de esta dinámica interna de la música en la que el ensamble de los tres elementos que mencionamos, provocan lo que hemos llamado anteriormente la *epoché* estética o emoción estética que no es otra cosa sino la posesión erótica (*Eros*) que posibilita la vivencia del *Instante*, de la trascendencia o de la ascensión al conocimiento de las Ideas o Formas, y más aún de la dinámica *Eros-Poíesis* (desde una perspectiva platónica).



¿Cómo es que puede producirse el sentimiento estético o la erótica? ¿Qué significa esta conexión entre convención, simbolismo y forma? La música, a través de la *forma sensible* o material (ya sea la duración de una nota, la unidad de compás, un silencio o un *stacatto*, un *ritornello* o un modo mayor o menor), hace referencia a una realidad *cuasi-referente*, comunicando, por medio de la *convención*, esa realidad simbólica, porque es la *convención* la que permite que el *simbolismo* sea comunicable por medio de la *forma* elegida para transmitirlo.²¹³ Debido a este desarrollo interno y

²¹³ Para puntualizar los términos utilizados por Trías, tomaré en cuenta las notas que hace en el mismo texto respecto a convención y simbolismo, pues él determina que por una parte, la convención es la posibilidad de que lo simbólico sea comunicable y por otra, el simbolismo es una realidad que no puede ser descrita ni definida, el simbolismo no

natural de la música, Trías insiste en su nexos con el lenguaje, que es un lazo de tipo simbólico. Esto no significa que una idea musical esté obligada a ser expresada en forma lingüística, ya que, no hay relación forzosa entre la música y su descripción o su definición. Este es el motivo por el que podemos entender por qué en la música hay erótica, o porqué encontramos en ella una potencia emotiva tan imponente, pues en realidad cualquier forma musical puede provocar un cromatismo de emociones en el momento en que las convenciones unen los sonidos y los ritmos con ciertas realidades trascendentes o “núcleos oscuros de significación”, pues “lo curioso del simbolismo es la fuerza y riqueza emocional que ese nexo entre convención y referente de significación produce, tanto más chocante y sorprendente en razón de la pobreza y hasta la miseria de la traducción “en palabras” (siempre abstractas) de ese referente de significación”.²¹⁴

Por esto decimos que la música da forma al ambiente de manera *sub límine*, porque su influjo se materializa en el preconscious, en el límite que se encuentra entre eso que “se encierra en sí y lo que aparece”. La fuerza de la música reside en lo hermético; allí está su núcleo, pues apunta hacia el enigma y hacia lo indefinido dirige toda su realidad simbólica. Esta es, para Trías, la paradoja estética de la música, que no *significa* nada, pero que tiene un profundo *sentido*, por su naturaleza simbólica que apunta hacia algo que existe pero que es indeterminado:

puede transcribirse como si se enunciara el significado de una cosa, solamente “puede y debe ser interpretado”.
Ibidem, p. 65.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 69.

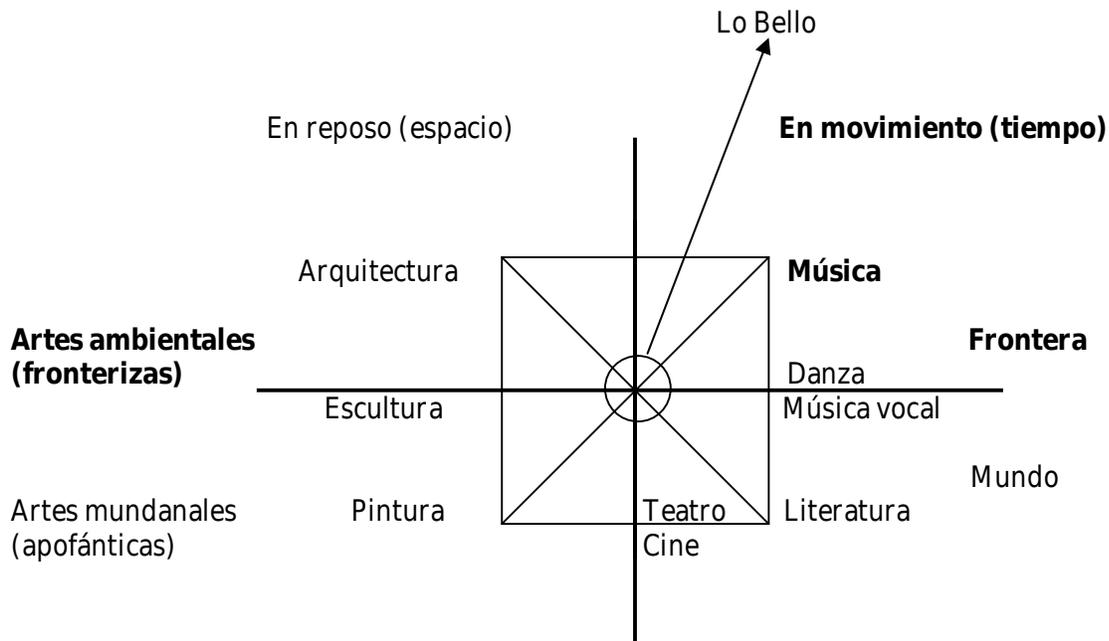
“Las artes ambientales y fronterizas son, pues, artes no *significativas* pero que comunican *simbólicamente* con el universo de la significación. *Carecen de significación pero rebosan de sentido*: eso las hermana en una misma paradoja estética”.²¹⁵

4. Conclusiones

Este capítulo ha sido una travesía por la Estética del límite, por medio de la cual hemos ido descubriendo los vínculos entre música y límite (el *limes* comprende las nociones trabajadas en el primer capítulo): la música y la *condición humana*, la música y la *ética* (estética y trascendencia), la música y el *tiempo*, la música y el *símbolo*. Fuimos explorando el poder de la música, su fuerza, trascendencia, y su importancia para el límite. De la misma manera que en el primer capítulo al abordar la condición del ser fronterizo, nos encontramos de manera implícita con la dimensión jánica, también nos topamos, en este segundo capítulo, con el carácter ambivalente de la música, pues es al mismo tiempo *éros* y *poíesis*, conocimiento y pasión, llevando en sí la paradoja del *Instante* y la eternidad, además de que, por su naturaleza simbólica, la música es una realidad ubicada entre el cerco fronterizo y el cerco hermético, de manera que ella misma es pórtico, bisagra y puente entre ambas realidades.

A manera de conclusión podemos por fin desvelar el gráfico que representa la estética del límite en el que está inserta la música:

²¹⁵ *Ibidem*, p. 73.



Como podemos ver, se trata de la cruz con la que representamos la conclusión del primer capítulo, pero se encuentra ahora acompañada de todos los elementos de los que hemos hablado en esta segunda sección: lo Bello en el centro como la trascendencia hacia la que tiende y empuja la erótica de la música; reposo y movimiento, espacio y tiempo, donde el movimiento representa el ambiente temporal sonoro al que le da forma la música y en el que se despliega como en un cauce fluvial o eje de las simultaneidades a través de la vivencia del Instante. Por otra parte, están las dos artes fronterizas, como artes simbólicas, ocupando un lugar preeminente (mayor que el de las artes apofánticas) en la frontera o *limes*, lugar en donde habita el ser fronterizo.

Como resultado de la elaboración de este capítulo, podemos inferir que “las artes de la frontera (arquitectura y música), domestican y civilizan lo salvaje”, “dominan el espacio que se abre en el reposo y en el tiempo (al compás del movimiento)”, “ordenan lógicamente el ambiente fronterizo” e “introducen sentido en el ambiente”.²¹⁶

También, podemos concluir que “arte y filosofía dan forma a la lógica del límite”,²¹⁷ recordándonos que la música y la filosofía son el conocimiento que permite al hombre alcanzar el *télos* de la ascensión escalonada de *Eros* que pasa por *la epistémé*, *la mathémata*, *la diánoia*, *la paideía*, etc.

²¹⁶ Cf. Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., p. 117.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 106.

III. LA MÚSICA: CONDICIÓN DEL SER DEL LÍMITE

1. Introducción

Este capítulo último es el culmen de la presente tesis, y al mismo tiempo, la bisagra entre los dos capítulos anteriores, porque de alguna manera, esta sección sintetiza de manera definitiva la propuesta de Trías y también los resultados planteados desde el inicio. En este capítulo presento el núcleo del trabajo de la investigación realizada, partiendo de la pregunta inicial por el punto de enlace o conexión entre la condición humana y la música, la música y el límite. Aquí encontraremos la propuesta central de nuestro autor y algunas matizaciones críticas a esta propuesta; también nos acercaremos a la dimensión ambivalente que caracteriza al hombre y a la música desde la perspectiva de la filosofía del límite.

Nuestro punto de partida es la propuesta de Trías, porque en ella encontraremos la clave de muchos de los conceptos y categorías utilizadas en este trabajo, además de que nos clarificará la dirección y el rumbo de todas sus obras o al menos de las que tienen una línea de investigación estético-musical. Por eso nos concentraremos en la obra *El canto de las sirenas*, pues ella es un extracto de toda la obra de la filosofía del límite, pero desde una perspectiva estético-cultural-filosófico-musical. En este capítulo pretendo establecer los puntos de enlace entre los dos polos de la investigación, lo relacionado al hombre, su ética, su condición, el tiempo en el que habita y todas las

dimensiones que giran en torno a la música, la estética, el símbolo, el tiempo que hace habitable el mundo, etc.

Para ensamblar estas dos partes, tomé en cuenta cuatro tópicos que hacen de gozne entre el primer y el segundo capítulos: la relación entre filosofía y música, la correspondencia entre alma humana y música, la ambivalencia en el límite y la música, y la música en la historia del pensamiento. En primer lugar, planteo la pregunta por la posibilidad de un retorno real a la música desde la reflexión filosófica (inciso a. del primer apartado), a lo que respondo con la invitación de Trías de realizar la acción necesaria para lograr un giro musical en el ámbito de la filosofía, parecido al giro copernicano y semejante al giro lingüístico del siglo XX. Posteriormente aparecerá la pregunta por la relación existente entre el alma humana y el conocimiento de la música (inciso b. del primer apartado), donde el saber del alma es matemático-filosófico-musical. Así se deriva la pregunta por la correspondencia entre el límite y la música (inciso a. del segundo apartado), encontrando su resolución en la dimensión jánica, dual o ambivalente de ambos, pues su naturaleza es semejante, y por lo tanto, capaz de responder a la condición humana del límite, la cual es ambivalente también. Y por último, plantearé el interrogante sobre la relación entre pensamiento y música, (inciso b. del segundo apartado) vínculo que perseguiré a través de un recorrido por la historia de la humanidad desde categorías musicales.

2. Nietzsche, Shopenhauer y Zambrano

a) El retorno a la música como propuesta filosófica

Trías atribuye a Nietzsche el mérito de haber reflexionado lo suficiente sobre el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, por haber descubierto dos formas de entender la música, como en una especie de dialéctica o de *concordantia oppositorum*, las cuales en una dinámica de enfrentamiento y síntesis, dan como resultado el *poder* de la “música que salva”. Para Nietzsche, Apolo no podía vivir sin Dioniso, se trataba de una dialéctica en la que se necesitaban el uno al otro de manera indispensable. Porque Dioniso se objetiva en las apariencias apolíneas, a tal grado de que a la obra de arte la llama en su conjunto *dioniso-apolínea*. Algo que le llama la atención a Trías, porque se da cuenta de que Nietzsche destaca la ambivalencia de la música —de la que hemos hablado a lo largo del presente trabajo—, que es por completo similar a la ambivalencia de la realidad humana y que es uno de los núcleos de su reflexión.

Apolo es la imagen del principio de individuación, el principio de la medida, en cambio Dioniso es el éxtasis nacido del dolor, del exceso. Trías nos recuerda que Nietzsche y Shopenhauer le dieron a la imagen de la muerte del niño Dioniso un significado metafísico; se trata del sufrimiento de la Voluntad de Vivir,²¹⁸ en el que la propia música aparece como Voluntad,²¹⁹ porque es la imagen de un dios herido que

²¹⁸ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 50.

²¹⁹ F. Nietzsche, *El origen de la Tragedia*, Porrúa, México, 2006, p. 37.

crea el mundo como si pudiera renacer o liberarse por medio de esta creación. Podríamos decir, con Trías, que esta disquisición nietzscheana es un planteamiento paradigmático de la creación artística, pues Nietzsche compara el arte trágico, y de manera particular la música, con un “bálsamo saludable” que tiene el “poder de transmutar el hastío para soportar la vida”,²²⁰ sólo si se realiza como creación apolíneo-dionisiaca. Es tan importante el modelo de creación liberadora y catártica de la muerte del dios niño Dioniso, que para Nietzsche llega a explicar una de las tesis fundamentales de su planteamiento en *El origen de la Tragedia*: que únicamente como fenómeno estético puede justificarse la existencia y el mundo.²²¹ Dicho con otras palabras por Eugenio Trías, la música o la experiencia estética, son las que hacen habitable el *limes* o la frontera en la que reside la existencia humana.

