



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS"



## **“La filosofía del límite como filosofía de la cultura”**

Trabajo de tesis que para obtener el grado de  
**Licenciado en Filosofía**

Presenta  
Carlos Alberto Girón Lozano

Asesora:  
Dra. Luz María del Rosario Herrera Guido

Lectores:  
Dra. Cristina Ramírez Barreto  
Mtro. Marco Arturo Toscano Medina

Morelia, Michoacán, agosto del 2007

## *Agradecimientos*

Esta es siempre la parte más difícil, y no por que cueste agradecer sino porque hay tantos y tanto que bueno... Podemos decir, sabiamente, que hay que comenzar por el principio. Así la primera de la lista debe ser mi madre que se ha encargado de formarme dándome siempre lo mejor (su amor incondicional en primer lugar). A mi padre cuyo apoyo ha llegado en momentos importantísimos para culminar este trabajo. A mi tío y a mi tía (ellos saben) que me han apoyado con bibliografía fundamental y con su cariño, aunque la idea de estudiar filosofía no haya sido la más grata noticia.

Siguiendo un estricto orden cronológico, quisiera agradecer a todos aquellos que han tomado parte en mi formación: Angelita, Anita, Mónica, José Luís, Rosa María, Julissa, Carlos, Medardo, Juan Carlos, Hector, Silvia, Domingo, Adriana, Gerardo y Lilia sólo por mencionar algunos. De manera especial debo agradecer a dos personas determinantes en la elección del camino a recorrer: Citlali y Marcos, sin ellos el paso por la preparatoria y el traspaso a la Facultad no hubiera sido posible.

Ya dentro de la comunidad de filosofía a mi profesora, asesora y, sobre todo, amiga Rosario Herrera: eres una persona admirable y respetable, estas líneas son posibles gracias a ti en muchos sentidos, mi agradecimiento infinito. A mis profesores y amigos: Lalo, Raúl, Roberto, Marco, Carlos, Alberto, Betito, Jaime, Cristina, Fernanda, Juan, Victor, Miguel Ángel, Victor Hugo. Todo lo aprendido se les agradece. A mi excelente amiga Elenita que me ha aguantado tanto tiempo, muchas gracias.

Gracias a Rosario Herrera he sido beneficiado con una beca de CONACyT para la realización de este trabajo. Agradezco a esta dependencia el apoyo brindado así como reitero el agradecimiento a mi asesora por la confianza para otorgarme este apoyo. De la misma manera, agradezco al Dr. Eugenio Trías (contactado gracias a Rosario, gracias por tercera vez) por su tiempo y por comprender que charlaba con un pobre aprendiz de brujo.

Finalmente, pero no por ello menos importante, quiero y debo agradecer a una mujer a la que admiro no sólo por aguantar las histerias que un trabajo de investigación puede provocar, sino por lo que es como sujeto realmente irrepetible. Ella no es sólo un motivo de inspiración, sino que es grata compañía gracias a la cual se puede recorrer más fácil este sendero. Paloma: gracias porque me has dado una hermosa marca indeleble para mi memoria.

## Índice

Introducción	3
<b>Capítulo I</b>	
<i>Símbolo y cultura: la perspectiva de la filosofía del límite</i>	15
1.1 La cultura como forma de organización simbólica	27
1.2 El signo de interrogación: la huella de lo humano en la naturaleza	23
1.3 Primeros pasos rumbo a la peculiaridad: el símbolo que desemboca en la ontología	31
1.4 La cultura como forma: una vez más la ontología	36
1.5 El símbolo, la idea y el arquetipo	40
1.6 El fronterizo y la exposición simbólica	46
1.7 <i>Limes</i> y símbolo: una perspectiva ontológica	53
1.8 El símbolo y sus categorías	63
1.9 De nuevo la definición: la cultura como forma de organización simbólica	73
1.10 Una brújula para la cultura	77
<b>Capítulo II</b>	
<i>Eros y poíesis: el problema de la dinámica cultural</i>	81
2.1 De los poetas de Platón a los artistas de Pico	85
2.2 Los conceptos de <i>Eros</i> y <i>poíesis</i>	87
2.3 La dinámica del arte y su estado actual	91
2.4 De la unidad platónica a la multiplicidad renacentista	98
2.5 <i>Polis</i> : la ciudad como símbolo	102
2.6 La fractura de <i>Eros</i> y <i>poíesis</i>	106
2.7 Unidad de la obra de Eugenio Trías	117
2.8 Del juego a la dinámica	120
2.9 El sujeto pasional	125
2.10 El complemento del esquema del símbolo	129
<b>Capítulo III</b>	
<i>El horizonte ideal de la edad del espíritu: la filosofía del límite filosofía de la cultura</i>	132
3.1 La edad del espíritu como horizonte ideal	133
3.2 Las tres potencias del espíritu en la filosofía de la cultura triasiana	141
3.3 La doble problemática de una filosofía de la cultura triasiana	144
3.4 Variaciones: distanciamiento crítico	147
3.5 Otros ojos nos hablan	152
3.6 Líneas de fuga: las tareas pendientes	162
<b>Conclusiones</b>	165
<b>Bibliografía</b>	170

## Introducción

Escribir las líneas introductorias tiene casi siempre un carácter paradójico: se hace con la recomendación de ser lo último que se escribe. Esta recomendación ha sido escuchada en este caso, por lo que el lector se encuentra leyendo ahora las primeras palabras, que en realidad son las últimas, de un arduo proceso de investigación. El autor, por su parte, puede darse el lujo de jugar libremente con estas líneas conociendo el punto de partida y el punto de llegada que para el lector son todavía un misterio.

*La filosofía del límite como filosofía de la cultura*, este título es la única pista con que se cuenta y sólo nos anuncia la articulación entre dos elementos: la filosofía del límite y la filosofía de la cultura. Para la mayoría el segundo componente resultará familiar; no así el elemento que abre el título, puesto que se trata de una propuesta filosófica contemporánea y para muchos desconocida. Los textos que componen dicha propuesta son abordados de manera aislada y apenas contamos con un solo estudio que toma a la filosofía del límite de manera global. Es por esto que el primer paso consiste en introducir al lector en los apasionantes terrenos de la propuesta filosófica de Eugenio Trías: la filosofía del límite.

*El autor: Eugenio Trías*

Nacido en agosto de 1942 en la ciudad de Barcelona, Eugenio Trías Sagnier fue desde pequeño un niño del que se esperaban grandes cosas, sólo “eugencialidades” podría producir este muchacho según nos confiesa en sus

memorias (*El árbol de la vida*, Destino 2003). Su formación lo llevo de 1960 a 1964 por distintas ciudades españolas y un par de ciudades alemanas. Se licenció en filosofía con una tesis titulada *Alma y bien según Platón*. Desde 1969 que publica su primer libro, *La filosofía y su sombra*, su producción no se ha detenido. *Teoría de la ideologías* (1970), *Metodología del pensamiento mágico* (1970), *Filosofía y carnaval* (1970), *La dispersión* (1971), *Drama e identidad* (1974), *El artista y la ciudad* (1976), *Meditación sobre el poder* (1977), *Tratado de la pasión* (1979), *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel* (su tesis doctoral publicada en 1981), *Lo bello y lo siniestro* (1982), *Filosofía del futuro* (1983), *Los límites del mundo* (1985), *La aventura filosófica* (1988), *Lógica del límite* (1991), *La edad del espíritu* (1994), *Pensar la religión* (1997), *La razón fronteriza* (1999), *Ética y condición humana* (2000), *Ciudad sobre ciudad* (2001), *El hilo de la verdad* (2004) y *La política y su sombra* (2005), son sus títulos más destacados. A esto habría que agregar una constante producción de artículos, colaboraciones en libros y traducciones.

Eugenio Trías recibe en 1974 el premio “Nueva Crítica” por su libro *Drama e identidad*, en 1975 recibe el premio Anagrama de Ensayo por *El artista y la ciudad*. Unos años después, en 1983, se hace acreedor al Premio Nacional de Ensayo por *Lo bello y lo siniestro*, en 1995 recibe el Premio Ciutat de Barcelona por *La edad del espíritu* y en el mismo año es condecorado con uno de los máximos galardones de su trayectoria: recibe el XIII Premio Internacional Friedrich Nietzsche.

Mención aparte merece el texto publicado en 2003 —un libro extraordinario aunque duramente criticado— bajo el título de *El árbol de la vida*. Aquí el lector podrá encontrar los datos realmente importantes con respecto a

Eugenio Trías, pues es él mismo quien en estas memorias con tintes de confesión nos narra lo que se debe saber sobre sus primeros treinta y tantos años de vida. El lector se sorprenderá con algunos episodios que nos dejan ver en lo más profundo de la intimidad del autor, y en lo particular estoy convencido de que es un libro fundamental para recordar que Eugenio Trías es, ante todo, una persona (desfile de máscaras), un auténtico sujeto pasional, que está del otro lado de las líneas de sus libros. No revelaré aquí detalles para incitar a la lectura de este maravilloso libro.

Dicho lo anterior abordemos en sus líneas generales la propuesta del filósofo barcelonés. Seré lo más breve posible, pues sólo se trata de darle al lector las líneas generales para entender de qué va ese proyecto filosófico que Trías ha ido forjando a lo largo de los años.

### *La filosofía del límite como alternativa contemporánea*

Desde sus primeras publicaciones la obra de Eugenio Trías es bien recibida por la crítica. Su inicial denuncia de esas temáticas que la filosofía ha ido dejando en las sombras despertó el interés del mundo intelectual español y el autor se hace acreedor de alabanzas y buenos augurios. Hay que señalar que Trías tiene desde el inicio el objetivo de encontrar un espacio fértil para desarrollar un pensamiento original y propio, tarea ésta que se presenta como titánica dado que la filosofía en español, y particularmente la filosofía en España, no se encuentra precisamente en el *top ten* de Europa.

Existe una división normalmente aceptada de la obra de Eugenio Trías, aunque hay que recalcar que ésta no es sino una de esas herramientas académicas para abordar la producción de un pensador: la obra de Eugenio Trías es *una*. No obstante lo anterior, valgámonos de dicha división para dar una panorámica de la propuesta original del autor al que nos abocaremos, para ello seguiremos las palabras de José Manuel Martínez-Pulet, autor de aquel estudio arriba mencionado que por primera vez recorre la filosofía del límite por todos sus rincones.

Por principio de cuentas tenemos un primer periodo que es denominado como de “formación y búsqueda”. Formación en el sentido de que Trías aquí sigue y dialoga con el pensamiento francés, esto es, con autores como Foucault, Deleuze y Lévi-Strauss. Al mismo tiempo, se trata de un periodo de búsqueda que, como ya se dijo, marca desde el inicio la empresa triasiana. Constantemente se estará detrás de ese espacio para la originalidad que, en este caso, se hace frente a las corrientes predominantes: la filosofía analítica y la filosofía dialéctica. Frente a esto Trías hace una apuesta por el “pensamiento mágico” que irá definiendo un rasgo fundamental del autor, a saber, su apuesta por campos que aparentemente han sido superados y, por ende, desechados. De aquí que sea digno de considerarse que el diálogo con el pensamiento francés (estructuralismo principalmente) no se da sin cierto distanciamiento crítico. Este primer periodo comprendería los libros que van de *La filosofía y su sombra* a *La dispersión*.

Un segundo momento “experimental y ensayístico” marca un giro en el que Trías comienza a dialogar con distintos ámbitos de la cultura, especialmente con el arte. En esta etapa se va asentando la característica

determinante de la producción tríasiana, a saber, su marcada vocación por abordar desde una perspectiva ontológica las problemáticas a las que se enfrenta. En un tiempo en el que se habla de la “muerte de la metafísica” este esfuerzo no deja de ser encomiable e inquietante. Estética y ética (siempre ligadas en Trías gracias a una influencia de corte nietzscheano), en ese orden, constituyen los principales intereses de este periodo que va de *Drama e identidad* a *Lo bello y lo siniestro*.

Por último tenemos la etapa donde la ontología se revela plenamente en primer plano al tiempo que se da el bautizo formal de la filosofía del límite. De aquí que pueda llamársele a esta etapa la de “exigencia metódica y precisión conceptual”. Aquí, partiendo de Kant y Wittgenstein principalmente, Trías toma la idea de límite para desplazarla de una posición periférica en la tradición al lugar central, de manera que todo un sistema filosófico pueda ser construido a partir de esta idea. Esta última etapa comprendería desde *Filosofía del futuro* hasta *Ciudad sobre ciudad*. Cabe resaltar que los últimos dos títulos publicados por Trías (*El hilo de la verdad* y *La política y su sombra*) son posteriores al estudio realizado por Martínez-Pulet, por lo que no son contemplados en esta clasificación y quizá el último de ellos estaría anunciando una cuarta etapa de temas “rezagados” o pospuestos por el autor.

Para comprender la propuesta original de Eugenio Trías debemos tener presentes sus tres elementos fundamentales: el ser del límite, la razón fronteriza y el suplemento simbólico. Con respecto al primero hay que decir que surge producto de una revaloración de la noción de límite que le piensa como un espacio habitable y de hecho habitado. ¿Límite de qué?, se preguntará el lector. ¡Límite del mundo, del ser mismo!, contestaría el autor. *Somos los*

*límites del mundo*, dirá Trías siguiendo las ideas de Wittgenstein. Pero no basta con pensar el límite, hay que pensarlo desde el punto de vista ontológico de manera que devenga eso (=x) que sirve como criterio para determinar el ser. Hablamos entonces de un límite en donde se juega el sentido, el mundo y el ser en general, de un espacio que es habitado por un ser cuya condición se determinará, en relación con este ser del límite, como frontera.

Al ser del límite le corresponde una razón, esto es, que de esa peculiar concepción del ser se deriva una producción de significación y sentido (*logos*), esto es, lo que dentro de ese límite puede decirse con sentido. Si existe un campo de sentido podría preguntarse por el campo del sinsentido y éste efectivamente existe más allá del límite. De esta manera corresponde a la razón frontera una tarea crítica de discernimiento entre lo que sobre el mundo puede decirse con sentido y lo que queda en ese límite mayor, en el campo sombrío del misterio.

Aquí la voz kantiana entra en escena para anunciar la forma de acceso posible para ese espacio misterioso: el símbolo. En efecto, el símbolo aparece ante ese límite que impide el acceso al misterio para permitir una exposición indirecta y analógica del mismo. Tenemos entonces al habitante del límite, el que Trías denominará el fronterizo, cuya condición está marcada por el límite que une y separa (/) el campo del misterio y el campo de lo que puede decirse con sentido (mundo); dicho sujeto tiene, en consecuencia, una razón frontera que no tiene acceso a eso que excede el sentido y ante lo cual adviene un suplemento simbólico que permite un acceso indirecto y analógico a esa zona del misterio.

En lo anterior se fundamenta una topología del límite que consiste en tres cercos: el cerco hermético que es el lugar del misterio (=x), el cerco fronterizo que es el espacio liminar habitado por el fronterizo y lugar de (y para el) encuentro entre los otros dos cercos y, por último, el cerco del aparecer que es el ámbito del mundo. El límite se presenta entonces como esa instancia de demarcación entre dos cercos imposibles de sintetizar. La propuesta triasiana constituye, entonces, una propuesta que busca rescatar por medio de un enfoque ontológico el tabú de nuestro tiempo: la metafísica. Ésta no es madre de un discurso estéril, por lo que una revaloración desde la perspectiva limítrofe resulta necesaria.

El triángulo ontológico que hemos descrito, con su respectiva topología, se proyecta sobre lo que Trías denomina la ciudad del límite.<sup>1</sup> Dicha ciudad se compone de cuatro barrios: el de la razón fronteriza que comprende las temáticas relacionadas con la ontología y la teoría del conocimiento, el del uso práctico de la razón que se encarga de la filosofía cívico-política que se desprende de la filosofía del límite, el barrio de la cita (simbólico-religiosa) del hombre con lo sagrado donde evidentemente se tratan temas relacionados con la filosofía de la religión y, finalmente, el barrio correspondiente al arte donde se da la formación (simbólica) del mundo (a través de la *poiésis*). Ahora que tanto los elementos del triángulo ontológico como los de la ciudad del límite no deben pensarse de manera separada, sino que siempre se supone una interacción entre los mismos.

---

<sup>1</sup> Metáfora ésta de extracción platónica que, por otro lado, constituye una influencia fortísima en Trías, al grado de clamar por la necesidad de rescatar al ateniense de lo que ha sido un mal siglo para él. *Cfr.* Carlos Alberto Girón, “Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías”, en *Devenires, Revista de filosofía y filosofía de la cultura* (Morelia), n° 14 (julio 2006), pp. 7-18.

Esta propuesta filosófica, de la que se irán viendo algunos detalles a lo largo de la exposición, se erige en el mundo contemporáneo como una alternativa ante el “nihilismo reactivo”. Veremos más adelante en qué consiste este carácter de alternativa y las consecuencias que ello tiene para nuestro particular objetivo.

### *Una lectura personal*

La división de la obra de Trías de la que nos hemos servido, amig@ lector(a), para introducirnos a la filosofía del límite me parece que puede ser modificada. Acudamos a uno de esos momentos cinematográficos —que tanto le gustan a Eugenio Trías— donde vemos a un personaje leyendo una carta mientras una *voz en off* nos va haciendo conocer lo que se lee por medio de quien ha escrito:

En el curso de mi trayectoria filosófica protagonicé, en mis primeros libros, la *pars destruens*: una general demolición de ídolos relativos a las ideas tradicionales de sujeto y humanidad. Pero desde que terminó ese aquelarre destructor, o ese carnaval orgiástico de demolición de ideas y creencias, una vez culminé el primer ciclo de mi obra, o mis primeros ensayos filosóficos (desde *La filosofía y su sombra* hasta *La dispersión*), se me fue imponiendo la exigencia de una reconstrucción general de la idea de sujeto y de la idea de hombre, o del concepto que podemos formar relativo a nuestra propia condición humana. Tardé años y hasta décadas hasta dar con esos conceptos: el del sujeto como *sujeto del límite* y el del hombre, o de la *humana conditio*, como condición fronteriza (o como “habitante de la frontera”). De hecho esa comprensión no se produjo hasta bien entrada la década de los ochenta: a partir de un libro que tengo por uno de los más importantes de mi trayectoria, *Los límites del mundo*, publicado en 1986.<sup>2</sup>

Estas líneas podrían justificar la división de la que hemos hablado ya, pero aquí no se trata simplemente de seguir a pie juntillas lo que otros han dicho. De

---

<sup>2</sup> Eugenio Trías, *El árbol de la vida*, Barcelona, Destino, 2003, p. 304.

hecho, una tripartición de la obra de Trías me parece un exceso académico. Ante esta situación aventurémonos a proponer una división alternativa:

Dado que la categoría de límite resulta fundamental para definir la propuesta filosófica de Eugenio Trías, pero ésta no aparece como tal sino de manera tardía, puede pensarse en una sola división de la obra para tener un periodo *preliminar* (antes de la categoría de límite) y un periodo *postliminar* (desde y después de la categoría de límite).

De esta manera, podríamos leer la primera parte de la obra de Eugenio Trías (desde *La filosofía y su sombra* hasta *Lo bello y lo siniestro*) como un periodo de búsqueda y gestación de la categoría de límite. Encontraríamos en *Filosofía del futuro* un libro “bisagra” que uniría y separaría los dos periodos en tanto que es en este libro donde comienza a despuntar la propuesta ontológica sin separarse por completo de los elementos de la etapa anterior. Finalmente, de *Los límites del mundo* en adelante tendríamos un proceso de maduración de la idea recién descubierta: el límite. Esta segunda etapa *postliminar* supondría, al mismo tiempo, un replanteamiento o recuperación de las temáticas *preliminares* desde un enfoque limítrofe o fronterizo. Con esto tendríamos una lectura dinámica que permitiría la comunicación entre ambos periodos favoreciendo una comprensión global de la propuesta triasiana.

Llevando a la práctica esta propuesta y buscando las líneas ondulantes que unen las temáticas de un periodo a otro hemos encontrado un elemento interesante del cuál se ha extraído, cual tumor benéfico, el plan de viaje para la presente investigación.

## *El camino por recorrer*

De entrada hay que decir que en el presente texto asumo por completo la tradición dominante y peculiar del centro de estudio donde he iniciado mi andar por las veredas de la filosofía: la filosofía de la cultura. A partir de esto, una de las vetas que han resaltado como interesantes en la lectura de Trías es, precisamente, la que tiene que ver con cuestiones relacionadas con la cultura. Esta temática tiene fuerte presencia en el periodo que aquí hemos denominado como *preliminar* (en *El artista y la ciudad* sobre todo) y parece difuminarse en el periodo *postliminar* a pesar de encontrar en *Filosofía del futuro* uno de sus puntos culminantes.

Aunado a esto, encontramos que los comentaristas de Trías no exploran este territorio que podríamos ubicar en las orillas de la ciudad del límite. Poco a poco el tema fue haciéndose más interesante hasta que reunidos los suficientes elementos surgió la pregunta: ¿podría pensarse la filosofía del límite como filosofía de la cultura? Esta será la pregunta clave o el enunciado a probar durante las siguientes líneas, de manera que primero será necesario determinar si es posible hablar de una noción de cultura propia de la filosofía del límite. Este punto será esclarecido en sus rasgos fundamentales partiendo de *Filosofía del futuro* hasta llegar a *La edad del espíritu*, esto es, del texto bisagra hacia delante. No obstante, descubriremos en este recorrido un elemento fundamental que nos llevará de regreso a un texto como *El artista y la ciudad*. Finalmente, en un tercer capítulo, no quedará sino concluir respondiendo a la pregunta que hemos planteado y agregar alguno que otro detalle que se haya escapado o que resulte conveniente aclarar. De esta

forma, quedará manifiesta la unidad de la obra de Trías que buscamos reflejar con la división que ha surgido aquí como propuesta.

Desde ahora se aclara, aunque este punto se abordará en el capítulo final, que no se está diciendo que la filosofía del límite sea una filosofía de la cultura, sino que ella puede brindar los elementos para pensar una filosofía de la cultura de corte triasiano. Este es un campo del que poco se ha comentado, y no deja de ser una lectura americana de Trías de las que también hay pocas, de tal suerte que sólo se busca inaugurar un diálogo con este interesante autor y su extraordinaria propuesta filosófica. La tarea de realizar una filosofía de la cultura de corte triasiano en toda su extensión y con todas sus consecuencias, quedará como una tarea pendiente que no corresponde a este pobre lector de Eugenio Trías. Andemos pues que el camino nos espera.

#### *Breve nota metodológica*

Para el presente trabajo se ha optado por mantener las citas a pie de página de manera que las referencias sean más fáciles de ubicar y que las distracciones para mirar el final de la página no se transformen en una molestia.

La división en tres capítulos se corresponde con el planteamiento de preguntas que serán explicadas en su momento, y se agrega un pequeño apartado donde se concentran las conclusiones de la presente investigación. Esperamos lograr con esto la claridad suficiente para mostrar y demostrar la tesis del trabajo: la posibilidad de una filosofía de la cultura en y desde la filosofía del límite.

## **Capítulo I**

### **Símbolo y cultura: la perspectiva de la filosofía del límite**

La relación entre lo simbólico y la cultura no es en lo absoluto novedosa. Las diversas definiciones que de la cultura pueden darse parecen encontrar un aire de familia en ese rasgo que es el *plus* que lo humano agrega al espacio natural. Mario Teodoro Ramírez resume las definiciones del término cultura en: a) una noción amplia en la que se engloba todo producto de la actividad humana como agregado a lo natural; b) la noción antropológica que pone el acento sobre los sistemas de representaciones de una colectividad que son, a su vez, distintivos de la comunidad (lo cultural es entonces esa dimensión simbólica de la existencia social que se encuentra expresada en el lenguaje, el mito o la religión; mientras que por otro lado tenemos una dimensión práctico-material que convive con ese aspecto simbólico); c) una noción clásica en la que se considera la cultura como aquellas formas “superiores” de la actividad humana, esto es, las formas artísticas; d) la acepción común que entiende la cultura como un conjunto vago y general de saberes. Pero Mario Teodoro hace énfasis en una definición más que parte desde el punto de vista del proceso, por lo que se plantea a la cultura como una “capacidad *creadora y autocreadora* del hombre”.<sup>3</sup>

Como puede verse, en estas nociones de cultura se pone un acento sobre la actividad humana como un agregado al ámbito natural, esto es, la importancia radica en ese paso diferencial que da a lo humano una peculiaridad. Incluso la última de las acepciones pone de manifiesto el hecho de que la cultura es un proceso que muestra una capacidad humana para la creación (que tiene que hacerse sobre la base de lo natural) que es, al mismo tiempo, recreación propia. En esta creación y autocreación humana, valga la

---

<sup>3</sup> Mario Teodoro Ramírez, “La cultura como autoformación del hombre”, en Rosario Herrera Guido (coord.), *Filosofía de la cultura*, Morelia, UMSNH, 1995, pp. 43-44.

redundancia, lo humano mismo se produce, y con ello adviene ese campo habitable de la cultura: cuna, espacio de recreo y futura morada ávida de modificaciones, todo al mismo tiempo.

Ahora bien, ese espacio de la cultura se sostiene sobre la base de interpretaciones de la realidad. Aquí el punto de vista antropológico cobra peculiar importancia en tanto que son los mitos y los ritos primitivos (en el sentido de que son los “primeros” y no como un adjetivo que implique una jerarquización en algún otro sentido) los que expresan cómo se interpreta una realidad muda e impactante. La danza, la pintura en la caverna, esos primeros gritos de asombro, etc., devienen huella de lo humano añadiendo un *plus* que no es otra cosa que el sentido. En efecto, todas estas primeras manifestaciones son representaciones humanas de fenómenos naturales que impactan en aquellos primeros habitantes, y los efectos de dichas representaciones pueden ser rastreados hasta nuestros días. La caza del mamut representada en la piedra es ya imagen que abre un hiato en lo inmediato natural para inaugurar una nueva dimensión, a saber, la de la representación, el espacio en el que el ser humano se recrea: la dimensión simbólica.

El debate en torno a estas temáticas es amplio e interesante, no obstante no tratamos aquí de dar cuenta de la totalidad del mismo sino que sólo buscamos dar muestra de la relación intrínseca entre lo simbólico y la cultura. En el ámbito filosófico, por ejemplo, un autor como Cassirer concibe a la cultura —de acuerdo a la perspectiva de Mario Teodoro— “como el orden sistemático y universal de las mediaciones simbólicas, condición y límite de todas nuestras relaciones con el mundo (prácticas, sensitivas, cognitivas,

etc.)".<sup>4</sup> En esta concepción podemos destacar que son los símbolos o lo simbólico lo que constituye a la cultura, y que es en virtud de esto que la cultura es, ante todo, mediación entre el mundo y nosotros. El símbolo tiene pues una naturaleza medianera, esto es, se sitúa siempre en un *entre* que permite el acceso al mundo, a la realidad inmediata que deviene, por virtud de la participación del símbolo, realidad mediada: cultura. Queremos resaltar entonces la conexión intrínseca entre símbolo y cultura, pero al mismo tiempo dejar muy claro que no son términos intercambiables.