¿Por qué esta naturaleza apolíneo-dionisiaca de la música de la que nos habla Nietzsche está tan relacionada con la propuesta filosófica de Trías? ¿Qué tiene que ver la música en su realidad dramática o “trágica”, según términos nietzscheanos, con la filosofía del límite? Está más vinculada de lo que parece y es por esto que Trías hace referencia constante a esta obra de Nietzsche, porque la música (trágica) es como las Ideas platónicas: un *abstractum* de la realidad, que nos da el núcleo, la sustancia y la esencia de las cosas y del mundo. El fenómeno estético justifica la existencia desde el momento en el que es capaz de interpretar el mito o la realidad a partir de una perspectiva nueva. Nietzsche relaciona la obra de arte dionisiaca con la fuerza hercúlea

²²⁰ *Ibidem*, p. 43.

²²¹ *Ibidem*, p. 35.

que logra liberar a Prometeo de su buitre, es decir, la música que libera a la sabiduría de las apariencias y de la rigidez de la racionalización. Lo que significa que en el fondo hay una estrecha relación entre la música y la esencia de las cosas, entre la música y una forma de conocimiento de la vida que conduce a la *eudaimonía*, de manera que la música nos revela la significación más secreta de los acontecimientos y acciones, llegando a ser el “más exacto de los comentarios”.²²²

Así, puede afirmarse que “la filosofía nace en el espíritu de la música” y que “la música en cierta manera es reflexionada, es teorizada, en los orígenes mismos de la constitución de la filosofía”.²²³ La música es desde el origen, un pensamiento, una forma de comprensión y conocimiento de la realidad, del universo interior del hombre y exterior al hombre. En este sentido, Trías reprocha a la filosofía contemporánea haber olvidado este origen, y el lugar que ocupaba la música para la cultura en la que se dio a luz la filosofía. Trías reprocha a la filosofía contemporánea la polarización que ha hecho del lenguaje verbal, casi como manifestación fundamental del pensamiento humano y del conocimiento del mundo. Por ello, la última obra de Trías es una crítica al pensamiento occidental racionalista, que ha dejado de lado otras manifestaciones del *logos*.

Retomando el mito de Er con el que Eugenio Trías da inicio a su libro *El canto de las sirenas*, se puede poner especial atención a la mención que hace de “El huso de la

²²² *Ibidem*, p. 79.

²²³ Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007.

Necesidad”, por la que giran todas las esferas, porque con este símbolo, habla de un posible “hilo de Ariadna”.²²⁴ Trías realiza esta obra con el propósito de hacer un itinerario o recorrido a través de los cuatro últimos siglos de la música occidental, pero no sólo la descripción minuciosa de cada época o de cada estilo musical, ni siquiera la investigación exhaustiva de cada compositor y su música, sino para descifrar el enigma de la música, a través de toda la “red de relaciones internas” que se tejen entre los siglos y los autores. De hecho, Trías dedica todo un apartado al final del libro en su Coda Filosófica, a este “nudo argumental”²²⁵ de la música occidental, al que él mismo llama: el hilo de Ariadna musical. Trías se ha dedicado a hacer un recorrido de algunos de los principales compositores de Occidente rescatando lo genuino de cada uno de ellos, con la intención de entrelazar la historia del pensamiento con la historia de la música, para establecer un puente entre filosofía y música, o más aún, entre la música y su filosofía del límite.

En una entrevista que hace la revista *Leer* a nuestro autor,²²⁶ explica sus motivos de escribir sobre música: en el fondo, ambiciona descubrir su misterio, como ya lo he mencionado en el párrafo anterior. Lo interesante de esta revelación de Trías acerca de su propio libro es que después de un recorrido “histórico-crítico”, culmina con la Coda Filosófica que es, por decirlo de alguna manera, el extremo o punta de ese hilo de Ariadna, del que hablábamos al inicio, en el que expresa de manera clara su propuesta

²²⁴ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 17.

²²⁵ *Ibidem*, p. 873.

²²⁶ Entrevista a Eugenio Trías por José Luis Gutiérrez, Gracias por la música, <http://revistaleer.com/186/la-conversación.html>

filosófica como un retorno a la valoración de la música y a su vivencia e indagación como posibilidad de conocimiento real. Las páginas finales de su obra, tienen mucha importancia porque son en el fondo una reflexión filosófica crítica a la historia del pensamiento. Trías censura el recorrido del pensamiento humano y el punto actual en el que se encuentra, porque a través de los años la música ha quedado sepultada, después de que en alguna época la música había sido para los griegos, para Schopenhauer y para Nietzsche el centro de muchas de sus reflexiones filosóficas, además de la importancia medular que había tomado también en el Romanticismo, en contraste con nuestra época en la que la filosofía contemporánea, con el lenguaje, la palabra escrita o hablada, ha dejado de reflexionar o de preocuparse por la música y su vivencia estética, como si fuera accesorio u ornamental. Trías pretende hacer una crítica a este pensamiento filosófico, empezando por Wittgenstein, quien ha dejado de lado una dimensión que ha acompañado al hombre desde sus inicios, o quizá —como dirá el mismo Trías—, incluso antes de sus orígenes: la música.

La propuesta filosófica de Trías en su última obra se resume como una vuelta a la música a partir de la reintegración de su papel en el campo de la filosofía y del pensamiento. Trías afirma, en un diálogo²²⁷ acerca del libro *El canto de las sirenas*, que la música acompaña el suceso humano desde su origen, de tal manera que la recepción acústica es probablemente la primera de todas las recepciones que tiene el embrión. A tal grado que sería imposible imaginar la realidad humana desde su forma más arcaica posible (el *homo simbólico* y el *homo sapiens*), sin esta forma de cultura

²²⁷ Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007.

que es la música. La música siempre ha acompañado al hombre. Estas afirmaciones de origen antropológico nos ayudan a fundamentar el papel tan decisivo que tiene la música para el sujeto humano, y a partir de estas indagaciones podemos reconocer por qué Trías desarrolla con tanta determinación una teoría sobre la música, con el objetivo de indicar su trascendencia y de dirigir la atención hacia el pensamiento filosófico sobre la estética musical. Pues la música adquiere relevancia en la reflexión antropológica cuando se le identifica como una de las percepciones primarias en el desarrollo embrionario, más que la apreciación de la luz, de lo imaginario e indudablemente anterior a la palabra.

Trías afirma que incluso la raíz del “discernimiento inicial” o lo que comúnmente llamamos conciencia, como diferenciación entre el bien y el mal, puede atribuirse a la distinción sonora, como si pudiera remontarse a la vida intrauterina la formación de una cierta armonía interior. Pues el feto ya puede distinguir lo consonante y lo disonante a través de la voz de la madre, el sonido de su corazón o de sus emociones que tienen para el embrión una especie de afección determinante, pues se forma en él, dice Trías, una especie de “protojuicio” del bien y del mal, del dolor y del placer. Es en el vientre de la madre donde se encuentra el origen del gusto musical o del desarrollo auditivo, pues la mujer es el primer sonido y la primera voz con la que se tiene contacto, la madre es una especie de instrumento sonoro para el embrión.²²⁸

²²⁸ *Idem.* En la obra “El canto de las sirenas”, Trías no hace referencia al fundamento antropológico de la música, sin embargo, me pareció importante mencionarlo porque en esta conferencia parece presentarlo como una de las bases de su propuesta filosófica que es una especie de giro copernicano, como él mismo lo llama, pues pretende dar un

A Trías no le interesa construir una historia del arte o de la música, no pretende hacer un estudio sobre la terminología musical ni una posible semiología sobre el lenguaje artístico, sino que busca los argumentos musicales que le permitan hacer una nueva propuesta filosófica en la que filosofía y música se encuentran estrechamente ligadas, por lo que se adentra a una reflexión sobre la naturaleza de la música, su esencia y su vínculo con la filosofía del límite, porque “quizá la filosofía es, desde su comienzo, filosofía del límite”.²²⁹ La teoría del límite está presente en el libro *El canto de las sirenas*, pero aparece, como dice el mismo Trías: “a mitad de travesía”,²³⁰ porque su libro —aunque no explícitamente—, tiene una doble estructura: por una parte es un conjunto de ensayos, conectados entre sí a través del hilo conductor de la música y por otra parte se encuentra dividido en dos: un recorrido de Monteverdi a Debussy y otro de Shönberg a Xenakis. Es en esta última parte en la que toma cuerpo la teoría del límite, y donde Eugenio Trías aborda la creación musical como una aventura estética y ética con más claridad. Se trata entonces de cuatro siglos de música occidental, desde 1607 hasta el 2002, desde Monteverdi hasta Xenakis. De este modo podemos observar que el libro está dividido en una primera parte compuesta por el estudio de la música tradicional, y una segunda parte constituida por una reflexión sobre la música del siglo XX, siempre desde una perspectiva filosófica, a partir de la personalidad de los compositores, y de algún ángulo o semblante relevante de su música, de manera que

vuelco al pensamiento filosófico de manera que preste de nuevo atención a la música, que es una de las dimensiones constitutivas de la existencia humana.

²²⁹ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, pp. 832-833. “Esa filosofía del límite era, también, una filosofía en la que la música se hallaba en la raíz de su proyecto de iniciación hacia la sabiduría, o hacia una *eudaimonía*, o felicidad, asegurada por la adquisición de esa consonancia y acuerdo entre el alma y el cosmos”.

²³⁰ Entrevista a Eugenio Trías por José Luis Gutiérrez, Gracias por la música, <http://revistaleer.com/186/la-conversación.html>

Trías ha podido confeccionar su propuesta desde el núcleo de las inspiraciones e insinuaciones artísticas de cada uno, porque ellos y sus creaciones son el hilo conductor del pensamiento occidental y de los grandes movimientos artísticos, incluso, nos dirá Trías que a partir de “la propuesta musical de cada uno de ellos, puede brillar en su *idea estética*, o en su *idea tout court*, sólo que encarnada y materializada en la aventura musical considerada, verdadera *gnosis sensorial*”.²³¹ En efecto, cada uno de los músicos: Monteverdi, Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Wagner, Schönberg, Stravinski, Berg, Cage, Xenakis, entre muchos otros, son necesarios e irremplazables en esta historia del pensamiento, porque suscitan una *gnosis* musical única que le da sentido y dirección a la propia historia humana.

El marco de esta historia del pensamiento filosófico-musical en *El canto de las Sirenas* y de esta nueva propuesta filosófica de Trías, es el ensayo sobre Monteverdi (preludio del libro) y la Coda Final (desenlace de la obra), no sólo por el lugar que ocupan de *inicio* y *conclusión*, sino porque contienen la esencia de esta fusión que pretende hacer nuestro autor entre filosofía y música, música y límite, conectando cada etapa de la historia de la música con los pensadores, escritores, científicos y filósofos de la época, de manera que no parezcan escenarios fragmentados y desconectados entre sí, sino una realidad única. Se trata de la recapitulación de toda la historia humana desde una óptica estético-filosófica, como si fuera un telón de fondo que le da coherencia y sentido a cada uno de los acontecimientos históricos. Entonces, para

²³¹ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, pp. 872.

Trías, toda la historia de la filosofía es una sucesión de variaciones sobre un mismo tema:²³²

*Prima la musica e poi le parole.
Prima le parole e poi la musica.
Prima la filosofia e poi la musica.
Prima la musica e poi la filosofia.*²³³

El término musical “variación” significa la repetición de una frase musical o un tema, produciendo algún cambio ya sea en el ritmo o en la melodía, incluso en el timbre o en la tonalidad, pero siempre conservando el mismo proceso armónico y melódico que es como una especie de guía o hilo conductor del resto de la producción musical. Esta idea de un devenir histórico concebido como una serie de variaciones sobre el tema *música-palabra*, es para Trías la propuesta de un retorno al movimiento *dialéctico* entre música y filosofía, en el que no hay una de las partes que prime o destaque sobre la otra, sino en el que ambas se requieren de igual manera y posibilitan que el *logos* sensible y el *logos* conceptual se desplieguen progresivamente y en *crescendo* hacia la *eudaimonía* o *Buena Vida*, finalidad hacia la que tiende y aspira la humanidad o en el caso concreto de la filosofía del límite: el ser fronterizo.