Con respecto a la visión de Cassirer, Mario Teodoro nos dice que tiene un carácter abstracto, por lo que la inscribe en un primer momento de la filosofía de la cultura que tiene en la tarea descriptiva, teórica y formal su *telos*. Mientras que "la filosofía de la cultura contemporánea no se propone ya solamente llevar a cabo una descripción de la cultura y una explicación de sus funciones cognitivas y espirituales, busca más allá, realizar un *cuestionamiento crítico* de la cultura existente, de sus estructuras, supuestos y formas de operar".<sup>5</sup> Esta segunda etapa de la filosofía de la cultura, según los planteamientos de Mario Teodoro, está más cerca de una hermenéutica, pues se trata de repensar los fundamentos para llevar a cabo una superación.

Podemos hablar entonces de un doble movimiento: el que va de la cultura a la filosofía en donde la primera es condición y límite de la segunda, y el que hace el recorrido inverso donde la cultura deviene horizonte y tema de reflexión de la filosofía. En pocas palabras, se trata de aceptar que es en la cultura donde encontramos los elementos para relacionarnos con el mundo (mediación simbólica), pero dicha aceptación no debe ser resignación sino

---

<sup>4</sup> Mario Teodoro Ramírez, *Filosofía culturalista*, Morelia, Secretaría de cultura de Michoacán, 2005, pp. 21-22.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 22.

compromiso activo con la cultura, que implica una actitud crítica con la misma. Sólo así puede hablarse de creación y recreación de lo humano.

Una actitud crítica frente a la cultura implica entonces pensar si los elementos que nos brinda, y con los cuales nos relacionamos con el mundo según hemos dicho, son apropiados o no. En otras palabras, se trata de cuestionar el valor de verdad (que aquí podría ser entendida en su sentido clásico de *adecuatio*) de la imagen del mundo que nos guía. ¿Es la representación de mundo como espacio a ser colonizado y dominado la más adecuada? ¿Es el mundo una obra de la casualidad o un regalo para la humanidad creado por Dios? Las respuestas a este tipo de preguntas determinan la relación humano-mundo, por lo que no pueden ser jamás desechadas. Ahora bien, las respuestas al qué entendemos por mundo no se dan siempre en enunciados claros y concisos, sino que esta incógnita fundamental suscita una variedad de respuestas en una diversidad de ámbitos: filosofía, religión, arte, ciencia, entre otros.

Una representación adecuada del mundo nos deja ante una problemática compleja que inserta la dimensión ontológica. ¿Qué es el mundo? ¿Qué es lo real? El criterio para determinar lo que es resulta fundamental para decidir sobre si es ésta o aquella imagen del mundo la más adecuada, y dicho criterio no puede ser establecido sino es por un sujeto. Nos topamos entonces con la problemática del sujeto y el objeto. ¿Hay un objeto que existe independientemente del sujeto que le conoce y reconoce? ¿Qué puede saber el sujeto sobre el objeto? ¿El sujeto queda completamente intacto de su relación con el objeto? No pretendemos aquí dar respuesta a todas estas preguntas, sino que simplemente vamos recorriendo un camino que nos va

adentrando en la problemática de pensar la cultura. Un camino que va mostrando que en tanto que la cultura es una instancia medianera entre la realidad y nosotros, al momento de pensarla, abre una diversidad importante de preguntas en ámbitos diversos.

La relación del sujeto con el objeto se da, como hemos visto, en términos simbólicos. El sujeto nombra al objeto y nombra sus características para representárselo y así apre(he)nderlo. Se establece así una relación de dominación que no es la única posible, pues encontramos una figura como la del artista que da la palabra a las cosas para que sean ellas las que se muestren. Esto nos pone ante un nuevo juego de preguntas: ¿Qué relación hay entre las palabras y las cosas? ¿La palabra logra decir toda la cosa y por ende la palabra es de algún modo la cosa? ¿Es la palabra una cosa que pueda ser dicha por otra palabra? ¿Cómo entender la obra de arte en este contexto? Ética, ontología, epistemología, estética y política están en juego en las preguntas que de una actitud crítica ante la cultura pueden derivarse.

Regresando al punto de donde hemos partido en esta sintética disertación debemos decir lo siguiente: una filosofía de la cultura, esto es, una filosofía que tome a la cultura como problema a ser pensado, deberá ser “no solamente una reflexión sobre el *ser* de la cultura sino, ante todo, una nueva reflexión sobre el *Ser desde y a partir de* la cultura”.<sup>6</sup> Esto es, una reflexión que no se conforme con los elementos de relación con el mundo que nos son dados, sino que los piense en profundidad a fin de recrear lo que tenga que ser recreado, ya que es a partir de esto que será posible una recreación del propio ser. Pero esta operación sólo puede ser realizada en la medida en que

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 49.

sabemos que el núcleo de la cultura es el símbolo, es decir, que lo que tiene que ser cuestionado es ese sistema de símbolos que median entre el mundo y nosotros.

El concepto de símbolo resulta —como han reconocido diversos pensadores— central para una teoría de la cultura. [...] Una visión interior, cercana, concreta y práctico-vital del símbolo consiste en rehuir a su reducción a una entidad determinada, a un “signo”, y, por ende, de la suposición de que su significado es algo unívocamente determinable. El símbolo no es una cosa, no es un objeto, fijo e inmutable sino un proceso, un devenir, una historia. [...] Toda “explicación” exterior de los símbolos, que identifica sus significaciones de tal o cual manera y los reduce a instancias positivas y bien determinadas, termina siendo una estrategia de “desimbolización” de la cultura, de desvanecimiento de los símbolos —y en cuanto éstos concretan el núcleo de lo cultural, termina siendo una estrategia de “desculturación”, de destrucción de la cultura.<sup>7</sup>

Regresamos a la vinculación entre símbolo y cultura para encontrar que es el primero el núcleo de la segunda, su motor o principio vital. Es en la producción de símbolos (pues éstos no se dan por generación espontánea, sino que suponen un proceso de creación o producción: *poíesis*) donde la cultura o las culturas encuentran su poder, su vigencia, en suma, su existencia.

Es en este punto donde nos enlazamos con el autor de quien nos ocuparemos en la presente investigación: Eugenio Trías. Dentro de la diversidad de autores que se encuentran en este tipo de pensamiento que pone el acento en lo simbólico (Cassirer, Ricoeur, Gadamer, Mircea Eliade, etc.) podemos situar claramente al barcelonés, no obstante no desarrolla de manera expresa un concepto de cultura. Pero sí hemos establecido, siguiendo los planteamientos de Mario Teodoro, que de lo que se entienda por símbolo podemos derivar una concepción de cultura y sí encontramos una reflexión específica sobre esto en la obra de Trías, entonces podemos plantear un posible concepto de cultura desde la propuesta de la filosofía del límite. Así

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pp. 152-153.

pues, en el presente capítulo iremos rastreando los elementos que nos permitan contestar a la pregunta por el qué entiende Trías por símbolo, al mismo tiempo que iremos viendo qué concepto de cultura puede derivarse de esto.

### **1.1 La cultura como forma de organización simbólica**

El método expositivo que adoptaremos partirá de la conclusión para desglosar sus elementos a fin de llegar, al final del presente capítulo, a una clarificación de lo que por cultura entiende Eugenio Trías. Dicha conclusión nos fue dada por el autor mismo en los siguientes términos:

Yo diría que cultura es una forma de organización simbólica, una manera de organización del símbolo. [...] Yo diría que cultura es una organización simbólica de un determinado sesgo y, en términos plurales, podríamos decir que las culturas se caracterizan, tienen su historia, su identidad y se diferencian unas de otras por la manera como su organización se produce.<sup>8</sup>

Se preguntará el lector, ¿por qué entonces todo lo anterior si el autor mismo ya nos dice que hay que ir en busca de lo que por símbolo se entiende para acercarse al concepto de cultura? A lo que se tiene que contestar que si símbolo y cultura fueran sinónimos las líneas introductorias serían obsoletas, pero en la medida en que símbolo y cultura designan cosas diferentes, y Eugenio Trías de lo que habla es del símbolo, resulta necesario una disertación como la realizada si lo que queremos afirmar es que de la filosofía del límite puede derivarse una filosofía de la cultura. En una palabra: para encontrar en la

---

<sup>8</sup> Carlos Alberto Girón, "Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías", en *Devenires, Revista de filosofía y filosofía de la cultura* (Morelia), n° 14 (julio 2006), p. 10.

filosofía del límite una filosofía de la cultura resulta necesario establecer la relación entre símbolo y cultura.

Así, si atendemos a la definición dada por el autor, podemos ver la posibilidad de una doble lectura: por un lado podríamos leer que la cultura es una especie de instancia externa al símbolo, una suerte de cúpula bajo la cual éste se organiza (la cultura es una *forma* de organización simbólica), esto es, que la cultura es el muro, la forma, la estructura, sobre la cuál se distribuyen o posan lo símbolos que le darían contenido; mientras que por el otro la cultura engloba las maneras en que los símbolos entablan relaciones, es decir, que se trata de un proceso en el que el símbolo mismo se va dando un lugar e incluso se va determinando su naturaleza (una manera de organización del símbolo). Tenemos dos concepciones en juego, mientras por un lado podríamos encontrar un elemento que apunta a una definición de un carácter general, por el otro tenemos la perspectiva que toma en cuenta la pluralidad y particularidad de las culturas.

En un intento por reunir ambas concepciones podemos decir que la cultura podría ser representada por una hoja en blanco, esto es, como un espacio físico poblado de símbolos que tienen una organización determinada. De acuerdo a cómo se organicen estos símbolos podremos caracterizar a la cultura. La cultura es, entonces, forma que posibilita la organización de los símbolos y, por lo tanto, no es inerte sino animada, es decir, que se reconfigura constantemente, muestra rostros diferentes de acuerdo a la organización simbólica que le puebla. Hay un *concepto universal* de cultura que se varía de acuerdo a la *manera* en que el símbolo se organiza.

Esto es hasta aquí una hipótesis, pues hace falta atender a ese elemento determinante que es el símbolo. Sólo reconstruyendo lo que por símbolo se entiende podremos saber si esta interpretación es correcta o requiere de modificaciones. Para esto, iremos recorriendo en orden cronológico lo que Trías va apuntando en torno al símbolo, de manera que iremos de *Filosofía del futuro* (Ariel, 1983) a *La edad del espíritu* (Destino, 1994) reuniendo los elementos necesarios. Decidimos hacer este trayecto para dar cuenta de cómo conforme la propuesta de Trías va madurando, lo hace también la conciencia de éste de la importancia del símbolo en lo humano.

## **1.2 El signo de interrogación: la huella de lo humano en la naturaleza**

*Filosofía del futuro* inicia con un interesante planteamiento en torno a lo que Eugenio Trías entiende por filosofía: el desarrollo en la edad adulta de aquellas preguntas de la infancia.

Entiendo por filosofía un esfuerzo radical por *recrear*, en la edad adulta, en la edad de la razón, los mismos interrogantes primeros, primigenios, que el niño se formuló ante los enigmas de la existencia. De hecho esos interrogantes despuntan desde que el hombre es *hombre*, desde que el hombre es sujeto capacitado para el lenguaje, desde que el niño deja la condición de *infans* y se introduce, es introducido, en el universo lingüístico, en el orden de la cultura.<sup>9</sup>

Tenemos a un ser humano enfrentado a una existencia que le genera asombro: platónico comienzo del preguntar. El lenguaje nos recibe desde un inicio, somos, antes que nada, nombrados, de manera que llegar al mundo implica el

---

<sup>9</sup> Eugenio Trías, *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 19-20.

rito humano del bautizo, esto es, de la designación de un nombre que nos distingue como individuos, como parte de una comunidad e incluso como parte de la humanidad. Pero es cuando llegamos al ejercicio del lenguaje cuando hacemos efectivo ese pase de entrada que es el nombre propio. Es con el uso del lenguaje con el que el infante se introduce en el ámbito de lo propiamente humano: el orden de la cultura.

Las primeras palabras son siempre de pregunta. Dos palabras se vuelven inseparables compañeras del niño: *qué es...* De esta manera se marca una ruptura, se da la apertura de un hiato en el continuo silencio de las cosas (el orden natural) para demandar de ellas un sentido. El niño se enfrenta al mundo preguntando por el qué es esto o aquello, demanda que busca dar un lugar a las cosas en *su* mundo, y el lenguaje, el ámbito simbólico, acoge estas inquietudes y le da respuestas. La cosa no responde por sí misma y por ende se abre una distinción entre aquello que no puede responder ni preguntarse y un sujeto que sí tiene esta capacidad. “En virtud de de esa transcripción de la diferenciación que es el signo de interrogación, el hombre deja de ser un ser *meramente físico* y concede a la naturaleza una nueva dimensión, lógica, lingüística, cultural”.<sup>10</sup>

La pregunta marca la desnuda y silenciosa realidad, le da un sentido que es valor agregado a su mero estar ahí. En el signo de interrogación encontramos la apertura de lo humano a un *más allá* de lo meramente físico, a la dimensión de la significación, al ámbito simbólico de la cultura. Ahora, para Trías es necesario resaltar un doble aspecto del este preguntar, a saber, el pasional y el racional. En efecto, el signo de interrogación es el resultado o

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 20.

producción de un sentimiento (asombro platónico o vértigo triasiano) que se genera, sobre todo, ante una incógnita fundamental: ¿qué es...?