²³² “*Prima la filosofia e poi la musica / prima la musica e poi la filosofia*. Quizás en la filosofía occidental, de Platón a Nietzsche, o desde los presocráticos hasta Adorno, puede reconocerse esa asunción y compromiso de ambas frases, de la inclinación de unos y de otros hacia una de las dos posibles formulaciones. Algunos elevan vuelo filosófico en y desde el hallazgo de la música como fundamento matricial, así Pitágoras, o en el siglo XIX Schopenhauer o Nietzsche, mientras que otros recrean la música en y desde una filosofía que se supone superior, y que hace posible descubrirla en su verdad, así Platón, que concibió la *filosofía dialéctica* como la música verdadera. O el caso especial de Theodor W. Adorno, para quien la verdad (histórica) de la música exigía su examen desde una filosofía que se entendía a sí misma como Teoría Crítica”. *Ibidem*, p. 871.

²³³ *Ibidem*, p. 874.

La propuesta de Trías puede resumirse, según sus propias palabras, en un *giro musical de la filosofía*,²³⁴ de la misma manera que se ha hablado en el siglo XX de un giro lingüístico, en el que se ha considerado que el *logos* es sobretodo el lenguaje verbal en todas sus manifestaciones, desde su sentido gramatical hasta su sentido hermenéutico, desde su estructura sintáctica hasta la pragmática, en toda su realidad de narración y metalenguaje, relato y escritura. De hecho, este *giro musical de la filosofía* es una objeción al *giro lingüístico* que ha significado la exclusión de muchas otras dimensiones del conocimiento que no poseen la naturaleza propia del lenguaje o de la narración; es también, un *giro lingüístico* que si bien, en algunos casos no excluye estas otras dimensiones del conocimiento, las aborda con un mismo instrumento de interpretación, como si todas pertenecieran al ámbito lingüístico sin destacar su riqueza y aporte propio. Este ha sido el caso de la música, pues se ha producido la elevación

“[...] del *lógos* como lenguaje verbal, sea en sentido lógico, gramatical, o en forma existencial y hermenéutica, o a través de inflexiones hacia la narración y el relato, o hacia la escritura en su significación originaria. Pero esa elevación se ha producido a expensas del olvido y de la omisión de una dimensión radical de la *fóné*, o del espacio y el tiempo del sonido, que sólo la música ha podido destacar a través de su peculiar forma y esencia, o de su específica interpretación del *logos*. O mediante el *logos* que le es propio y específico”.²³⁵

La propuesta de Trías no es propiamente la idea de volver al ideal de la “música absoluta”,²³⁶ al estilo de Schopenhauer, por ejemplo, o de los románticos, que de

²³⁴ *Ibidem*, p. 881.

²³⁵ *Idem*

²³⁶ A pesar de que Trías precisa que no pretende retornar a la idea de “música absoluta”, me parece que no queda clara esta afirmación en el desarrollo entero de su obra. Este es el elemento de crítica que puedo hacer a su propuesta filosófica, pues en algunos de sus libros y de manera especial en *El canto de las sirenas*, parece que cae en el reduccionismo de una interpretación estética de la realidad y más que estética, musical, asemejándose hasta cierto

alguna manera pretendían una interpretación estética de la realidad o que tenían la aspiración de la vivencia plena de un *logos* puramente sensible, musical y artístico; pero tampoco pretende nuestro autor un servilismo o subordinación de todas estas dimensiones estéticas a lo textual, interpretativo o lingüístico como en el caso de las filosofías del lenguaje, sino que la propuesta filosófica de Trías radica en recuperar a la música como sujeto activo del conocimiento y ya no como objeto de estudio dentro del gran laboratorio del lenguaje. Es la propuesta de un reconocimiento de la relación dialéctica entre música y lenguaje, relación en la que toma un papel importante la idea de símbolo, pues la armonización entre música y palabra es de carácter simbólico, ya que en el símbolo encuentran ambas su conciliación a sabiendas de que no existe una conclusión o dictamen final respecto a la dialéctica *Prima la musica e poi le parole*²³⁷ /

punto a Nietzsche, Schopenhauer y algunos de los románticos que consideran el arte como la posibilidad de solventar los problemas de la modernidad, asemejando la vivencia estética a una especie de panacea o “remedio para todo”. En estas propuestas parece que el arte es la única clave a través de la cual la vida se sustenta y tiene sentido, pues la vivencia estética es aquello que orienta la vida porque nos hace acceder a lo místico, dándole un rango de privilegio sobre cualquier otro aspecto de la cultura humana, lo cual, aunque es cierto, es necesario ser matizado, pues puede caerse en un intento de “estetizar la vida”, como dice Habermas. Toda la argumentación y el desarrollo de este conjunto de ensayos, no parece entonces coherente con la enunciación que hace Trías casi al final del libro de su intención de esquivar esta idea de “música absoluta”, muy al contrario, podría pensarse que esta recuperación que hace Trías de la música en la filosofía, se llega a extrapolar hasta el punto de que parece ser la médula e hilo de toda interpretación de la historia del pensamiento, lo cual es cuestionable tanto como él mismo interroga esta radicalización de las filosofías del lenguaje del siglo XX, que han pretendido interpretar toda la realidad desde este lente o enfoque, pues por una parte ya se ha hecho un intento anterior de conseguir un giro musical o estético y ha llegado a ser considerado presuntuoso e insostenible. Es cierto que el retorno a la valoración de la música y con ella de todas las dimensiones estéticas y trascendentes del hombre son una propuesta excelente y de una gran incidencia para el pensamiento occidental racionalista y tecnocrático, pero no puede restringirse la realidad y la filosofía a un encuadre musical, aunque este fuera de carácter dialéctico como lo hemos expuesto en este apartado; así tampoco puede leerse la existencia sólo desde la perspectiva del límite, ya que esto derivaría de nuevo en la radicalización de un solo aspecto o dimensión en la que se engloba y desde la que se entiende todo lo demás. Habría que preguntar a Trías si su propuesta pretende explicar y abarcar la totalidad de la vida o si podemos encontrar en ella los matices necesarios.

²³⁷ Ángeles Arce, *Prima la musica, poi le parole*: “Divertimento” metateatral de G.B. Casti, *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol 9 (2002): 79-99. “El éxito de *Prima la musica, poi le parole*, es por la coincidencia temática que presenta con otras obras contemporáneas que abordaban la sátira teatral sin salir del teatro mismo, llegando así, a lo que algunos denominan como *metateatro*, *metalibreto* o *metamelodrama* (Goldin 1985 y Gatta 2000, entre otros) [...] el caso es que en este nuevo microgénero que habla del teatro dentro del teatro –en general para parodiarlo-, la reflexión teórica sobre cualquiera de los elementos antes mencionados, la conexión entre ellos, la relación palabra

*Prima le parole e poi la música,*²³⁸ pues no hay un desenlace en el que una tenga que distinguirse sobre la otra, puesto que la actividad dialéctica debe ser su movimiento constante y natural.

En este sentido se entiende el carácter *liminar* de la música, concibiendo el *limen* como umbral, porque la música, se anticipa al lenguaje y trama con él una relación dialéctica mediada por la forma simbólica,²³⁹ permitiendo así, ejecutar la propuesta filosófica de Trías: “a través de la palabra, recrear sus propios conceptos y categorías siempre en compañía de la música”.²⁴⁰

b) Hacia un saber sobre el alma

En el apartado anterior planteaba la pregunta que ha conducido a Trías por una línea de investigación estética: ¿Es posible un pensamiento que sea a la vez filosófico y musical, que pueda articular una propuesta filosófica nueva?²⁴¹ Se trata de una interpelación acerca del sitio que ocupa la música y su primacía. De alguna manera Trías nos responde en su obra autobiográfica, enfatizando la posición preeminente de

música, el debate sobre cuál de los dos tenía primacía o la polémica suscitada entre la ópera seria y la ópera bufa, se convirtieron en la temática protagonista de muchos libretos dieciochescos, entre los cuales, se encuentra el melodrama que nos ocupa”.

²³⁸ Me parece interesante comentar que para Trías, “la ópera y la canción [...] materializan esa *simploké* dialéctica” entre música y palabra o música y poema *Ibidem.*, p. 879. De hecho, él hace referencia intencional a la ópera bufa *Prima la musica, poi le parole*, no sólo por la temática sino porque se trata de una manifestación de la propia “reflexión conceptual, filosófica, sobre la propia naturaleza del arte: poesía sobre la poesía, literatura sobre la literatura, música sobre la música. Y en este caso ópera sobre la ópera”. *Ibidem.*, p. 878.

²³⁹ Cf. *Ibidem.*, p. 875.

²⁴⁰ *Ibidem.*, p. 873.

²⁴¹ Cf. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 909.

este arte entre todas las artes, que se debe en primer lugar a que la música ha acompañado toda su vida —sin embargo, no es esta la raíz profunda de su reflexión filosófica pues no es la música un simple capricho emotivo como fuente de deleite y dicha de un melómano—; y en segundo lugar, se debe al papel que juegan la armonía y el ritmo como incitadores del propio saber del alma, pues la música es, en palabras de Trías: “una forma de gnosis sensorial que tiene la capacidad de proporcionar salud”. Este es el motivo por el que Trías dedica uno de sus libros más extensos a la fusión entre filosofía y música, no sólo como un gusto personal, sino como una propuesta radical a un siglo o a una trayectoria del pensamiento filosófico que como hemos dicho, ha dejado de lado una de las grandes manifestaciones del *logos* o del pensamiento. En esto radica la importancia de la música en la reflexión filosófica, en que la filosofía en realidad tuvo su origen o su nacimiento en el espíritu de la música. Se trata de un “conocer” de ambas, expresión que Trías utiliza retomando la terminología de Nietzsche. Se puede hablar de un principio común gracias a Pitágoras quien se encuentra en el origen la filosofía y la música, manifestándolas como realidades intrínsecamente unidas y hermanadas.²⁴²

La tesis fundamental de *El canto de las sirenas* es que la música es un saber del alma y del cosmos, no sólo una fuente de placer, de emotividad o de afectos, sino de discernimiento. Podría decir que se trata de una especie de revolución filosófica que aspira a la emancipación de la música, una pugna porque se restablezca su lugar en medio de una filosofía que ha sepultado a la música por darle valor exclusivo al

²⁴² Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007.

lenguaje verbal, a la palabra y a la escritura. El título de este apartado surge en referencia a la obra de Zambrano, *Hacia un saber del alma*, porque quizá la única filósofa que hace una reflexión en esta línea y con cierta influencia órfico-pitagórica, es María Zambrano,²⁴³ quien inicia el método de la indagación sobre un conocimiento del alma, que sólo se satisface en la música, en el pitagorismo y el orfismo, y en esa osadía de descender a los infiernos (como en el caso de Orfeo), a lo indecible. Para Zambrano, lo indecible sólo puede resolverse en música, pues la música es pensamiento sin dueño, porque no puede ser agotado o traducido. Trías retomando a Zambrano, nos dice que alma y música se encuentran ajustadas, es decir encajan la una a la otra de manera perfecta porque la música expresa al alma y el alma está construida musicalmente.²⁴⁴ A esto se refiere Zambrano con la idea de que una persona puede ser al modo de la música y que la música se abre cuando se encuentra el alma sola. Pero el alma no es comprendida solamente en su forma individual humana, sino en su sentido abstracto, es decir, alma del mundo. Quizá la distancia de Trías con Zambrano es la misma recriminación que nuestro filósofo hace al pensamiento contemporáneo: que no llega a ahondar más en esta reflexión, sino que termina por involucrarse también en el lenguaje verbal, pues para Zambrano es un intento casi imposible —si se rastrea históricamente el curso del conflicto— la integración de la música como sujeto en el discurso del pensamiento filosófico, pues la filosofía se edifica sobre la base del lenguaje de la denotación, o el lenguaje proposicional o apofántico a partir de

²⁴³Zambrano, M. *Diotima de Mantinea en Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1989, p. 196. “La música no tiene dueño, pues los que van a ella no la poseen nunca. Han sido por ella primero poseídos, después iniciados. Yo no sabía que una persona pudiera ser así, al modo de la música, que posee porque penetra mientras se desprende de su fuente, también en una herida. Se abre la música sólo en algunos lugares inesperadamente, cuando errante el alma sola, se siente desfallecer sin dueño”.

²⁴⁴ Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007, *op. cit.*

Aristóteles. Este es el motivo por el que ella misma se resuelve por afirmar que la forma musical de la palabra es la poesía, de ahí que se derive también de esta tradición filosófica que va de Aristóteles a Wittgenstein, su “razón poética” y con ella la elaboración del núcleo de su filosofía.

Trías cita a Zambrano en su libro *El hombre y lo divino*, a propósito de esta pugna entre la posible aproximación de música y filosofía o su escisión definitiva. Zambrano piensa que la alternativa de un pensamiento filosófico-estético, es en realidad “la ruta de los vencidos”,²⁴⁵ que nace a raíz del desdén de Aristóteles por la secta filosófico-religiosa fundada por Pitágoras. Esta vía matemático-musical queda desplazada y toda la filosofía posterior se construye sobre sus ruinas a partir de Aristóteles. Por ello Zambrano “duda de que sea posible proseguir ese itinerario en el que la conjunción de música y filosofía constituye la cuestión filosófica primordial. Zambrano considera que fue arruinada como posibilidad a causa del triunfo indiscutido de la orientación aristotélica, la que sitúa en primer orden el lenguaje verbal en su modo y forma de aproximarse a las cosas”.²⁴⁶

Sin embargo, Zambrano en el primer ensayo que publica en *Revista de Occidente* en diciembre de 1934, defiende la idea de un saber sobre el alma, que es un “trozo de cosmos en el hombre”, y reclama su lugar de estudio en el “camino de vida”

²⁴⁵ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 891.

²⁴⁶ *Idem*

que es la filosofía.²⁴⁷ “Para que florezca ese "delicado saber" acerca de las cosas del alma, afirma la necesidad de aproximar el intelecto al sentir, base y fundamento de todo conocimiento humano. En este texto se encuentra ya la "razón poética", señala su autora, pero ella no se daba enteramente cuenta porque "creía, por entonces, estar haciendo razón vital". Zambrano, hace más de sesenta años, convencida de que la filosofía debe recuperar su función medicinal, observaba: "En la restauración del hombre que se hace necesaria, no podrán tener la exclusividad estas formas triunfadoras, sino que tendrán que venir en su ayuda otras más humildes, menos ambiciosas en cuanto al descubrimiento dialéctico, pero portadoras de alguna acción específica y necesaria".²⁴⁸ Esta función medicinal de la que habla Zambrano y la misma aproximación del intelecto al sentir, tienen que ver indudablemente con “la razón poética” y con la música, que son las vías de auxilio para que la filosofía consiga este objetivo de curar y saber sobre el alma humana, pues son artes que posibilitan la vivencia de la *catarsis*.

Me parece interesante mencionar lo que Clara Janés²⁴⁹ —quien conoció a Zambrano directamente—, comenta en su artículo *Los números secretos* acerca de lo que para María Zambrano representaba la música, porque encuentro que hay una coincidencia —aunque no explícita—, con la forma en la que Trías entiende la música y la expresa en el primer ensayo de *El canto de las Sirenas*, dedicado a Claudio Monteverdi, especialmente sobre el mito y la leyenda de Orfeo. Clara Janés nos remite

²⁴⁷ Rosa Rius, *Monografías de María Zambrano: Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 201

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 201

²⁴⁹ Clara Janés, *Los números oscuros*, Siruela, Madrid, 2006 pp. 242

a *De la aurora*, texto en el que Zambrano resume algunas tradiciones religiosas que expresan la realidad del alma: “Ellos, los mundos creados, nacieron de la luz y del sonido”.²⁵⁰ Para Zambrano, el alma humana tiene su fundamento en la luz y el sonido, de hecho, en *El hombre y lo divino*, recuerda Clara Janés, que Zambrano escribe: “el ritmo es la más universal de las leyes, verdadero a priori que sostiene el orden y aún la existencia de cada cosa”.²⁵¹ Parece que Zambrano hace referencia a la matemática musical, al ritmo y al sonido como un poder que permite la entrada a los misterios más radicales del hombre y del cosmos:

“[...] ese ‘saber del no saber’, que es el que entraña la poesía, es el mismo que, partiendo del tiempo real, alcanza el fiel de Orfeo y Dionisos al liberarse de la razón y ser arrastrado por el dios a su propio tiempo. Poseído, iniciado por él, cruza entonces aquel límite y se entrega a la danza y al canto. El dios, pues, a través del ritmo, le hace romper el tiempo real y también la barrera de silencio que amuralla lo indecible, y le otorga la palabra. Se trata de una palabra sostenida por ‘la órbita de un ritmo’²⁵² o por la música, dice María Zambrano y también en esto se remonta a las antiguas tradiciones, ya que en el *Brihadaranyaka Upanishad* ('Gran Upanishad del bosque'), al explicar la palabra *udgitha*, se dice que el sonido sostiene al lenguaje y la energía vital sostiene al sonido; que ‘la energía vital canta’²⁵³ y el tono, la voz, es su ornamento —cosa que también ella tenía presente—”.²⁵⁴

El mismo Trías indica en *El canto de las sirenas* que la música remite a realidades originarias y últimas del hombre, la vida y la muerte; sobre todo en el ensayo dedicado a Bach, vemos esta referencia de todos los compositores a estos misterios últimos y definitivos que se reflejan indudablemente en las realidades del nacimiento de

²⁵⁰ María Zambrano, *De la aurora*, Turner, Madrid, 1986, p. 99.

²⁵¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991, p. 206.

²⁵² *Ibidem*, p. 68.

²⁵³ *Gran Upanishad del Bosque*, con los comentarios advaita de Sankara, edición de Consuelo Martín, Editorial Trotta, Madrid, 2002, p. 69.

²⁵⁴ Clara Janés, *Los números secretos*, *op. cit.*

Jesús, la cruz y la resurrección. De la misma manera, Janés nos menciona que para Zambrano, el poder del ritmo es precisamente la vuelta al origen, que es el enigma por excelencia

“por este motivo, la filósofa puede afirmar que ‘el deslumbramiento producido por el descubrimiento de los objetos matemáticos llega a tener un carácter extático; el que se mueva entre ellos, o los vea moverse ante sí, se sentirá a salvo de la vida y tomará su esencia y su movimiento por el absoluto’²⁵⁵ [...] Avanzar por el número, por la fórmula, supone, pues, un saber distinto, un saber anterior, y así, decían los pitagóricos, y también Platón en el *Timeo* y luego muchos otros hasta Galileo, que la naturaleza es un libro escrito en caracteres matemáticos, y es en esas cifras que la contienen, esas *stoikeia*, donde el mundo se apoya. Por ello, entrar en los números secretos es ver con claridad y precisión el ser y el estar, y también el lugar donde se sitúa cada cosa y su alcance; es un captar la totalidad como haría un imán. María Zambrano llega incluso a preguntarse por una revelación numeral anterior a la palabra y a hablar de una ‘palabra increada’²⁵⁶ perteneciente al ser”.²⁵⁷

La música desde la tradición órfico-pitagórica, para Zambrano es ese saber interior o saber del alma que permite penetrar en el conocimiento que cura la *infirmitas*. De la misma manera Trías concibe la relación entre alma y música, pues el alma y la naturaleza están constituidas matemática y musicalmente, lo que permite por asociación y analogía que se logre un efecto medicinal.

Una pieza clave para intuir la música como “saber del alma” es el mito y leyenda de Orfeo a la que Zambrano hace referencia. De hecho, el mismo Trías expresa que la música occidental siempre que tiene una aproximación con la propia historia termina por encontrarse con este relato, el cual revela el origen de la música y la potencia de su

²⁵⁵ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 82.

²⁵⁶ María Zambrano, *De la aurora*, op. cit., p. 72.

²⁵⁷ Clara Janés, *Los números secretos*, op. cit.

naturaleza, es decir, por encima de cualquier otro arte, la música tiene un poder inaudito que la vincula estrechamente al alma humana y que la ha hecho motivo de reflexión y en algún momento eje del pensamiento filosófico. Eugenio Trías desarrolla este mito en el ensayo dedicado a Monteverdi y lo desdobra como una obertura adecuada para la argumentación de la trascendencia de la música en la vida humana. El mito de Orfeo nos revela la esencia de la música, no sólo porque como todo mito nos relata explicativamente los orígenes, sino porque “nos descubre los alcances de la potencia de la música”.²⁵⁸

La música puede tranquilizar los corazones turbados y puede llenar de amor los espíritus fríos, también puede dar placer a los oídos mortales haciéndoles desear lo sublime o lo trascendente. La música puede atraer a las bestias salvajes, y en Orfeo,

²⁵⁸ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 35. “La ópera de Striggio Monteverdi se inicia con un hermoso prólogo, un aria estrófica, después de un preludio musical que insiste como *ritornello* un hermoso pasaje, sereno y triste, en ritmo de lenta danza, que sirve de interludio a la monodia ariosa que tiene por protagonista a La Música, en figura alegórica personificada.

*Io la Musica son, ch' ai dolci accenti
So fan tranquillo ogni turbato core.*

La música puede tranquilizar, con sus dulces acentos, todo corazón turbado; puede inflamar de noble cólera, o de amor apasionado, a los espíritus más fríos.

*Io, su cetera d'or, cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talora.*

Armada de su cítara de oro, puede deleitar los oídos mortales, incitando al alma a desear de manera ardiente la audición de las armonías de la lira celeste

*...l'armonia sonora
De la lira del ciel...*

La música habla de Orfeo, que atraía con su canto a las bestias salvajes, y que pudo conquistar al infierno con sus plegarias”.

puede conquistar el infierno. La música, en fin, tiene un poder de magnitud inconmensurable. La música exterioriza ese poder que tiene de conmover. Es un poder que tiene alcance en el cielo y en la tierra, que puede ordenar el cosmos y que tiene presente desde su origen, según la tradición órfica.

La música posee un poder de salvación. La religión órfica, antes que el pitagorismo y que Platón, ya es consciente de esta economía de la salvación del alma, para la que el cultivo de la música no sólo es necesaria, sino indispensable. La música tiene un poder de salvación porque aquietta la naturaleza y transforma la crueldad de las fieras salvajes en mansedumbre; porque llega al reino de los muertos y porque puede expresar de igual manera dolor y goce. Es un poder de reconciliación, porque puede generar armonía, pero sobre todo por su naturaleza *sim-bálica*, o de unión de dos partes que necesitan ser conciliadas. En este sentido, lo específico de la fuerza de la música es que se trata sobre todo de un poder religioso,²⁵⁹ en el sentido estricto de “re-ligar”, por su capacidad de unir realidades “el gran poder de reconciliación de la música, su armonización de todas las fuerzas de la naturaleza, diurna y nocturna, terrestre e infernal, su capacidad para conjugar, de forma *sim-bálica*, todas las potencias, sublimando el lado desgarrado y malo, o *diá-bálico*, tanto en la tierra como en el subsuelo”.²⁶⁰

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 42-43.

Es importante comentar que para Trías hay tres grandes poderes que se reparten el universo de la música, el primer poder pertenece a las sirenas, peligrosas, seductoras, pero que poseen la potencia de iniciar en el conocimiento, aunque a costa de sumergir a quien lo encuentra en el olvido, haciéndole perder el rumbo y el destino. El segundo poder pertenece al cántico de Orfeo, quien puede incluso convertir a las sirenas en piedra, el gran poder de su lira, asociada a Apolo. Y el tercer poder está referido a las ménades y su potencia dionisiaca, ellas fueron responsables de la muerte del semidiós Orfeo, un poder que posibilita el furor divino, la danza. Como podemos ver se trata en realidad de un poder que desplaza al otro, pero que al mismo tiempo lo requiere, una dialéctica musical en la que los tres poderes muestran cada uno de los matices o ángulos del conocimiento que proporciona la música; por una parte, el de las sirenas, a manera de iniciación; por otra parte la lira de Orfeo como música apolínea y hasta cierto punto sagrada; y por último, la música de las ménades o música dionisiaca que posibilita la *manía teléstica* o la danza excitada que provoca la catarsis.

Trías advierte que se trata de la lira contra la flauta o de Apolo contra Dioniso, pero como dijimos anteriormente, no es más que un movimiento dialéctico que expresa distintas formas de entender la música. Según Trías “una triplicidad de formas”²⁶¹ que muestran al mismo tiempo, todas las cualidades que la música posee para proporcionar un íntimo saber sobre el alma.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

3. La música hace habitable el limes humano

a) El carácter ambivalente de la música y el límite

El título del libro *El canto de las sirenas*, según refiere el mismo Trías, es en realidad una metáfora de la música, porque expresa toda su ambigüedad. Por una parte, las sirenas como guías, *mistagogas* o iniciadoras en el conocimiento; y por otra, las sirenas como monstruos que envuelven al marino para quitarle la vida. La música, como ya lo he dicho antes, está marcada por una ambivalencia profunda que la constituye. Puede ser al mismo tiempo seductora, incluso al grado de la irracionalidad, y puede ser también supraracional.²⁶² Pero no sólo la música está marcada por la dualidad, sino que el límite mismo es dual, es ambivalente, por ubicarse como umbral o puerta entre dos realidades.