En virtud de un impulso pasional, de ese vértigo que impulsa al signo de interrogación, se abre la posibilidad de un segundo momento en el cual se trata de dar respuesta a las preguntas. El proceso racional que sigue al pasional va fundando el orden simbólico que configura sobre la *fysis* en que nos encontramos un mundo habitable, un mundo con sentido. Por lo que “en virtud de esa síntesis de pasión y razón que el hombre es puede el universo físico ser comprendido y reapropiado como universo cultural”.<sup>11</sup>

Una peculiaridad del signo de interrogación cuando es postulado de manera radical (el filósofo asume radicalmente las preguntas de la infancia) es que eso dado, eso que simplemente está ahí, deja de ser una certeza inobjetable. Se abre un abismo (*Abgrund*) en el ser por virtud del signo de interrogación, al asom(br)arse adviene el vértigo como una pasión filosófica. Y aún más, “en razón de la interrogación puede el hombre trazar una discontinuidad entre lo que es, lo que ya fue y lo que será, deja de ser algo dado, puesto y expuesto, definido y ya de siempre conocido y configurado”.<sup>12</sup> De manera que la apertura de un mundo simbólico por la postulación de una interrogante emanada de esa síntesis racional-pasional que es lo humano, abre también la conciencia del horizonte temporal: posibilita el recuerdo de lo que fue, la patencia de la que es y la proyección de lo que será o puede ser.

Hasta ahora el signo de interrogación se ha dado en relación con un mundo físico exterior al sujeto, pero esa marca de lo humano en lo natural,

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>12</sup> *Idem.*

cuando es asumida de manera radical, no deja intacta la propia existencia del que pregunta. ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Cuál es el fundamento de nuestro ser? De pronto el abismo abierto en el universo físico deja de tener una orilla desde la cuál podemos echar un vistazo a su oscuro e interminable fondo, el abismo se abre a nuestros pies mismos cuando el fundamento de nuestro propio ser es cuestionado.

Al interrogar radicalmente hace el hombre de su existencia física misma un signo de interrogación hecha carne y sangre, una interrogación suspendida en la que se coagula toda su corporeidad, su alma y todo su espíritu. Ese signo de interrogación instauro el horizonte de novedad y de futuro que impide al hombre tomar nada, ni a su propio ser físico, como suelo firme y consolidado.<sup>13</sup>

Conecta aquí Trías con reflexiones de corte heideggeriano, con esa falta primordial que es la del fundamento del propio ser. Estamos en falta y asumir o recordar esto produce vértigo: pasión que propicia la reflexión o que hunde en los abismos. Pero cómo es que hemos llegado hasta cuestiones ontológicas si la pregunta está en el qué se entiende por símbolo y qué posible noción de cultura puede derivarse de esto. No se trata en absoluto de una divagación o desviación involuntaria, ya que la misma argumentación de Trías nos irá mostrando cómo es que su peculiar concepción del símbolo se va formando a partir de este tipo de elementos.

En efecto, el ámbito de la cultura, en tanto que espacio habitable generado por lo humano, implica aquí una pregunta por el ser de eso humano. Así mismo, el símbolo no es una entidad independiente, como ya hemos dicho, por lo que resulta necesario indagar en su punto de origen, en eso que lo *produce*, esto es, el ser humano. De esta manera, la pregunta por la

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 44.

peculiaridad de lo humano, por lo que lo hace *ser* humano, nos pone de frente al problema de la cultura.

Trías, sin detenerse en “precisiones terminológicas” nos da la siguiente noción de cultura:

*Cultura significa, siempre, el elemento diferencial del hecho humano dentro del orden natural: hay cultura donde se revela esa diferencia. El hombre, desde que es hombre, establece de forma instintiva y espontánea su diferencia respecto a la naturaleza, subrayando esa diferencia con signos distintivos, signos de identidad cultural.[...] Más allá de la necesidad, sobrepasándola, trascendiéndola, más allá de razonamientos funcionalistas o utilitarios, el hombre, desde que es hombre, trata de establecer distancias progresivas con la naturaleza, cocinando la alimentación cruda, condimentando los alimentos hasta modificar la forma de éstos, convirtiendo su vestuario y su vivienda, lo mismo que su alimentación, en objetos culturales.<sup>14</sup>*

El hecho humano marca una diferencia en el continuo de lo natural: lo mismo, lo idéntico, pertenece al orden natural mientras que la diferencia es un distintivo de lo humano. La diferencia rompe las cadenas de la necesidad para abrir el mundo de las posibilidades, de la creatividad. Establecer una distancia —jamás definitiva— con la naturaleza es aquello que posibilita el advenimiento de lo específicamente humano, y este nacimiento, como lo hemos dicho más arriba, no puede carecer de la ritualidad, del nombramiento que bautiza cada cosa, cada acto: los signos pueblan el orden natural.

Hay una especie de salida de lo natural que el humano efectúa constantemente, es decir, que el establecimiento de la diferencia implica un salir momentáneamente del orden natural. Decimos momentáneamente porque no puede escaparse por completo de esa madre tierra que posibilita eso que llamamos vida (*bios*), por lo que la salida que se experimenta en la diferencia no es sino el establecimiento de una mediación: somos seres de la naturaleza,

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pp. 129-130.

pero podemos establecer con ella una relación mediada escapando a la esclavitud de la necesidad.

Aquí, siguiendo a Hegel, Trías nos habla de un triple éxtasis que experimenta lo humano en la relación con el orden natural: éxtasis laboral (con el instrumento y la herramienta mediando entre humano y naturaleza), éxtasis lingüístico (por medio del cuál podemos ir más allá de un modelo de comunicación animal del tipo estímulo-respuesta) y por último el éxtasis erótico (escapando así al orden de la necesidad “—el esquema necesidad/satisfacción— mediante la promoción de un orden carente de base ‘real’ en donde halla el hombre, desde su infancia, satisfacción a su deseo en la ficción o fabulación onírica en la fantasía”<sup>15</sup>).

Las “tres potencias del espíritu”, trabajo, lenguaje y deseo, son aquí tres potencias que posibilitan el espacio de la cultura. Mediatizando la relación con lo natural mediante la herramienta (sea esta una lanza de obsidiana o una compleja maquinaria industrial) podemos ir dominando el espacio natural e incluso modificándolo. Gracias al lenguaje podemos nombrar todo aquello de lo que somos testigos, rompemos la mudez de lo natural estableciendo entre las cosas diferencias más allá de las que ya el orden natural ha dispuesto. Fantasías y sueños establecen una diferencia que “desvía” el objeto de deseo abriendo una escapatoria al rígido esquema de necesidad/satisfacción y modificando así las relaciones que con las cosas, y por supuesto entre nosotros, podemos establecer.

“Hay cultura en la medida en que se constituye esta *infraestructura* constituida por la *trinidad trabajo-deseo-lenguaje*. *Todo objeto cultural es,*

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 130.

*siempre, efecto, cristalización y producto de estas tres potencias entrecruzadas*".<sup>16</sup> En cada hecho humano que marca diferencia podemos encontrar esta triple potencia. Un avión es un artefacto que responde a una necesidad de transporte pero también al sueño del vuelo, por ejemplo. Lo humano se caracteriza entonces por su capacidad de ingeniar respuestas a sus deseos: artefactos, decires o sueños que no corresponden a los modelos del orden natural, por lo que marcan una separación con el mismo y abren así una segunda dimensión en la cuál lo humano se desarrolla.

El hombre es animal ingenioso y soñador. Ambas cosas a la vez. *La cultura es la resultante de esa productividad humana ingeniosa, verbal y soñadora*. Todo objeto cultural tiene, siempre, cierta dimensión de obra de ingeniería, de obra verbal y de obra erótica u onírica. La filosofía de la cultura debe promover reflexiones sintéticas que eleven las unilateralidades —científica o metodológicamente justificadas— de las *ciencias humanas (marxismo, psicoanálisis, lingüística)* profundizando en la interacción de los tres niveles recortados por esas ciencias, lenguaje, trabajo y deseo.<sup>17</sup>

Tenemos entonces la cultura como ese hecho humano que se inscribe como diferencia en el orden natural, hecho que es producto de una triple potencia (trabajo-lenguaje-deseo) que caracteriza lo humano. Partiendo de esto se da una indicación sobre lo que la filosofía de la cultura debiera tomar como programa: la promoción de un pensamiento sintético que no privilegie ninguna de las tres dimensiones sino su síntesis o interacción. Esta observación queda completamente aislada y poco dice sobre un probable desarrollo de dicho programa, aunque habrá que estar pendientes a lo largo de la exposición para encontrar elementos que pudieran apoyar a esta curiosa indicación de Trías.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>17</sup> *Idem.*

Por otro lado, sabemos de antemano que Trías es un atento lector de Foucault,<sup>18</sup> por lo que no podemos dejar de notar una influencia del francés en lo que aquí se ha venido planteando. No obstante, la poca o nula profundización en esta indicación para una filosofía de la cultura impide, de momento, determinar qué tanto hay aquí —y hasta donde hemos revisado— de Foucault y cuál es la particularidad del pensamiento triasiano.

Conviene aquí recordar la relación intrínseca que hay entre el concepto de símbolo y el de cultura, pues es quizá en la concepción que Trías tiene del primero donde podremos encontrar las particularidades que buscamos. Pero antes de emprender este camino cabe mencionar que tras la indicación metodológica que Trías realiza a la filosofía de la cultura, se enfoca a mostrar la condición histórica de lo humano. Dicha condición tiene por tiempo fundamental el futuro, pero tensado constantemente por el pasado. Nuestro autor establece aquí una relación entre historia y cultura en la que la segunda encuentra su fundamento en una finalidad que se establece para ella misma, esto es, en su proyección hacia el futuro. Cada creación humana contiene la historia de su tiempo, es vestigio de un modo de relación de lo humano con lo natural, huella fosilizada de una de las posibilidades de diferenciación que lo humano establece: cada hecho humano revela la historicidad inherente a lo humano. No obstante, no se trata de tiempo muerto, sino que es a partir de este pasado, o de esta historicidad que queda grabada en cada hecho humano que se abren posibilidades de futuro.

Y el pasado memorizado —en la medida en que fue efecto de ese mismo dinamismo tan singular— no es sino la selección, producida por la memoria, de aquello que encierra aún virtualidades de actualización histórica. La tradición cultural es, entonces, fondo virtual de posibilidades de futuro. Desde estas premisas puede entenderse la peculiaridad del

---

<sup>18</sup> Cfr. Eugenio Trías, *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1970.

triple éxtasis humano: del trabajo, del lenguaje y del deseo. Esa peculiaridad es su *intrínseca historicidad*, revelada en su capacidad de transformación modificación, plasticidad, perfeccionamiento (eso que a veces se llama “progreso”).<sup>19</sup>

Así, la peculiaridad de lo humano está en función de un triple éxtasis que genera un espacio al que llamamos cultura, pero esta fundación no es de una vez y para siempre, sino que tiene un movimiento o dinámica interna que es la historicidad inherente a lo humano y que explica el avance o “progreso” de las culturas. Lo cultural-histórico (conexión intrínseca pero no pleonástica) es la especificidad de lo humano. Trías piensa, junto a Nietzsche, que el hombre es como una “flecha del anhelo hacia la otra orilla”, flecha que se proyecta hacia al futuro pero que requiere de una tensión hacia el pasado para lograr la fuerza y precisión óptimas. Somos hijos de nuestro tiempo, en él se encuentra un pasado que nos constituye, pero si no queremos que éste devenga destino condicionante debemos asumir la tarea de abrir tiempo, la tarea del futuro.

### **1.3 Primeros pasos rumbo a la peculiaridad: el símbolo que desemboca en la ontología**

Buscamos entonces la peculiar concepción de símbolo que Trías expone. Máxime cuando al preguntarle de manera expresa qué entiende él por cultura inicia diciendo: “Yo doy mucha importancia a la noción de símbolo, pero la redefino, es decir, que no acepto las teorías del simbolismo que conozco sino que intento elaborar una teoría propia”.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Eugenio Trías, *Filosofía del futuro*, op. cit., p. 133.

<sup>20</sup> Carlos Alberto Girón Lozano, “Sueño, cultura y ciudad. Una charla con Eugenio Trías”, op. cit., p. 9.