Uno de los asuntos medulares que retoma Trías en esta obra es el binomio que plantea Nietzsche entre el carácter dionisiaco y apolíneo de la música.²⁶³ Este tema es substancial porque en él radica el vínculo a desarrollar más adelante entre música y límite, que refiere a la relación entre *eros* y *poíesis*, lo sublime y lo siniestro, lo apolíneo y lo dionisiaco. En realidad la ambivalencia de la música refiere a su naturaleza jánica, que alcanzamos a percibir de manera gráfica en Mozart, en su *concordia discors* y en la proyección de lo trágico y lo cómico de su música. Aunque Mozart es un ejemplo

²⁶² Conferencia *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, en Bilbao, 5 de noviembre de 2007.

²⁶³ F. Nietzsche, *El origen de la Tragedia*, Porrúa, México, 2006, p. 30.

particular de este doble carácter propio de la música, la dualidad es una constante que aparece en todo el recorrido histórico y en todos los compositores. De manera particular, Trías relaciona la vida y obra mozartiana a la dimensión jánica del límite y de la música, porque siempre que nos encontramos con él, nos tropezamos con la dicotomía de su magnífica obra y su infortunada vida.

“Se presentaba ante los más cercanos con la máscara del payaso o del bufón [...] Sólo que ese payaso escondía, tras su máscara frívola y cómica, una hondura de percepción, de sentimiento y de poder expresivo que bañaba siempre de ambigüedad su propia pirueta, su voltereta o su mueca cómica y carnavalesca”.²⁶⁴

En efecto, Trías nos muestra la interesante conjugación que existe en Mozart, entre belleza y muerte. Donde incluso, el esplendor de la muerte puede ser la belleza misma. Es decir, en él se concilian las dimensiones más opuestas e inconcebibles. Mozart es, por decirlo de alguna manera, una figura paradigmática del límite y de la música, porque es la imagen de esta realidad paradójica que envuelve el *limes* en un vínculo estrecho con la música;

“W.A. Mozart impregnó toda su música de esa impresionante duplicidad de conciencia cómica (respecto a las cosas del mundo) y de conciencia trágica (fatalista en ocasiones, épica otras veces, ritualizada y hierática al final de su vida, en sus piezas masónicas, en *La flauta mágica*, o en la *Misa de Réquiem*)”²⁶⁵.

Así, toda la vida de Mozart y su música, que forman una unidad sólida, son representación de eso que envuelve la música universal y al hombre como ser del

²⁶⁴ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 161.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 163

límite, “en donde tragedia, comedia, humor y horror, lo demoniaco y lo cómico, [...] forman una inquietante *concordia oppositorum*”.²⁶⁶

Este es el motivo por el que este proyecto de investigación gira en torno a una de las características que aparecen como constante en la filosofía de Eugenio Trías y en su noción de *límite*: la ambivalencia. En ella, caben las luces y sombras, lo claro y lo oscuro de lo humano. Es decir, una visión jánica —“Jano o Januarius, dios de las puertas, de las puertas de la Ciudad y de las puertas del Tiempo, con la consabida doble cara, una que mira hacia dentro (o hacia atrás), y otra que preside la fachada exterior (o que mira hacia adelante)”,—²⁶⁷ a partir de la cual podemos mirar el límite en dos dimensiones o dos caras: el rostro del drama que significa el límite humano, su indigencia, la verdad que no puede ver de sí mismo o que no quiere conocer, y el rostro del propio encanto que lleva consigo el límite de la existencia humana. A partir de esta noción paradójica de límite es que toma sentido en Eugenio Trías la música, que es también drama y encanto, pero que sobre todo es el arte que hace habitable el *limes*, o el cerco fronterizo de lo humano, dándole al umbral de la existencia, también ambivalente, un sentido.

Hasta cierto punto, esta concepción de la existencia desde la ambivalencia jánica, proviene de una profunda influencia platónica que él mismo reconoce en su filosofía. Por ejemplo, a partir de la idea del Bien que es “a la vez Idea presente al alma,

²⁶⁶ *Idem*

²⁶⁷ Eugenio Trías, *El árbol de la vida, op.cit.*, p. 77

y punto de fuga, lejano y ausente, excesivo en relación a toda idealidad posible”,²⁶⁸ es decir, el Bien que se encuentra al mismo tiempo cerca y lejos de la condición humana, que es al mismo tiempo accesible e inalcanzable. Con su propia experiencia, Trías habla de lo que representa el hombre como habitante de la frontera, sujeto que es presa de un conjunto de contradicciones, que avanza entre la salvación y la perdición, la dicha y el sufrimiento, la pérdida y la ganancia, la tragedia y la comedia, la muerte y el nacimiento.²⁶⁹ Así describe Trías su propia vida y con ella, la vida humana. De alguna manera, la música con sus modulaciones, variaciones y contrastes, es expresión de este límite, de esta paradoja humana.

Pero es preciso comprender en qué sentido la música es ambivalente, pues si este arte permite conocer al hombre, su naturaleza y su esencia, es porque podemos conocer la propia naturaleza y esencia de la música. Recordemos que el alma humana y la música están hechas de estructuras semejantes. Lo señala Trías: “[...] la música, desde su origen, está atravesada por una excitante duplicidad que afecta a su esencia misma [...]”,²⁷⁰ como la condición humana, marcada por esta misma duplicidad. Así como el hombre tiene en sí mismo las huellas de la naturaleza y del instinto, encontrándose también marcado por los rasgos del misterio y de la trascendencia, la música es análoga a la realidad humana, porque en cierto sentido es “salvaje” y natural, pero desde otro ángulo es fuente de civilización y cultura para el propio hombre.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 283

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 321

²⁷⁰ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 887.

“Para acceder a la esencia de la música debe atenderse a su naturaleza jánica. La música se implanta en lo más telúrico de un fondo a-lógico, o “irracional”, que conduce a expresiones primigenias de éxtasis y de enajenación ceremonial. Tiene el poder de traspasar los umbrales de la conciencia, o de exacerbar los límites de nuestra cordura [...] Esa duplicidad de la música, a la vez civilizadora de un fondo ancestral salvaje, telúrico e irracional, y capaz de suscitar una elevación hacia las alturas matemáticas y astronómicas a las que la promovió la tradición pitagórica y platónica, y con ella también la ciencia medieval, forma parte de su naturaleza y esencia”.²⁷¹

Si la música aparece desde los inicios del pensamiento, y más aún, si su genealogía se remonta al nacimiento del propio hombre, se puede decir que es tan natural y salvaje como la realidad más biológica y pura de la humanidad, porque estamos hablando de las primeras manifestaciones no elaboradas del sonido, que ya por sí mismo era musical y matemático, como la realidad entera. Entonces la música forma parte ya de ese preconsciente del hombre —como lo llama Trías— que es tan silvestre como las primeras manifestaciones humanas; en este sentido la música expresa un cierto matiz de irracionalidad; además de que es el arte de la exteriorización de las pasiones y emociones humanas quizá más innatas y puras. Pero por otra parte, la música es una elaboración cultural que expresa también la magnificencia del pensamiento y la razón humana y su capacidad de elaborar construcciones abstractas en el tiempo por medio de la matemática y el sonido. “Esa duplicidad (racional/irracional) de la música es justamente lo que caracteriza su esencia, o su más recóndita y específica sustancia”.²⁷²

²⁷¹ *Ibidem*, p. 888.

²⁷² *Ibidem*, p. 889.

Pero la naturaleza ambivalente de la música no sólo consiste en esta doble dimensión de racionalidad e irracionalidad, sino también se trata de este doble matiz de lo bello y lo siniestro que compone a todo arte y de manera específica a la propia música. Decía en el segundo capítulo que la estética siempre remite al misterio o a lo sagrado, y es por este vínculo con el cerco hermético que la música aparece como una realidad jánica, porque

“[...] tiene, pues, doble rostro, como Jano: mira hacia delante y hacia atrás; es un *limes* liminar, pre-liminar. También limítrofe. Y es, por supuesto, una puerta de doble cara, que se abre y cierra a la vez. Es límite en el doble sentido espacial y temporal, capaz de desplegarse en una topología (en la que se descubren tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco fronterizo y el cerco hermético) en una nueva forma de comprender la naturaleza (jánica) del tiempo”.²⁷³

Efectivamente, la música es como el dios Jano, una realidad que mira hacia el cerco fronterizo y hacia el cerco hermético, que es el misterio hacia el que el hombre se refiere constantemente; pero esta doble cara de la música es gracias a su naturaleza simbólica, pues vincula esta búsqueda del hombre con su referente que es lo sagrado o el misterio. Sin embargo, gracias a esta referencia a lo que se encuentra más allá del límite es que la música puede tener también una esencia siniestra, quizá porque manifiesta de forma evidente aquello que debe permanecer cubierto o velado porque el hombre no puede tener acceso a ello, es decir a la trascendencia, o aún más, porque este arte revela aquello del hombre que es hasta cierto punto evadido y rechazado por ser el límite mismo (la indigencia, el dolor, la pena, la locura, lo contingente de la naturaleza humana):

²⁷³ *Ibidem*, p. 890.

“La música es siempre, en su raíz, música celestial, que sin embargo, en su confrontación con el límite —y con los aspectos ásperos y violentos que este concepto jánico dispone—, puede también despertar formas y ecos de naturaleza *daimónica*, o *dia-bálica*. Violencia y horror hallan también su forma de expresión —sublimada y simbólica, en lo posible— en este “arte sagrado” que posee, como todo lo sacro, una congénita ambigüedad y ambivalencia”.²⁷⁴

Ahora, es pertinente hacer una reflexión a cerca de dos categorías estéticas que están relacionadas de manera directa con la dimensión jánica de la música; lo bello y lo siniestro. Ambas tienen un vínculo con lo sagrado, entendiendo lo sagrado como lo “separado”. Trías, en su obra *Lo bello y lo siniestro*, despliega de manera interesante estas categorías estéticas entorno al misterio, expresando lo siniestro como condición y límite de lo bello. De hecho podemos decir que se trata de una reflexión de lo bello desde la perspectiva del ámbito de lo siniestro, como requisito para que lo bello llegue a manifestarse, y también como revelación definitiva y sin pudor del propio misterio.

“El misterio debe mantenerse como tal; lo sagrado debe estar siempre en algún sentido “separado” (*jóristos*). Lo sagrado es lo segregado; lo que no puede ser mancillado ni violado aspecto sacrosanto de lo sagrado). Cuando ese efecto de violación se produce, lo sagrado asume ese carácter ominoso y execrable que el término latino *sacer* también tiene. Sobreviene entonces lo siniestro: aquello que “debiendo permanecer oculto, se ha manifestado” (Schelling)”.²⁷⁵

Así podemos entender al arte, y de manera específica a la música como un modo de producción que se encuentra mediado entre lo bello y lo siniestro. Así es la música si se entiende como producción simbólica, y en ella se manifiesta lo siniestro

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 877.

²⁷⁵ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op.cit.*, p. 173.

como condición para que lo bello se realice. La misma definición de lo siniestro es ambivalente, porque es un límite entre lo bello y lo despreciable; en este sentido, la música es siniestra también, tanto como es bella y sublime. “Esta reflexión es válida para el arte. Éste es un modo de producción (*poiein*) en el que debe mediar entre lo siniestro y lo bello, de manera que éste pueda producirse, asumiendo el carácter de condición y límite que lo siniestro constituye”²⁷⁶. En este sentido, la estética ocupa un lugar mediador entre lo bello y lo siniestro sin pertenecer completamente a lo uno o a lo otro, es ambivalente, ambiguo y no unilateral, es limítrofe, porque:

“un arte que presenta crudamente lo siniestro, o que lo promueve sin mediaciones, en pura patencia o presentación, se auto-destruye como arte; deja de ser arte en el sentido de la *poiésis*. Un arte que reprime lo siniestro impide que el efecto estético (de lo bello; o de lo sublime) se produzca”²⁷⁷.

En el siguiente esquema, Trías expresa el núcleo de relaciones posibles entre las artes y las categorías estéticas desde una perspectiva histórica, en la que aparece lo bello y lo siniestro como las dos dimensiones necesarias de la producción artística, pero siempre mediadas por lo sublime; esta mediación encuentra su expresión en la verdadera música, la cual es bisagra entre estas dos categorías.

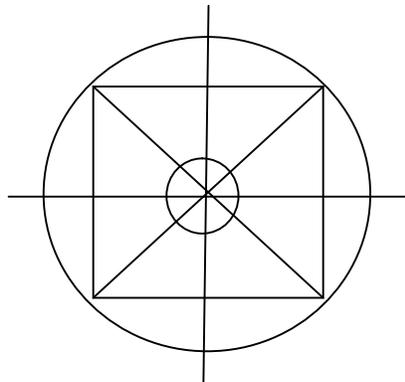
“El centro de diagrama estrellado está ocupado por aquel *trascendental estético* al que todas las artes aspiran, o al que quieren dar forma (categoría sensible) a través de su producción (*poiein*). Ese trascendental (lo bello, lo sublime) constituye el punto de fuga que cierra el horizonte y su límite hacia detrás, hacia “la cosa” (o cerco encerrado en sí). En el límite centellean aquellas ideas, *eidós*, formas de lo bello que resplandecen como objetivos de la producción artística desencadenados por la erótica que hacia esa

²⁷⁶ *Idem*

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 174.

belleza se encamina. Lo sublime designa esa tendencia hacia la fuga de lo bello “más allá del universo estrellado”. En cuanto a lo siniestro y lo monstruoso, comparecen en el mundo cuando se quiere o pretende hacer patente y plenamente revelado cuanto existe más allá del límite o la frontera”.²⁷⁸

Para Trías, este afán de develar por completo lo que está más allá del límite es la *hybris* o el único pecado atribuido al hombre y que por lo tanto se manifiesta como lo siniestro. Es la pretensión que tuvieron los artistas de la modernidad, así, lo sublime se ve expresado en las manifestaciones artísticas del proyecto de la modernidad, en las que desborda todos los límites volviéndose desmedido, colosal, siniestro.



Para Trías, la música verdadera es un lugar de mediación entre lo bello y lo siniestro, una zona simbólica, fronteriza entre lo que se aparece y lo que se repliega en sí. Por eso la música, por su carácter ambivalente, es mediadora y re-ligadora entre el hombre y “la cosa” o el cerco hermético, por ser tan bella como siniestra. Trías dice que lo siniestro se inclina por la interpretación en un sentido ambivalente del término *Unheimliches* freudiano, que tiene un significado cercano a lo inhóspito, extraño,

²⁷⁸ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, op. cit., pp. 102-103.

extranjero o contrario al hogar, quizá nos puede parecer contradictorio este término aplicado a la música si antes hemos dicho que la música es la que hace habitable el *limes* o el *Umwelt* en el que se encuentra instalado el hombre, sin embargo, esta contradicción es reveladora en el sentido que la música tiene dos caras, como en una moneda, las cuales nos indican que puede ser tan inhóspita como habitable, tan trágica como cómica, tan dramática como sencilla y alegre, tan salvaje como sublime y bella y siniestra.

“La música posee una esencia ambivalente. Es música que emerge de los infiernos: del grito —salvaje y fiero— de dolor, de consternación, de angustia, de miedo, de terror; también de alegría, de júbilo, de goce. Y es música que desciende del aura astral, como armonía de las esferas”.²⁷⁹

De la misma manera que la música, el *limes* puede ser también inhóspito y habitable, puerta y cerrojo, diría Trías, tanto como el hombre que lo habita puede llegar a ser bestia o ángel, salvaje y sublime también:

“el límite es, a la vez, muro de contención y consolidación de la ciudadela del límite que aquí voy transitando; y es también puerta y cerrojo, con su dispositivo de goznes y de bisagras, que permite cierto acceso hermenéutico (por la vía del simbolismo, sobre todo) a lo que se halla allende el límite”.²⁸⁰

²⁷⁹ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 892.

²⁸⁰ Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad, op.cit.*, p. 175.

b) El hilo de Ariadna musical

Entender la música como el hilo conductor del pensamiento filosófico es una apuesta que requiere la visualización y reconocimiento de dos hechos. Por un lado, es menester que comprendamos la postura de Trías como proyecto, que para su justificación solicita que tomemos en cuenta el reconocimiento histórico del vínculo entre el pensamiento y la música. Y por otro lado, es necesario reconocer el carácter insustituible de la música en el desarrollo del pensamiento filosófico. Es decir, necesitamos detectar la trascendencia de la música en la historia del hombre y al mismo tiempo, localizar la huella de la música en la historia del pensamiento, desde sus orígenes hasta nuestros días.

Acercarnos a la música como al hilo de Ariadna en el recorrido por la historia del pensamiento, significa la reubicación de la música en el plano de la inteligencia. De manera concreta, Trías intenta decir que la música más que un simple objeto de reflexión; debe transformarse en el sujeto que realiza la reflexión. Pero para poder entender y justificar esta reubicación de la música, es necesario que hagamos un rastreo histórico del vínculo entre música y filosofía, mismo que lleva a Trías a concebir a la música como el origen de la filosofía y como un elemento esencial que acompaña a la reflexión y al pensamiento a lo largo de su trayectoria. Este mismo reconocimiento histórico es el que nos permite percatarnos de la crisis del pensamiento humano, como consecuencia del olvido de la música y su desplazamiento por el lenguaje. Trías pretende mantener un dinamismo sano en su reflexión sobre la filosofía y la música,

evitando anular el lenguaje, la racionalidad y la estética, partiendo como hemos dicho, de la idea de que es necesario que la música sea sujeto de reflexión y no un “objeto” para la reflexión.²⁸¹ Que la música sea “sujeto” significa que a partir de ella puede generarse el pensamiento, que es punto de partida, desde el cual, el pensamiento comienza a realizar su tarea.

Por esto, entender la música como hilo conductor del pensamiento, va más allá de rastrear y reconocer el papel que juega la música en la historia, incluso va más allá de conocer los movimientos o corrientes musicales propias de cada época. Una propuesta que trasciende la declaración histórica, porque es la pretensión de que la música se incruste en el pasado, en el presente y en el futuro como el sujeto mismo que realiza la reflexión, como lo hemos dicho antes. ¿Cómo puede lograrse este diálogo con la música de manera que sea para nosotros un hilo de Ariadna, que nos guíe a través la historia del pensamiento, tejiendo la historia y dándole sentido? Trías lo hace efectivamente a través de un examen histórico de la música, como si haciendo una remembranza, identificáramos en los cuadros que aparecen de cada suceso histórico, el rostro de la música, presente y viva. Esto es posible si no se hace más teoría sobre la música, permitiendo que la música misma, sea la teoría. Es una propuesta por pensar la historia pero no con categorías filosóficas o científicas, sino con las categorías musicales, lo que representa el diálogo histórico desde un nuevo lenguaje: el lenguaje musical. Vamos, entonces, a considerar la historia de la filosofía desde la música, como

²⁸¹ Este fue quizá el problema de los Románticos, que a pesar de que pretendían que la música tuviera un lugar preeminente, esta nunca dejó de ser un objeto de reflexión, al estilo de un ser vivo analizado y por lo tanto, manipulado en un laboratorio.

lo ha hecho Trías, con el propósito de lograr esta dialéctica de la que hablábamos antes, entre música y filosofía, música y pensamiento, lejos de la intención de polarizar la una o el otro.

Comenzaremos desde los orígenes de la música, momento que está estrechamente ligado, como hemos dicho anteriormente, al origen del pensamiento y del lenguaje. Tomaremos en cuenta para esto “[...] las teorías iniciales de los musicólogos sobre el origen mimético-mágico-rítmico de la música [...]”,²⁸² casi todas las teorías del origen de la música, coinciden en esta raíz mimética de la que ya hablamos en el segundo capítulo, al punto de que en algunas investigaciones arqueológicas se han encontrado instrumentos de aliento ancestrales, que emiten sonidos semejantes al silbido de las aves. Las hipótesis de los musicólogos

“[...] ubican el inicio de la música en los sonidos o los ruidos que los primeros hombres hicieron para apropiarse de los espíritus de los animales y poder cazarlos. Estas suposiciones parten de un principio mimético. La música nace, según el musicólogo, por imitación. Tal teoría concibe las primeras manifestaciones rítmicas como simples imitaciones del trote, el galope, el salto y el trino de las aves que el hombre del paleolítico cazaba”.²⁸³

La mayoría de los musicólogos nos dicen hoy en día que la música es, en realidad, tan antigua como el hombre, porque sus orígenes históricos no se remontan a un momento puntual, sino que han acompañado el origen propio de la humanidad como un proceso unido al mismo nacimiento de la expresión corporal, de la palabra y de los

²⁸² Pablo Montoya, Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música, *Universidad Eafit*, Medellín, Colombia, año/vol, 41, número 139, julio-septiembre, pp. 57-66.

²⁸³ *Ibidem*, p. 58.

distintos modos de supervivencia del hombre primitivo. A continuación presento un fragmento de la obra de Alejo Carpentier, que cita Pablo Montoya en un artículo que escribe sobre el origen de la música; es un relato “mítico” o paradigmático, por decirlo de alguna manera, sobre el posible origen de la música. Se trata del Hechicero de alguna tribu, que se encuentra frente a un cadáver y delante de él hace un rito, emitiendo sonidos que se acercan a la palabra y al canto pero que no son ni lo uno ni lo otro, representando más bien, el origen de la música:²⁸⁴

“Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que ya es más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gáznate parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grita sobre un cadáver rodeado de perros mudos [...] Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno. [...], dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música” (Carpentier, 1978, pp. 174-175).

Lo interesante de este relato, como dice Pablo Montoya, a partir del estudio de la obra de Carpentier, es que el origen de la música es en realidad un principio mágico, es decir, no nace por pura imitación de sonidos, lo que sería una visión demasiado

²⁸⁴ Me gustó la idea de retomar un párrafo de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, el cual cita Pablo Montoya Campuzano en su artículo, a pesar de que no es tomado de la novela directamente, porque me parece que es un extracto interesante del “mito” o relato acerca del origen de la música, muy relacionado con la idea de que podemos tener acceso a las primeras expresiones musicales del hombre echando una mirada a las poblaciones primitivas que incluso hoy en día se encuentran dispersas en los cinco continentes.

reduccionista de la propia música, sino que es el nacimiento de la música desde el fondo del corazón del misterio de la existencia del hombre y la expresión de este misterio. Aunque para el mundo griego-occidental, el origen de la música está asociado a Pitágoras, y muy probablemente sí se atribuye a él la formalización y matematización musical, propiamente como ciencia y arte; es cierto que puede remontarse mucho más atrás en la historia el nacimiento de la música, más que a un punto cronológico, a la experiencia de asombro del hombre frente al misterio, a la impotencia del hombre ante la naturaleza, su vivencia de lo sagrado o trascendente más primigenia o como diría Trías: matricial.

Si nos remontamos a los inicios del pensamiento y de la música, en la época griega,²⁸⁵ nos damos cuenta de que hablar de la música en el mundo griego es tratar el complejo tema del ritmo, los modos, escalas, etc. En este periodo predomina la homofonía monódica, normalmente acompañada por el sonido de la lira. En la música griega sobresalía el canto o la música vocal, en la que las sílabas de las palabras marcaban o dirigían el ritmo de la “melopea”. Esta es una característica representativa de la música occidental antigua, —la cual conocemos por el testimonio de algunas de las incipientes teorizaciones sobre la música, más que por huellas o vestigios arqueológicos de la misma—, y de manera especial de la tragedia griega, en la que se percibe el predominio del pensamiento y de la palabra, o mejor dicho, su conjunción con

²⁸⁵ El recorrido histórico que realizaremos en este apartado es como lo ha hecho Trías en *El canto de las sirenas*, un itinerario a través de la música Occidental, en el que no se toman en cuenta otro tipo de manifestaciones musicales ni culturales, como por ejemplo la Oriental y la correspondiente a América Latina. Este “eurocentrismo” es un aspecto reprochable a la obra de Trías, y supongo que es una crítica que ya se le habrá hecho en repetidas ocasiones, pues es difícil dejar fuera estas expresiones musicales pluriculturales, que son fundamentales para comprender el vínculo entre música y pensamiento, música y lenguaje, música y rito, la música y lo sagrado.

la música. De hecho, el ritmo no era dirigido por la melodía, sino que la duración o la unidad de tiempo, llamada “tiempo primario”, era equivalente al lapso de una sílaba (lo que en nuestra época es representado por una corchea). El ritmo tenía para los griegos un valor expresivo y una significación moral además de estética, al punto de que se podría hablar de un *ethos* del ritmo.²⁸⁶ De la misma manera, los modos o armonías formadas por distintas secuencias de intervalos, también tenían un *ethos*, o se afiliaban a un carácter moral, a una personalidad o a un sentimiento, de manera que a los modos se les podía atribuir un papel social, ritual o hechicero.²⁸⁷ Sin embargo, independientemente del tipo de armonía que se utilizara, o del ritmo que se eligiera para una melodía, hay una característica propia de la época clásica griega y es que aunque la instrumentación y la armonía son demasiado básicas, eran ritmos y modos que ejercían una influencia importantísima en su vida social y política, quizá el motivo de este influjo era su misma forma tan elemental y matemática, pues la sencillez homofónica y la expresión razonada de su música permitía su fácil adhesión al oído y a la vida de los ciudadanos, al punto que

²⁸⁶ “Cada variedad de medidas recibió su caracterización y se crearon reglas como las siguientes: la majestad del dáctilo conviene a los cantos de carácter épico; el anapesto, más marcial y monótono, a los aires de marcha o a los lamentos fúnebres; el petulante trocaico a los aires de danza, a las entradas precipitadas, a los diálogos apasionados. Igualmente, el yambo es mordaz, el epítrito es solemne, el coriambo es caro a las rondas populares, el jónico es voluptuoso, etc”. César González Ochoa, *La música en la Grecia antigua*, Conferencia presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, D.F. 2003. Acta poética 24. p. 102.