Buscando en primera instancia el lugar del símbolo, Trías nos habla del concepto como aquello que articula y compone el discurso científico, mientras que en el ámbito de la moral son las reglas las que llevan a cabo esta función. Así, el símbolo queda situado en el ámbito artístico como ese elemento fundamental y articulador del discurso que desde este ámbito se desarrolla. El símbolo artístico surge junto con la estética en la medida en que logra distinguirse de la alegoría. En todo signo, para Trías, podemos encontrar un orden sensible y un orden inteligible, y mientras en la analogía encontramos una “subordinación” de lo sensible a lo inteligible, en el símbolo artístico encontramos una serie de características peculiares:

- a) Se trata de un objeto sensible singular captado por un sujeto particular.
- b) Tiene cierta universalidad en la medida en que hay juicios particulares que le califican en un mismo sentido (esto es bello o sublime). Hay entonces una universalidad intersubjetiva.
- c) Dicho juicio particular debe repetirse en diferentes sujetos (diferencia y repetición), y no se presupone ningún concepto ni regla para inferir la universalidad. La doctrina de los universales se ve seriamente cuestionada en el ámbito artístico, por lo que cuando se trata de éste hay que pensar una nueva doctrina de los universales.
- d) El fundamento de la universalidad es el “carácter abierto y de significados múltiples y polivalentes de la obra artística”.<sup>21</sup>

Así, mientras en la alegoría se tiene un orden inteligible que determina de manera unívoca al orden sensible, en el símbolo artístico se da una apertura

---

<sup>21</sup> Eugenio Trías, *Filosofía del futuro*, op. cit., p. 175.

del sentido de manera que el símbolo no se agota en una sola significación. El ejemplo que Trías utiliza es el de la alegoría que representa a la justicia como una mujer con los ojos vendados y una balanza en su mano derecha; aquí podemos encontrar que la balanza hace referencia a un contenido único que es el equilibrio y es esta idea la que determina la simbolización. Mientras que en una pintura de Botticelli encontramos una infinidad de elementos con referentes abiertos e indeterminados, esto es, misteriosos.

Tenemos entonces dos tipos de símbolos: los corrientes y los artísticos. La línea general que caracteriza a un símbolo es que en todos ellos hay una “referencia de un objeto sensible a otra cosa que no está inmediatamente presente en él y a la cual hace referencia. Eso ausente es lo simbolizado en el símbolo”.<sup>22</sup> De tal manera que cuando eso ausente es un contenido informativo predeterminado o supuesto (alegoría) estamos ante un símbolo corriente, pero si por el contrario eso ausente tiene un carácter abierto e indeterminado tenemos un símbolo artístico.

La gran peculiaridad de los símbolos artísticos está en que “disparan la razón y la voluntad en direcciones múltiples, sin que se agote [...] su significación en un contenido informativo *dado*”.<sup>23</sup> De esta característica se deriva el carácter abierto y polivalente del símbolo, carácter que remite a lo misterioso. Dicho calificativo tiene su fundamento en lo que el mismo Trías confiesa inmediatamente después de lo que venimos exponiendo: que su noción de símbolo proviene de la tradición exegética humanista y renacentista que piensa el texto bíblico en su sentido místico. En efecto, para Trías esta tradición que piensa la apertura de interpretación con respecto a los símbolos

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pp. 178-179.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 179.

religiosos resulta fundamental frente a la tradición que ve en ellos una serie de alegorías con significación unívoca. La interpretación de los símbolos desde la tradición mística supone varios sistemas exegéticos que a su vez brindan una multiplicidad de interpretaciones y no una sola lectura dogmática. Esta concepción mística posibilita la apertura del símbolo que será explotada por artistas y teóricos posteriores y desde diversas tradiciones.

En cierto modo la concepción lacaniana del “orden simbólico” (diferenciado del orden imaginario y del real) significaría una síntesis peculiar de todos estos hilos tradicionales a través de los cuales se elabora una teoría coherente del símbolo artístico. Éste compondría un sistema de correspondencias múltiples, una estructura o sistema abierto, siempre susceptible de ser recreada o variada, en el que cada símbolo se correspondería de modo múltiple con otros símbolos, en relación de “asociación libre”, tramando un complejo sistema de evocaciones, resonancias, anticipaciones y variaciones. Esos símbolos serían de carácter sensible y singular, evocando, sugiriendo, correspondiéndose entre sí, en conexión de carácter metafórico y metonímico, tramando así un universo de significaciones abiertas que hallarían su consumación en el terreno poético o artístico, terreno en que la dimensión simbólica del lenguaje hallaría sus raíces creativas, su carácter de creación o *poiesis* lingüística o plástica.<sup>24</sup>

El símbolo puede encontrarse fuera del ámbito artístico, pero es en éste donde encuentra su lugar propio, donde logra encontrarse con su naturaleza polisémica y abierta. Así mismo, es en este ámbito donde Trías encuentra los elementos para fundamentar lo que llama el *principio de variación*. Toda obra de arte es —en tanto que símbolo entendido en el sentido que hemos venido exponiendo— apertura a la interpretación, no se agota en una sola significación sino que tiene una fertilidad inagotable; este carácter le posibilita ser recreada una y otra vez, por lo que es condición de posibilidad de la creación de nuevas obras de arte, de nuevos símbolos. Así, toda creación es recreación en tanto que se trata de interpretar una(s) obra(s) de arte previa(s) para ir trazando así complejas relaciones miméticas que le dan al arte un carácter histórico. Una

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pp. 182-183.

vez más, el elemento temporal viene a complementar la exposición para no dejar de remarcar el carácter móvil o vivo de todo ámbito donde lo humano tenga participación. La primera característica del arte implica una apertura al futuro, mientras que la segunda un regreso al pasado que fundamenta el primer movimiento de apertura. Es en la síntesis de estas dos “leyes estéticas” donde encontramos el denominado *principio de variación*, y es en éste donde Trías encuentra el fundamento de un modelo ontológico que habrá de ser explorado más adelante.

Hasta aquí el símbolo aparece como un objeto sensible y singular que refiere o remite a un contenido misterioso en tanto que es de un carácter abierto a la interpretación y, por ende, a la recreación —que no es sino producción de nuevos símbolos que se encuentran relacionados entre sí. El ámbito propio de este símbolo es el arte, y de esta concepción se deriva un principio que pretende ser paradigma para una ontología.

Por otro lado, cabe destacar que en ese doble movimiento del *principio de variación*, síntesis de dos leyes estéticas (y extáticas), podemos encontrar una ley fundamental para lo que aquí nos proponemos mostrar, a saber, la conexión entre símbolo y cultura. Si hemos dicho que la cultura es una forma de organización simbólica, entonces podemos encontrar en ese doble movimiento en que la producción de símbolos (apertura hacia el futuro) se sustenta, en cómo son interpretados los que ya están ahí (reapropiación creativa del pasado), una manera de comprender cómo se da esa organización de símbolos. En efecto, una cultura dependería entonces de la forma en que esa reapropiación de los símbolos del pasado se relaciona con la producción

de nuevos símbolos: posibilidad consumada llamando a la recreación, resistiéndose a la petrificación, materia dada ávida de nuevas formas.

Los símbolos relacionándose entre sí, fundando un ámbito de significaciones abiertas, de múltiples posibilidades de variación, abren dentro de la inmediatez de lo físico la constante producción de diferencias: la cultura. Una relación de gran relevancia en este punto —tanto para la noción de símbolo como para la de cultura— es la que se da entre materia y forma, por lo que nos detendremos un poco en este punto.

#### **1.4 La cultura como forma: una vez más la ontología**

La cultura es una *forma* de organización simbólica, donde el concepto de *forma* puede hacer referencia a la figura exterior o aspecto de la cultura (:@Dn<sup>2</sup>) o bien a una manera, esto es, a un modo de hacer algo (*manus*, pues la cultura también es, recordemos, una *manera* de organización del símbolo). Para Trías las formas simbólicas, unidades básicas y constitutivas del objeto artístico, se ponen en juego para expresar contenidos de carácter moral o cognoscitivo. Dichos contenidos son expresados simbólicamente, esto es, no se da una determinación conceptual de los mismos, sino que se les deja en el libre juego de la recreación. Idea bastante kantiana.

Así, por “*forma* debe entenderse eso que informa en unidad, articulación y configuración una determinada materialidad. Esa materialidad, sin embargo, debe concebirse ya configurada”.<sup>25</sup> La forma da cohesión a una serie de

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 186.

elementos aplicados a una materia, que no obstante viene ya configurada de una manera específica. Esto quiere decir que el maestro escultor se enfrenta a un bloque de mármol con un tamaño determinado, con una coloración peculiar, con un volumen que no puede ser aumentado, etc. En algún sentido cada bloque de mármol, cada trozo de madera, cada pedazo de cantera, es un sujeto con características particulares que se encuentra y enfrenta con el artista. En dicho encuentro el sujeto creador y creativo no puede hacer cualquier cosa con esa materia con la que se encuentra, esto es, no puede hacer más grande el bloque ni cambiar sus peculiares manchas a un trozo de madera, por lo que tiene que trabajar con las posibilidades formales que ya están ahí, aquellas a las que la materia se encuentra sujeta. Materia y forma se entablan así una relación dialéctica y dinámica.

Un sujeto creador se encuentra —en un tiempo y espacio determinados y particulares— con una materia a la que no le impone en la completa arbitrariedad sus formas, sino que juega con las posibilidades formales que se le ofrecen para hacerlas devenir formas simbólicas. Para Trías no se trata de pensar esta relación en términos antropocéntricos ni en términos naturalistas, sino que se pretende saltar estas dos determinaciones.

La forma artística, por tanto, informa una materialidad ya informada e individuada, bien el orden sonoro ya estructurado según principios físicos relativos a la vibración de la cuerda, que a su vez se hallan configurados según premisas culturales, bien el orden lingüístico ya informado según principios sociológicos y culturales relativos a la situación decantada de la lengua de la tribu, bien el orden de la percepción ya informada por codificaciones y estructuraciones culturales, por “esquemas perceptivos”. De hecho, esa materialidad se ofrece como materia singular, con su forma *propia*, forma que se da o se ofrece al artista; el cual se encuentra con ella, *se deja afectar por ella, se compadece de ella*, y de ese compadecimiento y pasión, de ese efecto puede derivar una respuesta en el modo de la información activa con que acierta a dar expresión a ese afecto, a esa pasión.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 189.

De esta manera, reafirmamos el hecho de que la generación de formas simbólicas no es una dominación de la materia pensada como materia prima, sino el encuentro creativo de un sujeto con una materialidad de antemano informada. Ahora bien, las formas dadas no son sólo de un carácter físico (tamaño, consistencia, coloración) sino que también la cultura tiene su participación. Las formas simbólicas introducen una diferencia en las formas naturales, las ponen en juego para expresar (simbólicamente) un contenido moral o cognoscitivo. El artista dice con el lenguaje de la piedra (con las posibilidades formales de la piedra) algo sobre su tiempo y su espacio. El artista se deja afectar por la materia que se le ofrece y de esa afectación surge una relación dinámica que se despliega en un decir. Dicho decir se encuentra situado en un contexto cultural, de manera que no se podrá decir de la misma manera algo en una moral cristiana que en la eticidad promovida por los griegos, por ejemplo.

La cultura se presenta entonces como forma, como eso que articula, unifica y configura una serie de símbolos. Si la naturaleza dota a la materia de posibilidades formales peculiares, la cultura hace lo propio con el sujeto creativo abriéndole determinadas posibilidades de encuentro con lo material y así también de su decir con respecto a ese encuentro. Pero, ¿no nos llevaría esto a un punto en que la cultura se detiene y deviene represora de las posibilidades?<sup>27</sup> Sería así si estuviéramos ante una defensa del formalismo, pero dada la concepción misma de la forma como relacionada dinámicamente con la materia, será la forma la que revele cómo se da la interconexión de

---

<sup>27</sup> Una escapatoria a esta petrificación de la cultura será analizada con detalle en el segundo capítulo.

conceptos y reglas que fundan los paradigmas regentes de una cultura determinada.

La forma es, pues, antes que nada, *expresiva de ese fondo virtual latente de potencialidades materiales*. Pero asimismo, *en síntesis con esa expresividad*, logra alzarse a lo simbólico con respecto a la moral y al universo del conocimiento, logrando así expresar, *en unidad singular formal*, una idea sensible y singular del universo, una *idea ontológica*.<sup>28</sup>

Se va más allá del formalismo en la medida en que la forma no se queda en mera ilustración de un concepto o regla, sino que ella misma, la forma pura, es expresión de una idea de(l) mundo, de una *idea ontológica*. La forma no implica determinación, sino relación o mediación (desde la cultura) con un mundo físico informado de antemano; el resultado del encuentro es la expresión simbólica de una *idea ontológica*, la puesta en juego (tanto en el sentido del *libre juego de las facultades* como en el de cimbrar o cuestionar) de los conceptos y las reglas que determinan el andar y el decir en un tiempo y espacio determinados. Se parte de las posibilidades formales ya dadas para lograr la expresión en formas simbólicas de algo que va más allá de la inmediatez de lo físico. La cultura es forma: fuente organizadora de una serie de formas simbólicas que se producen ante el encuentro con el mundo (física y culturalmente determinado). Pero es también manera: **huella de la mano** del hombre que entabla variadas y peculiares relaciones con las posibilidades formales ya dadas introduciendo así la diferencia en la mismidad de lo natural.

Hemos comenzado a jugar un poco con el concepto de cultura en la exposición de lo que la forma simbólica es para Trías. Estas líneas han buscado esclarecer lo que por forma debe entenderse, pues la definición de cultura de la cual hemos partido no debe entenderse como rígida y formalista,

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 190.

sino que hay una dinámica en ella todavía por esclarecer. No obstante, la exposición nos lleva, por segunda ocasión, a conectar con el campo de lo ontológico. La noción de símbolo nos llevó a la exposición de un *principio de variación* con implicaciones ontológicas y ahora la forma simbólica aparece como reveladora de una *idea ontológica*. Cada obra de arte, cada símbolo, expresa entonces una idea sensible y singular del universo que puede ser variada a lo largo de la historia. Es perspectiva y expresión formal-simbólica de lo humano con respecto a un encuentro con el mundo: toda una ontología se prepara a nacer en este punto. Aunque cabe preguntarse si es el símbolo, las formas simbólicas, la única expresión posible de lo humano.