²⁸⁷ “En la República, Platón habla de ciertas “armonías” y hace notar algunos caracteres o emociones asociados a ellas, aunque su característica principal sea la de estar constituidas por diferentes secuencias de intervalos. Es decir, tales armonías son lo que podemos entender como “modos”. Sócrates evalúa las armonías y dice que los modos *misolydio* y *sintonolyidio* son sólo “apropiados para los lamentos” por lo que deber ser proscritos de la ciudad. Los dos modos siguientes, el jonio y el lidio, que no tienen vigor y que son apropiados sólo para los bebedores, también tendrían que ser rechazados. Los únicos modos que pueden tolerarse en la ciudad son el dorio y el frigio, puesto que poseen, por un lado, carácter grave y religioso, y, por el otro, un aspecto viril y guerrero”. *Ibidem*, p. 108.

“[...] dejó en su espíritu una profunda huella que ahora nos resulta difícil comprender. Los griegos parecen haber sido especialmente sensibles a las más finas y delicadas impresiones del ritmo y de la melodía; no sólo obtenían un placer sensual infinitamente variado sino que los estimulaba para la acción al mismo tiempo que les daba calma y equilibrio”.²⁸⁸

De la música clásica griega, damos el salto al Medievo, en el que ya no nos interesa propiamente el surgimiento de la música y sus primeras manifestaciones, sino su evolución en este curso de la historia, como soporte del gran edificio musical de los siguientes siglos. El *cantus firmus* gregoriano es el cimiento de la civilización medieval, una voz imperativa y autoritaria, que domina el universo musical. Esta presencia impositiva del *cantus firmus* se distingue porque es un canto a una sola voz, completamente monódico y jerárquico, sin permitir opción alguna de rivalidad o competencia con otras voces. Al punto que si existía la posibilidad de una composición armónica era siempre “cifrada por la voz del bajo”, el cual “trazaba el plan musical del conjunto”,²⁸⁹ pues cualquier otra voz, contraste o contrapunto, se sustentaba y supeditaba a esa voz principal. Este es el motivo por el que Trías dirá que la voz monódica del *cantus firmus* hacía referencia de alguna manera al Dios cristiano, que era Pantocrátor,²⁹⁰ es decir, el Cristo majestuoso que gobernaba el universo y todo lo existente sobre el cielo y la tierra. En el siglo XVI se comenzó a llamar esta voz autoritaria, del *basso continuo*, pero en realidad se trataba de esta misma voz firme y rígida que cifraba cualquier posible armonía, aunque siempre había una tendencia a la monodia y a la homofonía. Por ejemplo, una de las expresiones singulares de esta

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 110.

²⁸⁹ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 59.

²⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 896.

época son los cantos gregorianos,²⁹¹ en los que domina una sola voz a la que esporádicamente le sigue alguna otra línea melódica, discreta y siempre en consonancia con la voz del *cantus firmus*. En los himnos litúrgicos predominan intervalos melódicos que abarcan exclusivamente una octava (aunque es más propio para el Medievo hablar de la unión de una cuarta y una quinta, más que de octavas), pues no podían ser intervalos demasiado distanciados y mucho menos disonantes, donde existe una gran cantidad de reglas que evitan disonancias y que permiten la manifestación discreta y mesurada de las notas. Se trata de una forma de expresión vocal, desnuda y llana. La forma de notación también era austera, evitando un desvío de atención del texto y de la voz principal y única, de manera que se escribía el canto en *neumas* o “puncta”.²⁹² Como podemos apreciar, es una música que tiene un sentido exclusivamente litúrgico y que la misma forma de notación o de línea melódica expresa la vivencia religiosa de la Edad Media, en la que Dios es el centro de toda interpretación del mundo, a manera de *cantus firmus*, entorno al cual, cualquier otra melodía debe mantenerse a discreción y nunca disonante. La música exterioriza el espíritu de una época o quizá es la época la que revela el hilo musical que está en el fondo de dicho momento del alma humana creadora.

²⁹¹ La regla de composición del Canto Gregoriano se atribuye al papa San Gregorio Magno, Doctor de la Iglesia. Quien no sólo hizo la revisión de los cantos litúrgicos sino que elaboró todo un sistema de oración eclesial al que se le llama *Liturgia de las Horas*. Se le considera también, compositor de algunas melodías gregorianas, siendo un verdadero reformador de la liturgia medieval.

²⁹² *Puncta* significa: punto, de ahí que se le llame a un tipo de música de siglos posteriores, *contrapunto*, “punto contra punto”, que es lo mismo que decir “nota contra nota”.

En el Renacimiento, dice Trías que “La música deja de ser divina o cósmica, y comienza a ser, para decirlo en términos de Boecio, música humana”.²⁹³ Estamos hablando del inicio de la música polifónica, en la que sigue existiendo una voz *ostinata* o un *basso continuo*, como cimiento, pero al cual se unen una gran variedad de voces rompiendo el escalón jerárquico, se trata de una “democracia de voces —soprano, tenor, alto, bajo— que en el Renacimiento sugería formas de imitación fundadas en el contrapunto [...]”.²⁹⁴ Entonces ya no hablamos de una voz autoritaria, sino de muchas voces en conjunción armónica, es un principio de variación que desafía al *cantus firmus*, sublevándose en una infinita cantidad de voces y melodías ya no discretas sino expresivas, pues la música humanizada del Renacimiento, pretende despertar las pasiones, las emociones, la admiración y el asombro ante la belleza como creación humana. De esta manera, el contrapunto imitativo, el canon, los primeros intentos del drama operístico son una aproximación a la forma humanista de la época, el *cantus firmus* ahora tiene el objeto de unificar la “multiplicidad de voces” de la polifonía, para que el “observador humano”²⁹⁵ pueda apreciar el juego contrapuntístico desde su perspectiva privilegiada, a la manera de una gran construcción armónica. “La polifonía halla, en la música renacentista, su plena emancipación respecto a la Voz autoritaria y jerárquica, a la que en última instancia se somete la música medieval, y reconoce el carácter coral de esas voces humanizadas [...]”.²⁹⁶ Es en esta época que surge el conflicto sobre la Palabra en relación a la Música, debido a que la música alcanza

²⁹³ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas, Argumentos musicales, op. cit.*, p. 896.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 897.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 899.

niveles de expresividad no conocidos hasta ese momento; la música comienza a ser autónoma y toca las fibras de los afectos y pasiones humanas, de manera que parece desplazarse hasta cierto punto la centralidad del texto, como era el caso del texto religioso del canto gregoriano; entonces comienza a considerarse si se debía supeditar el texto a ésta, o viceversa; la disyuntiva *Prima la música e poi le parole*, fue característica del Renacimiento, pero a diferencia de la Edad Media, se descubrió la fuerza dinamizadora de la música sobre el argumento literario. En pleno Renacimiento, “Lo que descubre Monteverdi es la potencia dramática encerrada en la música misma”.²⁹⁷ Sin embargo, en el Renacimiento, las voces aún pretenden dejar claro el sentido del texto, de manera que este pueda ajustarse a las necesidades humanas; la música siempre procura expresar los sentimientos o emociones de los “*dramatis personae*”, “yo” o “sujeto”, de la literatura humanista. La pluralidad de voces siempre tiene un único testigo humano y esta siempre se refiere a la vida y destino de este hombre.²⁹⁸

La música Barroca es un intento y logro de la sistematización y elaboración de principios armónicos que permiten la construcción de un complejo edificio armónico, podríamos decir que en el campo de la música, encontramos el mismo principio barroco de la escultura y la arquitectura, que obliga a “exagerar” a través de una gran cantidad de ornamentos, se trata de un *horror vacui* que “[...] ocasiona el hacinamiento de símbolos que se derraman y desparraman a partir de las elecciones tonales, o de las

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 62.

²⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 899.

formas musicales, los ritmos, las melodías, o la instrumentación adoptada”.²⁹⁹ Este es el motivo por el que nos encontramos con una gran cantidad de construcciones musicales en el barroco:

“La razón musical halla, así, su sistematización y su código. El Barroco final despliega el trazado de un orden armónico generalizado, bajo la forma del “temperamento igual” (Bach), o de la promulgación de los principios generales de la armonía musical (Rameau)”.³⁰⁰

En esta época, la polifonía se redefine; por ejemplo, en Bach —uno de los representantes fundamentales del Barroco, sino es que el máximo representante—, encontramos la exposición de los principios de la armonía, sus definiciones y codificaciones.³⁰¹

“Newton había formulado la ley de gravitación universal. Igualmente J.S. Bach podía probar la ley del temperamento igual. Mostraba la modalidad de composición que en cada tonalidad podía realizarse, y verificaba, de este modo, los principios generales de la armonía musical que posibilitaba la unificación del espacio musical tonal”.³⁰²

El cimiento de esta impresionante construcción barroca es el *basso continuo*, a tal punto que Trías le llama a esta época “la era del *basso continuo*”, podríamos decir que éste atrae hacia sí todas las fuerzas de la gravitación musical y a partir de él se

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 87.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 901.

³⁰¹ Por ejemplo, Trías nos recordará que en Bach no hay un solo elemento que esté de más, “nada es en vano: todos los componentes musicales se hallan sobredeterminados por un concentrado infinito de ramificaciones semánticas”.
Ibidem, p. 93.

³⁰² *Idem*

establecen todas las leyes de dicha gravitación,³⁰³ se trata del *principio del temperamento igual* que describe la gran cantidad de notas y acordes que pueden gravitar en torno a un solo bajo cifrado, permitiendo de esta manera la fuga. *El arte de la fuga* responde a esta idea de la polifonía construida como un microcosmos dentro de la obra a partir del cifrado del *basso continuo*.³⁰⁴ Este principio de fuga, en realidad expresa al sujeto, completamente individualizado³⁰⁵ que es interpretación del mundo, incluso, esta subjetividad permite que el relato cristiano —el cual es tema de desarrollo en la mayoría de las obras musicales barrocas—, sea leído desde una perspectiva subjetiva y racionalista. En esta época nos topamos con el fenómeno histórico del luteranismo y la contrarreforma, eventos que se vislumbran en esta manifestación artística, por una parte como construcción ostentosa a manera de una Iglesia Reformada y por otra parte, como una polifonía que aloja una marcada línea de subjetividad a la manera de la Iglesia Luterana.

El acontecimiento musical conocido como Clasicismo, es un episodio que Trías denomina como “razón musical”, por su carácter reflexivo y crítico. Se trata de un *giro copernicano* musical,³⁰⁶ en el que hay un acercamiento entre el sujeto del drama y el mismo argumento dramático. Entonces, la música tiene un argumento y tiene conciencia de sí misma, de manera que es posible una crítica de la música sobre la

³⁰³ “J.S. Bach habría comprobado una ley de gravitación de los objetos musicales a partir de sus tonalidades, cimentada en el *basso continuo*, y a partir de su principio del *temperamento igual*, en el que se ponían a prueba los principios generales de la armonía musical”. *Ibidem*, p. 94.

³⁰⁴ “El arte de la fuga se diversifica y dispersa en una infinidad de perspectivas, cada una de ellas con 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”. *Ibidem*, p. 95.

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 93.

³⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 902.

propia música, como una especie de “metamúsica”. El cuarteto de cuerda, la forma sonata —que comenzaron con Haydn— y el *finale* operístico, con los que la música instrumental se había independizado de la música vocal y emancipado del texto, alcanzan en el periodo Clásico, su perfecta madurez. La armonía instrumental es ahora autónoma, es un lenguaje, tiene su propia sintaxis y semántica, ya no requiere propiamente del texto y al mismo tiempo es argumental y racional. Es el *logos* de la propia época que también pretende y ha logrado la emancipación de la razón humana. Ahora, el tiempo musical es vida, es acción humana, es la representación de la *tragicomedia* de la propia existencia, de manera que se puede hablar de *drama in música*, de la cual, Mozart es el representante principal.

“El *finale* operístico mozartiano demuestra que es posible a la vez relatar la acción y comentarla en un conjunto coral de múltiples voces conjugadas, todas ellas sumergidas en un argumento dramático que se ciñe al curso de la acción, y en el que la temporalidad deja de ser mecánica —como en el tiempo newtoniano del Barroco— y se vuelve dinámica y viva”.³⁰⁷

Pero además del *finale* operístico, la forma sonata es el paradigma del argumento musical, porque está compuesta como cualquier argumento de la época, por exposición, desarrollo y desenlace, se trata literalmente de un *logos* musical, de una forma de pensamiento estético que da explicación a la existencia humana, de manera que Trías dice que “La forma sonata contribuye del mejor modo a ese giro crítico-

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 903.

trascendental. Es en música lo que son las tres críticas kantianas en el ámbito filosófico”.³⁰⁸ Se trata de un giro crítico sobre la propia música.

La música Romántica es el intento del Genio creador por internarse en el misterio de la “sagrada noche”³⁰⁹ y del ocaso, una aspiración por desentrañar el nivel de lo “asistemático”, lo que está fuera de la razón: la pasión humana. El músico del Romantismo, como respuesta a la Ilustración, aboga por las fuerzas creadoras de la naturaleza que no surgen de manera consciente, porque hay una noción del inconsciente creador como algo que está oculto. Se trata de la genialidad, la creación que no puede darse por la razón o que no nace a la manera tradicional y sistemática. La música Romántica intenta destacar la fuerza de la espontaneidad y del símbolo, de la irracionalidad y del inconsciente. Por eso, podemos decir que el artista Romántico se empeña en apropiarse de lo simbólico, del mito, y con ellos, de la *sinfonía*. “La forma sinfónica recorre ese lema romántico (*per aspera ad astra*)”.³¹⁰ Porque refleja la dinámica del espíritu y de la música romántica que corre hacia el hogar, la matriz, el origen, insinuando que en el fin está el comienzo,³¹¹ y que el mismo comienzo ya deja ver en cierta forma el final. Esta es la dinámica de la sinfonía, una serie de movimientos en los que encontramos variaciones, repeticiones, retornos, oberturas que ya presienten el final o preludios que anuncian un mismo tema, adivinando una gran cantidad de variaciones. Se trata de una nostalgia de “metamorfosis mística”, un anhelo de misterio

³⁰⁸ *Idem*

³⁰⁹ “La sagrada noche, celebrada por Novalis, sentida y vivida como idilio amoroso y religioso” *Ibidem.*, p. 903.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 904.

³¹¹ Cf. *Idem*

que se trasluce a través del símbolo, del cual, la música romántica es hermeneuta y traductora.

“La música romántica es, en este sentido, la *exégesis musical del símbolo*. Y el símbolo, *symbolon*, constituye aquel *poder de conciliación* capaz de dar forma artística expresiva a esa fuerza de dispersión y de disidencia a la que consigue vencer con los más pacíficos medios: con la orquesta, el conjunto de cámara, la forma operística, el piano o la voz humana”.³¹²

Finalmente, la música del siglo XX y la etapa posterior, como una especie de culminación de este hilo de Ariadna que va conduciendo la historia humana, la vida, el pensamiento y el *logos* en cada una de sus fases o etapas. Estamos hablando de esta época como sinopsis, y al mismo tiempo como convocatoria y conjunción de cada una de las expresiones anteriores. Un tiempo de búsqueda de nuevos códigos, en los que la música pueda lograr una síntesis entre ciencia, arte, técnica, artesanía, filosofía, razón, pasión, etc. Aprovechando el recurso de instrumentos electroacústicos, la música se aventura a descubrir nuevos mundos musicales, nuevas unidades de tiempo y de sonido, nuevas formas de expresarse y de seguir manifestando el misterio del hombre y del cosmos que va desde lo pequeño y casi imperceptible, hasta lo enorme y desmedido.

“Así mismo se emprende una porfía por descubrir la unidad mínima —fónica— del discurso musical, por debajo del tema, del motivo, o del puro gesto musical, en un *crescendo* hacia lo *infinitamente pequeño* perceptible en la aventura que se recorre desde Claude Debussy hasta Anton Webern”.³¹³ Y desde John Cage hasta Xenakis.

³¹² *Ibidem*, p. 905.

³¹³ *Ibidem*, p. 906.

4. Conclusiones

Este capítulo fue el umbral entre las dos realidades planteadas en los dos capítulos anteriores: el hombre y la música; Por lo tanto, es la sección que permitió establecer relaciones entre las dimensiones que abarca tanto la condición humana como la música, de manera que hemos podido entender al hombre y su historia desde las categorías musicales y pudimos acceder a la música desde las categorías del pensamiento filosófico. Aunque parece que sólo uno de los apartados profundiza el carácter ambivalente del límite y de la música, este es en realidad un concepto que ha recorrido los tres capítulos, de manera que en éste último sólo fue necesario precisar el concepto.

En el primer apartado indagamos la propuesta de Trías y descubrimos que tiene su base en la relación dialéctica entre música y palabra, música y pensamiento, música y lenguaje. También reconocimos el aporte de la filosofía de Zambrano en el intento por recuperar la música y la poesía como vías para lograr el saber del alma, descubriendo en la música una fuerza poderosa y curativa. Concluimos que ambos filósofos —Trías y Zambrano— coinciden en su crítica a la tradición del pensamiento occidental que ha desplazado estas formas de conocimiento por posicionarse en el razonamiento apofántico como la única vía para el saber del hombre. En el segundo apartado, profundizamos en el carácter ambivalente de la música y el límite, el cual se ha ido manifestando en las distintas dualidades: eros-poíesis, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo racional-irracional, lo bello y lo siniestro. Abordamos estas dos categorías estéticas,

identificando en lo siniestro el límite y la condición de la producción como verdadero arte o verdadera música. Y por último, hicimos un recorrido histórico a través de las distintas etapas del pensamiento, detectando en cada una de ellas el papel fundamental que la música ha jugado como sujeto del conocimiento y como hilo conductor y revelador de la historia.

CONCLUSIÓN

Los resultados de la investigación de esta tesis, corroboran en su mayoría, el planteamiento, las cuestiones y críticas sugeridas en el inicio. De manera que podemos decir que la elaboración de este trabajo ha sido una confirmación progresiva de los principios formulados como argumentación de una nueva propuesta filosófica en la que la música aparece como *logos*, posibilidad y condición del conocimiento, lo cual es bastante satisfactorio, pues nunca estuvimos distanciados del pensamiento y de la obra de Trías.

He querido mostrar que la *humana conditio* y la música son análogas y por lo tanto ambas se instalan en el límite, siendo la música la condición que posibilita que este límite sea habitable para el hombre, siendo para el mismo, viabilidad del conocimiento. El acercamiento a los ensayos contenidos en *El canto de las sirenas* y de las obras *Lógica del límite*, *Ciudad sobre ciudad*, *El artista y la ciudad*, etc., de Eugenio Trías, me permitieron fundamentar la idea de que la música es una constante en el pensamiento de nuestro filósofo protagonista, de manera que es una clave importante en la lectura de su obra, tanto por la gran cantidad de categorías musicales a las que recurre para expresar muchas de sus proposiciones filosóficas, como por el hecho de que él nunca deja de lado de su reflexión la dimensión estética.

La propia noción de límite, me sugirió la idea de que así como se puede hablar de la dimensión jánica del *limes*, por su posición privilegiada intermedia que concilia dos

realidades, si no opuestas, contradictorias; así el hombre que lo habita, es también de condición ambivalente por ser habitante de este límite, pero no es solamente esta la conclusión definitiva, sino que la música como arte de la frontera es también de naturaleza dual o jánica, siendo por lo tanto, una especie de espejo que revela al propio hombre el conocimiento sobre sí mismo y su historia. Para esta afirmación me he valido del recorrido histórico que hace Trías a partir de los distintos movimientos artísticos con las categorías musicales apropiadas a cada época.

Además, el encuentro con algunos de los filósofos que hacen de base y fundamento en el pensamiento de Trías, como *Platón, Pitágoras, Nietzsche, Kant, Wittgenstein, Zambrano*, entre otros, me han concedido el crédito de la tesis propuesta desde un inicio y al mismo tiempo, la seriedad de una posible argumentación filosófica acerca del lugar destacado y predominante de la música.

Sin embargo, el recorrido de esta investigación, también me permitió elaborar algunas críticas o matices a la propuesta de Trías, las cuales aparecen sobre todo a lo largo del tercer capítulo, ejemplo de ello es, la centralización en la música Occidental y el abandono de otras manifestaciones musicales también válidas, necesarias, y que conforman de igual manera la historia del pensamiento y de la humanidad. Además de que posiblemente la concentración del análisis de Trías en la música y su relación con el pensamiento, puede parecer una propuesta por *estetizar* la vida y la filosofía, hasta cierto punto reduccionista, sobretodo porque su obra *El canto de las sirenas* no es una aproximación a todas las artes, sino exclusivamente a la música, la cual sin el contexto

de todo el pensamiento de nuestro filósofo, puede parecer bastante cuestionable. Por dicho motivo estuve tentada a extender la incursión en cada una de las categorías de la filosofía del límite y sus componentes, su sistema y estructura, lo cual era imposible por la extensión de este trabajo. Con esto confirmo que a lo largo de este proyecto surgieron una gran cantidad de cuestiones y tópicos posibles de investigación, los cuales considero que no era posible abarcar en un trabajo de tesis, por lo que deben quedar pendientes para futuras investigaciones o como posibles temas de indagación.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, A., "Prima la musica, poi le parole: 'Divertimento' metateatral de G.B. Casti", *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol 9 (2002).

Conferencia González, C., *La música en la Grecia antigua*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, D.F. 2003.

Conferencia Trías, E., *El canto de las sirenas. Filosofía y Música*, Bilbao, 5 de noviembre de 2007.

Conferencia Álvarez, L., *La estética en la fenomenología: "Origen, exigencia y necesidad de la fenomenología"*, Morelia, 2 de Octubre de 2009.

D'Angelo, R., Carbajal, E., Marchillí, A., *Una Introducción a Lacan*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 1986.

Escudero, A., "Espacio y tiempo en la filosofía del límite" en *A Parte Rei*, núm. 66, (Noviembre de 2009), disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>, consultado el 30 de noviembre de 2009

Girón, C., "Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías", *Devenires de la UMSNH* (Morelia), núm. 14 (Julio de 2006).

Gracia, J., *Simbólica Arquitectónica*, Director: Prof. Emérito Amau Puig Grau. Codirector: Prof. Eugenio Trías Sagnier, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001.

Herrera, R., (coord.), *Hacia una nueva ética*, México, Siglo XXI, 2006.

Hornby, A. S., Gatenby, E.V. y Wakefield, H., *The advanced learner's dictionary of current English*, London, Oxford University Press, 1973.

J. Von Uexkull, *Ideas para una concepción biológica del mundo*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

Janés, C., *Los números oscuros*, Madrid, Siruela, 2006

Montoya, P., "Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música", *Universidad Eafit*, (Medellín), núm. 139 (julio-septiembre).

Nietzsche, F., *Así hablaba Zaratustra*, México, Época, 1983.

— *El origen de la Tragedia*, México, Porrúa, 2006.

Pacheco, M., Durán, N., (coord.) *La Filosofía mexicana entre dos milenios*, México, UNAM, 2002.

Platón, *Libro X, Diálogos IV República*, Barcelona, Gredos, 2000.

Pico della Mirandola, G., *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

- Rius, R., *Monografías de María Zambrano: Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000.
- Robles, F., Caballero, V., "Mentalismo mágico y sociedad telemática", *Cuaderno de Materiales, Filosofía y Ciencias Humanas* (Madrid), núm. 18 (septiembre 2002- Enero 2003).
- Sánchez, R., (coord.), *Desafíos del mundo contemporáneo*, México, Plaza y Valdés, 1999.
- Solares, B., Valdes, M., *Sym-bolon: ensayos sobre cultura, religión y arte*, Volumen 30 de Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM 2005
- Trías, E., *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 1994.
- "La religión", en *Seminario de Capri* bajo la dirección de G. Vattimo y J. Derrida, Buenos Aires, ediciones de la Flor, 1997.
- *Ciudad sobre ciudad*, Madrid, Destino, 2001.
- *El árbol de la vida*, Barcelona, Destino, 2003.
- *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- *El canto de las sirenas, Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Circulo de lectores, 2007.
- *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004.
- *Ética y condición humana*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- "Instante y eternidad (Un diálogo con Nietzsche)", *Pensamiento de los confines* (Buenos Aires), núm. 12 (junio de 2003).
- *La escucha necesaria*, 7 de febrero de 2009 (disponible en línea). <http://saraveiras.blogspot.com/2009/02/la-escucha-necesaria-por-eugenio-trias.html>, consultado el 14 de diciembre de 2009.
- *La razón fronteriza*, Madrid, Destino, 1999.
- *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
- *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel, 1985.
- *Pensar la religión*, Buenos Aires, Altamira, 2001.
- *Gracias por la música*, por José Luis Gutiérrez (en línea) <http://revistaleer.com/186/laconversación.html>, consultado el 2 de diciembre de 2009.
- Zambrano, M., *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986.
- *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991.
- *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1989.