### **1.5 El símbolo, la idea y el arquetipo**

Hemos hablado ya de la importancia del símbolo artístico en su doble éxtasis temporal: apertura al futuro como recreación del pasado. De la misma manera, hemos dicho que el símbolo es al arte lo que el concepto a la ciencia y la regla a la moral. Ahora bien, concepto y regla son también expresiones de lo humano que se diferencian del símbolo en la medida en que éste realiza la posibilidad como posibilidad. En efecto, el símbolo abre un mundo de ficción en el que la posibilidad no deja de ser tal, esto es, es una radical apertura al futuro que no se realiza en lo real como sí lo hacen la ciencia y la moral. De aquí la importancia de un ámbito como el artístico que dota de posibilidades, que es oasis de apertura al futuro en el desierto de lo concreto y realizado (sin que por ello el desierto deje de tener su encanto).

La ciencia y la moral tienen una labor transformadora en lo fáctico, mientras que el arte no rebasa el orden de lo posible. Pero no se ha hablado aquí de la peculiaridad del ámbito desde donde hablamos: la filosofía. Si bien no podemos aquí detenernos en el camino que lleva a la definición de ésta, si debemos atender a una definición de la misma.

[La filosofía es] *el lugar o ámbito mismo de la explicitación en ideas de una síntesis ontológica que se produce, tácticamente, en expresión lingüística o plástica, en el campo artístico. En arte y en filosofía se alcanza la inmediata mediación no conceptual del universal y el singular: bien en la idea, que abandona la abstracción conceptual que presupone, conectando esa abstracción científica con la singularidad artística; bien en el símbolo artístico, que ofrece como facticidad la posibilidad ideal que expresa la filosofía. Ambos, arte y filosofía, son los productos culminantes de la imaginación creadora.*<sup>29</sup>

La relación entre arte y filosofía se da en términos de un acercamiento posibilitado por una idea kantiana: la imaginación creadora. En esta capacidad humana encuentran arte y filosofía su principio materno aunque cada uno tomará su propio camino: la filosofía desarrollará las ideas y el arte el símbolo. Idea y símbolo son, no obstante, producto de la creatividad y por tanto ambas abren ese mundo de ficción que se limita a ser posibilidad. Las ideas son también posibilidades o puntos problemáticos que se sugieren, por lo que corresponde al “hombre de acción” concretar dichas posibilidades tanto en el campo de la ciencia como en el de la moral. Las ideas expresan posibilidades de conocimiento o de acción sin dejar de ser, como en el símbolo artístico, posibilidades.

Esta cercanía de filosofía y arte permite a Trías afirmar que lo que se ha dicho sobre el *principio de variación* pueda ser aplicado de igual manera a la idea. De manera que la idea filosófica es recreación (interpretación) de una idea del pasado, y es más o menos poderosa de acuerdo a la capacidad que

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 208. Las cursivas son del autor.

tenga para suscitar variaciones de ella misma, de esta manera se funda una historicidad. La verdad de una filosofía, como la verdad del arte, tiene su fundamento, su poder, en esta dinámica (Hegel) que permite interpretar o reinterpretar el pasado (sin que éste pierda su particularidad) para abrir futuro. Cada filosofía es un singular con capacidad de universalidad, es sustento particular de una interpretación del mundo.

*En conclusión: el universo cultural está constituido por una estructuración abierta de mónadas que, o bien se expresan en lo singular sensible como símbolos artísticos, o bien se expresan en lo ideal como ideas filosóficas. El ser se revela y expresa a través de ese bosque de símbolos sensibles e ideales.*<sup>30</sup>

Esta temporal conclusión expresada por Trías nos acerca más a aquella definición de cultura de la cual partimos. Ahora hemos incluido a las ideas dentro de ese ámbito de símbolos que se organizan de determinada manera: la cultura o bosque de símbolos sensibles e ideales donde el humano realiza sus posibilidades como huella de la diferencia. Aunque, no debe dejar de marcarse que si bien hay una correspondencia entre el símbolo artístico y la idea filosófica (la idea es el contenido del símbolo artístico) arte y filosofía son dos ordenes distintos.

Sin embargo existe una síntesis de idea filosófica y símbolo artístico: el arquetipo. "El arquetipo es la síntesis concreta y singular, sensible-inteligible, de la cual nutren arte y filosofía sus expresiones peculiares".<sup>31</sup> Esta figura aparece ahora como ese campo previo a la creatividad filosófica o artística, un campo de arquetipos en donde la creatividad encuentra la inspiración o toma las ideas.

La totalidad de los arquetipos constituye un universo de significaciones liminares que, a través del proceso creador, llegan a expresión

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 215. Las cursivas son del autor.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 221.

existencial o fáctica. Ese universo constituye la matriz fundacional última de toda expresión creadora. Es la trama virtual de donde brota la esencia singular de cada obra artística o filosófica. El arquetipo es el *a priori* de la expresión: establece, respecto a ésta, una prioridad lógica, no cronológica ni fáctica. *De hecho*, el arquetipo existe y está vivo en razón de su expresión. Sólo que ésta no agota nunca el arquetipo.<sup>32</sup>

Se ha venido hablando constantemente de la importancia de las variaciones tanto de los símbolos como de las ideas, y es ahora que podemos encontrar que dichas variaciones lo son de un arquetipo determinado. Los arquetipos son puntos de partida (en un sentido lógico) de una cadena de variaciones, donde debemos recalcar el que se trate de *puntos* y no Punto de partida, esto es, que la búsqueda de un principio primero de toda creatividad no deja de ser el gran signo de interrogación o falta en torno a la cuál sólo puede hablarse en mitos —lo *absolutamente* precedente siempre queda vacante nos dice Trías.

En el encuentro de un sujeto creador con el Quijote o con Kant, con Miguel Ángel o con Platón, se posibilita la variación y la recreación. El sujeto creador es pasivo, esto es, padece la afección del arquetipo y termina pariendo una variación del mismo. Un cierto viento platónico resopla en esta concepción del acto creativo, pero aquí el arquetipo no es de un carácter inmaterial sino idea que está en el mundo. De esta manera, tenemos arquetipos, ideas y símbolos en una dinámica que posibilita la cultura y que ésta a su vez cobija y organiza.

En efecto, se ha venido dibujando una concepción de la cultura como un campo de apertura al futuro en virtud de la capacidad creativa y recreativa de los ámbitos del arte y la filosofía que se dotan entre sí de posibilidades, al mismo tiempo que a la ciencia y a la moral. Una noción de cultura que es forma y manera sustentada en la imaginación creativa, productora de ideas y

---

<sup>32</sup> *Idem.*

símbolos que supone el fértil campo de los arquetipos. Llegado este punto

Trías nos dice lo siguiente:

Ahora estoy, pues, en condiciones de definir el *dominio cultural* —que es el dominio humano mismo— como síntesis de posibilidad y facticidad: síntesis que tiene su eje dinámico en la dimensión temporal e histórica. Ya que lo fáctico es lo dado, lo implantado, lo que *es sido*, mientras que lo posible es lo que puede ser, lo futuro. Supuesta la asunción integral que realizo de ser y tiempo, puedo justificar aquí la razón de que entienda por cultura o dominio humano el lugar mismo de la síntesis ontológica, que es ni más ni menos la síntesis temporal.<sup>33</sup>

Una auténtica revelación se nos hace en estas palabras. El desarrollo de los planteamientos de *Filosofía del futuro* tienen como punto de llegada una revitalización de la cultura en tanto es pensada como el espacio de síntesis donde las posibilidades de lo humano se gestan y, algunas, se concretan, esto es, donde filosofía y ciencia, arte y moral, puedan dialogar para abrir un futuro. No obstante, no debemos pensar que aquí se tiene como centro una filosofía de la cultura, sino que es la ontología (el problema del ser y la temporalidad específicamente) lo que se desarrolla y de donde se desprenden corolarios con tintes de filosofía de la cultura. Además, todavía en este texto no ha aparecido la noción de límite, fundamental en la propuesta triasiana.

*Filosofía del futuro* es sólo el primer escalón rumbo a una posible filosofía de la cultura. En este texto hemos podido encontrar el *principio de variación* que es la introducción de la síntesis temporal (pasado-futuro-presente) en el *ser*. Dentro de la exposición de este principio hemos podido ir recopilando algunas líneas que nos permitan aclarar lo que por cultura puede entenderse en la obra de Eugenio Trías: referencias a la noción de cultura como tal, algunas líneas primarias en torno al símbolo, lo que por forma puede

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pp. 235-236.

entenderse y finalmente la importancia de la ontología en el desarrollo de una posible filosofía de la cultura.

A partir de todo lo anterior, podemos repetir esa definición de la que partimos (la cultura es una forma de organización simbólica, una manera de organización del símbolo) y decir que al hablar de cultura hablamos de un ámbito en que conviven arquetipos, ideas y símbolos con lo fáctico, un ámbito creativo de posibilidades abiertas en virtud de un triple éxtasis (trabajo-lenguaje-deseo) de las que sólo algunas se concretan, por lo que la posibilidad, al quedar abierta, se desliza hacia el futuro. La cultura es el espacio propio y diferencial de lo humano (lugar de mediación con el dominio natural) donde éste realiza sus posibilidades y abre tiempo, es lugar donde lo humano se sitúa y desde donde se proyecta. Ser y tiempo tienen en el dominio humano su lugar de encuentro, y éste se despliega en la producción de una diversidad de símbolos e ideas, esto es, no es un encuentro fosilizado sino dinámico, no caótico sino ordenado, no único sino plural.

Hemos avanzado en la comprensión de la definición de cultura, pero ahora se nos abre una nueva interrogante: la cultura es este espacio medianero de encuentro ontológico-temporal (expresión esta que desde ahora es de hecho un pleonismo), pero no es el único espacio existente, pues hemos hablado de una falta de fundamento, de que los símbolos hacen referencia a un ámbito misterioso, de que la apertura del campo de la cultura se hace como mediación con otro ámbito que es el natural, por lo que cabe preguntarse ¿qué lugar ocupa la cultura en esta ontología?

## 1.6 El fronterizo y la exposición simbólica

La pregunta que ahora nos compete nos lleva a *Los límites del mundo*, donde aparece por primera vez la noción de límite que marcará el resto de la producción de Eugenio Trías. Razón por la cuál será necesario poner atención en si esta idea de límite modifica en algo lo que hemos venido delineando. Por principio de cuentas debemos recuperar un par de preguntas que no han sido del todo contestadas y que apoyan a la pregunta principal a la que ahora nos enfrentamos. Tales preguntas son: ¿qué hay del ser del humano que es quien produce o crea los símbolos y las ideas?, y ¿cuál es la naturaleza de ese espacio místico al que el símbolo hace referencia?

La cultura es lugar del encuentro ontológico en virtud de lo cuál hay apertura al futuro, esto es, producción de ideas y símbolos (en el triple orden de trabajo-lenguaje-deseo) que median con lo natural (en el encuentro con lo natural) marcando una separación en virtud de la apertura de un ámbito de ficción que se refiere a un más allá de posibilidades inagotables, un ámbito separado de lo meramente fáctico. ¿La cultura es esto? Lo que Trías parece querer decir es que ahí donde hay cultura tenemos un encuentro de posibilidad con facticidad en un horizonte temporal dinámico donde el pasado está en tensión con el futuro (figura del arco de corte nietzscheano). No obstante, lo que da cuenta de que la cultura está ahí es una actividad humana, un hacer que se desprende del encuentro con el mundo: la producción. Es por esto que la cultura es también organización después de ser forma y manera, porque tras dar respuestas (en la respuesta se supone la forma y la manera peculiar) a las

incógnitas que se abren en el encuentro con el mundo y sus misterios, se trata de que dichas respuestas tengan un sentido y no de disparates azarosos.

La cultura es una forma de organización simbólica, una manera de organización de símbolo. Hay entonces la producción de símbolos que responden al encuentro, y en cada uno de esos símbolos se hace patente la síntesis de ser y tiempo. El paso posterior es que dicha producción tenga un cauce, un sentido, esto es, que realmente diga algo de ese mundo. Esto abre una distinción entre el ámbito cultural y el dominio natural. ¿En qué consiste esa diferencia? ¿Qué dicen los símbolos encauzados u organizados bajo el techo de la cultura?

La diferencia, como lo hemos venido diciendo, se introduce en lo natural en virtud de la presencia de lo humano. La huella diferencial viene dada por ese hiato que abre la pregunta hecha carne: el ser humano. ¿Quién es este ser que se (es) pregunta? Para Trías esto estaba contestado, de manera parcial, por los planteamientos hegelianos de las tres potencias (trabajo-lenguaje-deseo) gracias a las cuales lo humano podía ir más allá de lo natural. Pero ahora nos enfrentaremos a una nueva definición que tiene en Kant y en Wittgenstein sus cimientos complementarios.

Rescatemos tres elementos con respecto al sujeto que pregunta. Por principio de cuentas la pregunta (sobre todo la pregunta radical con respecto a la existencia) adviene ante una afectación que proviene del mundo, esto es, es producto de una pasión (vértigo) generada por la falta de respuesta a la pregunta por el fundamento. Dicha pregunta (radicalización de las preguntas de la infancia) es de carácter trascendental, es decir, apunta a una dimensión que está más allá de de lo meramente fáctico, fuera de su cómodo hogar o mundo

con-sentido. Por último, a pesar de este carácter de la pregunta ésta no deja de hacerse desde el cómodo hogar del sujeto que la realiza. En suma, hay un fundamento erótico que se resuelve en lenguaje, es decir, en pregunta que puede derivar en producción de símbolos artísticos o en ideas filosóficas. El discurso del arte y el discurso de la filosofía parten de un impulso erótico (pasional) que impele a producir para cubrir la falta fundamental.

Sobra decir que la falta no puede ser completamente resarcida (ecos existencialistas). Por lo que siempre cabe preguntarse hasta dónde puede decirse, hasta dónde puede llenarse ese hueco existencial. Este tipo de preguntas nos ponen ante el límite del decir, de lo cognoscible, esto es, ante el límite de lo humano. El que pregunta, el erotizado demandante, está sujeto a las limitantes de su hogar y no puede acceder por completo a esa dimensión que le seduce: el lugar del misterio de la existencia. El ser humano es un ser fronterizo.

El fronterizo es de hecho *el límite mismo* que define y circunscribe los dos mundos. No habita plenamente “este mundo”, como por ejemplo el animal o la planta. No tiene por única referencia lo intramundano (bajo la modalidad de *habitat*, nicho ecológico o entorno). Su casa se halla siempre referida a la intemperie. De ahí que no puede ser definido desde criterios puramente materialistas, sean éstos mecanicistas, dialécticos o “culturales”. El fronterizo se diferencia también del ángel o del arcángel, es decir, de los seres que a modo de figuras alegóricas o míticas, supuestamente habitan “el otro mundo”. Su carácter centáurico radica en *ser el límite, carne del límite*, con un pie plantado dentro y otro fuera.<sup>34</sup>

No podemos detenernos aquí en toda una exposición detallada de esta concepción triasiana, por lo que bastará con decir que para Trías —siguiendo a Wittgenstein— los límites del mundo son los límites del lenguaje y estos límites encarnan en el ser humano pensado como fronterizo: nosotros, en tanto que fronterizos, somos los límites del mundo. Estos límites definen lo que Trías

---

<sup>34</sup> Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino, 2000, p. 66.

llama el cerco que no es sino el mundo, el espacio de lo que puede decirse con sentido (dentro de lo racional). Ahora bien, hemos dicho que nos encontramos en remisión constante a un más allá (cerco del sinsentido) de esto que ahora se denomina cerco en tanto que encarnamos la pregunta por el fundamento de la existencia. Somos seres en falta puesto que desconocemos quién o qué nos ha dado la existencia, estamos en deuda con lo desconocido. Trías entiende esta deuda en el sentido nietzscheano (*Schuld* que es deuda y culpa a la vez en alemán), por lo que nos hallamos en deuda con aquel principio dador de la existencia situado en un lugar que es para nosotros un no-lugar, lugar del misterio (=x). Nos encontramos en deuda culpable con el padre y la madre originarios que siempre (y necesariamente) están ausentes.

Somos seres finitos, limitados, habitantes de una frontera a la que hemos sido arrojados. La experiencia de esta condición<sup>35</sup> despierta el impulso por la producción que salde el adeudo y aminore la culpa, impulso por saldar la deuda produciendo (incluso reproduciendo en todas sus acepciones). “Pago la deuda contraída recreando o variando el impulso generador productivo, *eros poiético* platónico”.<sup>36</sup> Esta producción ante el misterio que nos llama implica un cierto acceso al cerco del misterio, pero para Trías no es suficiente el acceso al plano de la trascendencia, sino que tiene que darse un movimiento de retorno, de despliegue en la inmanencia de lo trascendente. ¿Cómo exponer lo que es indecible, lo que está en el campo del sinsentido?

---

<sup>35</sup> Hasta antes de este libro la experiencia estética era para Trías la vía regia de acceso al misterio. Es a partir de *Los límites del mundo* que descubre, gracias a Kant, que es la ética la que permite un acceso a dicho misterio y corresponde a la estética un despliegue (*logos*) tras el acceso. La experiencia ética está marcada por la escucha del imperativo pindárico que llama desde ese más allá donde se aloja el misterio: *llega a ser lo que eres*. Como hemos dicho ya, no nos es posible detenernos aquí en todo el desarrollo de estas inquietantes ideas, pero podemos sugerir la revisión de tres textos fundamentales para la comprensión de estas ideas fundacionales de la filosofía del límite: *Los límites del mundo* (*op.cit.*), *Lógica del límite* (Barcelona, Destino, 1991) y *La razón fronteriza* (Barcelona, Destino, 1999).

<sup>36</sup> Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, *op. cit.*, p. 108.

La respuesta se encuentra en la última de las críticas kantianas: la *Crítica del juicio*. En efecto, es en el campo estético en donde encontramos una manera de exposición de lo indecible. Es en lo que Kant concibe como *exposición simbólica* donde encontramos un modo de despliegue de lo que en el cerco del misterio, en el plano de la trascendencia, se esconde mostrándose. Es en esta *exposición simbólica* donde se da una forma sensible (de entre muchas posibles) a lo trascendente, razón que explica de mejor manera aquel carácter inagotable del arquetipo, y por ende del símbolo y de la idea, ya que el misterio (=x) no puede ser develado por completo (lugar de lo siniestro).

Se da entonces una libre producción de símbolos de eso que está más allá de lo sensible, aunque como ya hemos visto los símbolos tienen para Trías un carácter de objeto singular sensible, es decir, la referencia a lo “suprasensible” se hace desde el cerco de lo que aparece, desde el mundo del cual nosotros somos límite.

Esa exposición se produce a través de un decir que se refiere, ante y sobre todo, a las cosas de este mundo, pero que siempre alude como referencia implícita y misteriosa a otro plano último trascendental de significación. Ese *decir simbólico* habla *metafóricamente*, en tanto se refiere, más allá de aquello que expresa y dice, a un núcleo último de referencia que subsiste siempre como *figura metonímica*. En ese decir simbólico se *pone en obra* lo que la Orden roza [el imperativo pindárico]: el mundo de allende el cerco. Ese *decir* es un *hacer u obrar trascendental* que expone como *obra* —obra de arte o poema— lo que subyace y trasciende nuestro mundo, lo que lo desborda y rebasa (llámese el ser o lo inconsciente).<sup>37</sup>

Esta nueva perspectiva aclara y nos acerca más a una peculiar concepción de lo simbólico. La claridad se va logrando en virtud de que una ontología va tomando forma, esto es, gracias a la aparición del concepto clave —o concepto bisagra como lo llama Trías apoyándose en Duchamp— que es el límite. De aquí que al retomar temáticas como la distinción entre el símbolo y la alegoría

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 120.

ahora aparezcan referencias a las nociones kantianas de exposición esquemática y exposición simbólica. Se apunta ahora que la correspondencia entre el representante y lo representado se daría de manera biunívoca en lo que al esquema se refiere (alegoría), mientras que en lo que al símbolo respecta se rebasa el mero representar en tanto que no hay esta univocidad en el nexo entre el objeto material sensible y lo representado por dicho objeto.

Aquel carácter abierto del símbolo puede pensarse ahora como una apertura al campo del misterio que no puede jamás ser revelado por completo. Así, en la medida en que el contenido del símbolo se compone de una serie de preceptos determinados y no una radical apertura a lo inefable, estaremos ante una alegoría, una *fábula moral* y no ante un símbolo artístico. Los contenidos morales y las ideas pueden ser aludidos por un símbolo artístico, siempre y cuando se haga en una libre asociación, por lo que no puede establecerse una correspondencia estricta entre una ley moral o una idea concreta y un símbolo artístico.

Trías nos dice que “la inconsciente producción genera una obra que debe concebirse como institución simbólica a través de la cual se pone en obra y se da espacio y territorio a lo que trasciende el cerco”.<sup>38</sup> La producción de símbolos (en el sentido ya ampliamente descrito) es el modo que tiene el fronterizo de dar cuenta de aquello que está más allá. Estos símbolos son, dicho en términos del poeta Hölderlin, la morada de los dioses huidos, la casa que recibe lo sagrado. Una catedral, un templo, lo mismo que una pintura o un

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p.150.

soneto son la exposición indirecta y analógica de lo misterioso que se abre paso en el mundo mostrando los límites de éste.<sup>39</sup>

Tenemos entonces un cerco del que el fronterizo puede decir y hablar sin problemas (en términos de verdad y falsedad), así mismo hay un momento en el que este fronterizo se percata de esa otra dimensión a la que se encuentra referido: el lugar del misterio. Tras un acceso (ético) que se da en virtud de la interrogante metafísica fundamental, estamos ante el tercer momento culminante en el que se retorna de ese acceso y se despliega lo trascendente en lo inmanente.

Ahora el mundo es área de exclamaciones que formalizan, mediante la interjección estética, un sentimiento que registra, emocionalmente, lo que el juicio encerrado en la interjección enuncia: el dictamen respecto a lo bello, lo sublime y sus contrarios. Pero ese juicio estético se prolonga a través de un *obrar trascendental* que genera la base empírica adecuada a ese juicio: dicha *empiría* es la obra artística: edificio, ciudad, poema, sinfonía. El decir se revela decir simbólico, y el mundo aparece objetivado como un universo de símbolos.<sup>40</sup>

Cabría la tentación de identificar el ámbito de la cultura con este universo de símbolos que es el mundo. Pero debemos detenernos un poco, pues hasta ahora sólo hemos podido ubicar estos símbolos como el decir de un ser, el fronterizo, que habita el espacio natural y en la medida en que es sujeto testigo del mismo abre mundo (posibilidades que implican el doble éxtasis temporal

---

<sup>39</sup> Para acudir a un ejemplo más que ilustrativo podemos citar ese séptimo verso del *Cántico* de San Juan de la Cruz (Madrid, Cátedra, 2004) que nos dice:

Y todos quantos vagan  
de ti me van mil gracias refiriendo,  
y todos más me llagan,  
y déxame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo.

Aquí podemos asistir, como diría Paz, a un ejemplo donde lo inefable queda dicho. Es en esa frase de cierre donde se da noticia de aquello que estando más allá no puede ser sino balbuceo en este mundo. Dicho balbuceo es ese llamado del misterio, eso que puede ser llamado lo sagrado. Hay un decir con sentido (mil gracias refiriendo), pero es un decir siempre limitado, un decir del mundo que siempre está referido a un más allá del que sólo podemos escuchar un balbuceo, esto es, un discurso no sujeto a la razón mundana, *un no sé qué que quedan balbuciendo*.

<sup>40</sup> Eugenio Trías, *Los límites del mundo, op. cit.*, pp. 153-154.

descrito en apartado anteriores) con su decir. Estos símbolos aparecen en este mundo pero están referidos al escurridizo campo del misterio, por lo que podemos tener claras tres dimensiones o cercos bien delimitados (ontología): el del mundo natural, el del misterio y en el medio se sitúa ese espacio de frontera en el que nos encontramos los fronterizos.

El mundo del cual somos límite se encuentra, sin duda, en ese espacio intermedio en la medida en que es posibilitado por ese triple movimiento de delimitación del cerco, acceso al más allá de los límites del cerco y despliegue de lo trascendente en lo inmanente. Ahora bien, hace falta detenerse un poco más en ese decir, en esos símbolos que pueblan el cerco fronterizo y que constituyen el mundo como universo simbólico, antes de poder afirmar que mundo (en el sentido que aquí se le ha dado) y cultura son una y la misma cosa. Para ello debemos acudir a otro texto: *Lógica del límite*.

### **1.7 Limes y símbolo: una perspectiva ontológica**

Poco hemos dicho hasta ahora de la noción de límite, y es que dicho concepto, si bien fundamental para la propuesta original de Trías, no parece estar directamente relacionado con la temática que aquí nos proponemos tratar. Esto no significa que debamos dejarlo completamente de lado, sino que simplemente no podemos aquí hacer una exposición completa y detallada de la peculiar concepción triasiana del límite así como de todas las consecuencias de pensarlo de esta manera.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Cfr. José Manuel, Martínez-Pulet, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid, Noesis, 2003.

Hemos apuntado que la noción de límite encuentra en Duchamp un sustento —sobre todo en el Gran Vidrio. Esto se debe a que Trías piensa el límite como un concepto bisagra, esto es, un elemento que une y escinde (/) al mismo tiempo. El mundo y el sin-mundo, el espacio de la sinrazón, se tocan; este último no es jamás una referencia oscura sino que por el contrario es referencia luminosa, es espacio-luz desde la terminología triasiana. Hablamos de los límites del mundo como frontera, y es que para Trías hay que repensar esa imagen en la que el mundo es un reflejo de una dimensión ideal. El espejo es ahora planteado como vidrio, como una peculiar construcción de dos espejos desfondados y unidos. En la frontera, en el límite como límite, se unen y se separan dos campos: el mundo y el sin-mundo.

Ahora, el “Preludio” de *Lógica del límite* inicia con una interesante referencia histórica de la época de los romanos para explorar su noción de *limes* y los habitantes de esta región, los *limitanei*. El *limes*, en efecto, constituía un espacio habitable, una frontera entre la ciudad y los bárbaros.

Más allá habitaban los bárbaros, seres extraños, extranjeros, todavía en estado silvestre, sin formar, sin cultivar, sin ley. El *mundo* tenía, pues, en el *limes* su frontera, frontera entre razón y sinrazón, entre cultura y naturaleza, entre ley y selva. [...] El *limes* participaba, por tanto, de lo racional y lo irracional, o de lo civilizado y de lo silvestre. Era un espacio *tenso* y *conflictivo* de mediación y enlace. En él se juntaba y separaba a la vez el espacio romano y el bárbaro. Actuaba a la vez como cúpula y como disyunción. Era conjuntivo y disyuntivo.<sup>42</sup>

En este *limes*, espacio habitable, podemos encontrar el elemento que da a la noción de límite triasiana su auténtica peculiaridad. El límite es un espacio habitable, y de hecho habitado, por el fronterizo, es frontera donde se une y escinden mundo y sin-mundo, cultura y naturaleza. Con esto queda claro que aquella tentación de identificar a la cultura con el espacio de la frontera de la

---

<sup>42</sup> Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 16.

que hablábamos unas líneas más arriba no puede llevarse a cabo sin dificultades. El límite, ese espacio fronterizo, permite distinguir entre la cultura y la naturaleza, entre lo culto y lo inculto, por lo que cerco fronterizo y cultura no pueden identificarse sino parcialmente.

La cultura es parte del cerco fronterizo tanto como lo es la barbarie, el sin-mundo y la naturaleza. La frontera es espacio que permite la diferencia en el encuentro de dos cercos: el del aparecer (mundo) y el hermético (lugar del misterio). De aquí que la cultura sea parte de la frontera pero no toda la frontera. Aunque hay que decir que ese espacio fronterizo comparte con la cultura un elemento fundamental, y es que le corresponde un decir peculiar que hemos ya expuesto: el figurativo simbólico.

En efecto, el *limes* en tanto que espacio de contacto y distinción, de unión y separación, encuentra en el símbolo su expresión más propia. La cultura es una forma de organización de estos símbolos que son el decir propio de la frontera, por lo que retornamos a aquel punto de partida en el que el símbolo es fundamental para comprender una noción de cultura. Además, es en el símbolo donde encontramos una posibilidad de relación entre el límite como *limes* y la cultura.

El *limes* es, aquí, pensado como un espacio en el cual es posible habitar (en el doble sentido de *inhabitare* y de *colere*). Habitar significa cultivar un territorio, algo más radical que la simple ocupación de un espacio abstracto. Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto (*colere*), hasta constituirlo en colonia. [...] El *limes*, en consecuencia, es un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y de la significación (*logos*, pensar-decir).<sup>43</sup>

El que el *limes* sea un espacio habitable no sólo implica una actitud pasiva, sino que supone una actividad de cultivo, una actividad de apropiación de una

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pp. 20-21.

tierra transformándola con el arado (trabajo), con el nombre que le damos (lenguaje) y con los sueños y anhelos que de y con ella nos hacemos (deseo). El *limes* es tierra colonizada, cultivada y objeto de culto donde parte de los frutos son el sentido y la significación. La actividad que en el *limes* se realiza implica la generación de este sentido y significación donde se unen y escinden el cerco del aparecer y el cerco hermético, esto es, implica la producción de símbolos.

Por otro lado, Trías encuentra en Hegel dos acepciones de límite: *Grenze* y *Schranke*. La segunda de ellas entiende el límite como un obstáculo, como barrera que debe ser rebasada hasta encontrarse con el último de los límites: la muerte. Este tipo de concepción acentúa la parte negativa del límite y es fundamento para filosofías como las del mismo Hegel y Heidegger. No obstante, Trías pretende rescatar esa otra acepción del límite, esa en donde el límite es pensado como frontera (*Grenze*) donde se da la unión de algo y su negación. De aquí que piense en la necesidad de replantear las nociones de culpa y falta de las tradiciones de pensamiento que se fundan en el límite como *Schranke*.

En esa frontera, en ese sentido positivo del límite es donde ahora debemos pensar la noción de símbolo. El recorrido que hemos realizado nos ha llevado del símbolo como testimonio de la diferencia en el continuo natural a toda una concepción ontológica: la de los cercos. A cada paso hemos ido preguntando por cómo podría la cultura embonar con los planteamientos que se han ido haciendo, lo cuál nos ha ido dando elementos para comprender la definición que es nuestro punto de partida. Ahora emprendaremos el camino de

vuelta, esto es, una vez que se ha abierto el campo ontológico debemos pensar desde él lo que nos ha traído aquí: el símbolo.

“Todo símbolo une, en efecto, una figura del mundo con el ‘enigma’”.<sup>44</sup> Es gracias a que el símbolo es pensado como *logos* propio del cerco fronterizo, esto es, a que se piensa el símbolo desde una perspectiva ontológica, que se puede abrir una concepción original de éste. El referente del símbolo, para Trías, está siempre en fuga en el cerco hermenéutico. El significado del símbolo es la cosa en sí kantiana que nunca puede ser determinada completa y claramente. No obstante, hay una dimensión “*figurativa y formal*” que implica la presencia del símbolo en el cerco de aparecer; recordemos que el símbolo no deja de ser un objeto sensible y singular que en virtud de su remisión a esa “voz” escurridiza e inasible del cerco hermético demanda una constante variación de su forma.

Por símbolo se entiende aquí un signo en el cual queda expresada la radical disimetría y no conmensurabilidad entre el significante y lo que con él se pretende significar. El referente del símbolo es, pues, inconmensurable (se cierra en el cerco hermético). De ese referente tan sólo subsiste un resto, cuya relación con el referente es indirecta. El símbolo jamás denota; únicamente connota. No designa sino que alude. Borra, pues, la denotación y la designación (de carácter apofántico) destacando únicamente, a través de una forma sensible (o de un dispositivo complejo de carácter formal-sensible), conexiones o asociaciones indirectas, libres, laxas, a través de las cuales cierto referente, de carácter enigmático (inconcebible) es aludido.<sup>45</sup>

Esta interesantísima descripción del símbolo nos muestra los elementos del mismo y sus relaciones. El símbolo, por un lado, es un signo con dos elementos en relación de no conmensurabilidad: el significante y lo pretendidamente significado. Este tipo de división es cercana a los planteamientos de Saussure, pero inmediatamente después se agrega un

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 60.

elemento que no aparece en el pensador francés: el referente (elemento característico de Peirce). El cerco hermético es celosa prisión del referente del símbolo, por lo que la denotación es siempre imposible y el símbolo debe contentarse con insinuar y aludir, a través de las formas sensibles, lo celosamente resguardado, esto es, el enigma.

Resulta difícil ubicar los planteamientos triasianos, pues si bien conserva una estructura triádica del símbolo parece que la relación fundamental se da sólo entre dos de ellos: el significante y lo significado. Además, el enfoque ontológico que se asume podría tener cierta influencia de planteamientos de Ricœur, aunque el que el símbolo sea una especie de noticia del cerco hermético, noticia de lo sagrado, nos habla de una cercanía con perspectivas como la de Mircea Eliade. Al mismo tiempo, sabemos que Trías es un lector de Freud y que comparte algunas de sus ideas en lo que respecta a esta temática, y que Kant también juega un papel importante como influencia en la perspectiva triasiana del símbolo. Aunado a esto, Trías contrasta constantemente sus planteamientos con los de Cassirer y Jung. De aquí que la tarea de comparación de las ideas triasianas en torno al símbolo con estos y otros autores constituya en sí misma un tema de investigación. Nosotros aquí nos concentraremos en reunir elementos que nos permitan tener una idea lo suficientemente clara de lo que Trías entiende por símbolo para poder acercarnos a una noción de cultura.

En este sentido, cabe destacar que en esa insinuación u operación connotativa del símbolo se provoca o despierta siempre una emoción, de manera que el ámbito de lo simbólico no se encuentra nunca desvinculado de una dimensión erótica. De la misma manera, para Trías no puede entenderse

el espacio de simbolización sin una convención. En efecto, entre el objeto sensible y su referente tenemos la convención (Peirce parece ahora más cercano). Es en la gramática donde encontramos la capacidad de sentido y, al mismo tiempo, la capacidad del símbolo de despertar ciertas emociones, de provocar y suscitar la dimensión erótica. No obstante esta necesidad de la convención las relaciones entre el referente (=x) y el objeto sensible son establecidas de manera siempre libre, esto es, hay relación de necesidad en la relación objeto sensible-convención-referente, mas no en la relación objeto sensible-referente.

Este tipo de relaciones implica una cierta dinámica en la que al atender a al balbuceo del cerco hermético nos veamos en la necesidad de establecer una convención para dar representación sensible a dicho balbuceo. Se abre un espacio para la hermenéutica en la medida en que atendemos a un referente (=x) y seleccionamos una forma convencional para expresarle, para desplegarle, de manera indirecta y analógica, en el cerco del aparecer. El límite es el lugar donde se da esa unión-separación de ambos cercos, operación que constituye al símbolo.

El *logos* del límite es, en efecto, el *símbolo*. Éste constituye la forma a través de la cual las figuras del cerco del aparecer señalan, a través de modos materiales, en dirección al “otro lado” (cerco hermético). El símbolo es el lugar lógico de juntura y gozne, o de bisagra (cópula-disyunción) entre el cerco encerrado en sí y el cerco del aparecer.<sup>46</sup>

Esto le permite a Trías distinguir sus planteamientos de autores como Cassirer (que para Trías elimina demasiado rápido el “realismo metafísico”) y Peirce (que difumina en su *semiosis infinita* eso que se rehúsa a ser denotado). La noción de símbolo que aquí se plantea se acerca más a tradiciones que no le

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 97.

piensan desde una estricta filosofía del lenguaje. El símbolo es la celebración de un encuentro entre el mundo y el sin-mundo, es la posibilidad de pensar el límite como *Grenze* en la medida en que logra dar cierta forma sensible a eso que hemos llegado a llamar lo *sagrado*. Es gracias al símbolo que podemos echar un vistazo al lugar del misterio, podemos experimentar una cierta comunión con lo sagrado. Los términos religiosos comienzan a aparecer, aunque Trías dejará para otro momento la reflexión de una posible religión del límite. Por lo pronto, hemos ahondado en la región de la frontera, región donde lo humano acontece y es.

El mundo es un universo poblado de símbolos, y éstos expresan el encuentro entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, por lo que el mundo es el *limes* o el espacio habitable que es sustento material de la significación, posibilidad de la convención que permite expresar ese referente sagrado siempre en fuga. El mundo es el límite, es el gozne donde lo apofántico y lo inefable se encuentran para distinguirse. “Ese *gozne* es el gozne que la religión y la ciencia (unida ésta a la técnica) nos recuerdan: que el *ser* es ese gozne entre el cerco del aparecer (que la tecnociencia trata de esclarecer y apropiarse) y el cerco hermético (que la religión quiere colonizar)”.<sup>47</sup>

Recordemos con esto que cuando Trías habla de símbolo le está pensando en el ámbito en el que para él se muestra de manera auténtica: en el arte. Sólo cuando el símbolo se instala en el gozne es realmente símbolo artístico, las variaciones del sitio que lo simbólico ocupe dan como resultado otros tipos de decir, otro *logos*. Atendamos a una indicación más con respecto al símbolo para acercarnos a una definición del mismo:

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 262.

Símbolo no es una “función”. Símbolo no es tampoco lo que, en la tradición de Ernst Cassirer, resulta de una “operación” (del espíritu). Símbolo es la *forma* que el pensar-decir se da para expresar y de-signar, desde el espacio lógico, lo que se repliega en sí (lo secreto, lo sagrado, el cerco hermético). Símbolo es, pues, una figura del *espacio lógico-lingüístico* cuya significación es *ontológica* (no es, pues, una “mera” función “lógica” ni una operación “epistemológica”). Tampoco remite el símbolo a una instancia “psicológica”, por muy “inconsciente” que se piense dicha instancia. Pero no basta criticar el psicologismo desde la epistemología o desde la conciencia metódica, como pretende Cassirer, para abrirse a lo simbólico. Ni basta tampoco pensar el símbolo desde criterios estrictamente lógicos (en el sentido de la “lógica formal”). Hay que atreverse a pensar el símbolo en términos ontológicos. Esa concepción *ontológica* del símbolo es, justamente, la que da camino, vía libre, a una posible religión dentro del límite.<sup>48</sup>

El horizonte ontológico resulta imprescindible si queremos llegar un concepto de cultura que vaya más allá de ese primer momento teórico de la filosofía de la cultura —del que hablábamos en la introducción partiendo de los planteamientos de Mario Teodoro Ramírez. Pensar lo símbolos, pensar esos objetos sensibles con referente misterioso desde un punto de vista ontológico, implica pensar los fundamentos mismos de la cultura, ponerle ante los reflectores de la crítica.

El símbolo es figura lógico-lingüística de ese espacio limítrofe, de ese gozne que no es otra cosa que el *ser* mismo. En el *limes* encontramos la posibilidad de establecer convenciones que den sentido y poder erótico a las libres relaciones que entre referente y objeto sensible se establecen, consumándose así una auténtica exposición simbólica de nuestra experiencia con el ser. Un análisis ontológico de los símbolos (lo cual implica un análisis de las convenciones empleadas) debe darnos, entonces, la posibilidad de comprender los fundamentos de una cultura, de acceder a sus cimientos, esto es, a los principios rectores que organizan a los símbolos.

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 275.

El que los símbolos sean pensados desde una ontología nos acerca más a la comprensión de la definición de cultura que ha desatado toda la reflexión. Los símbolos se organizan de determinada manera en virtud de la necesidad de convenciones que les doten de sentido. Dicha organización tiene que ver con una determinada experiencia (erótico-poiética) del ser. Así, si se nos dice que “todo símbolo es la paradójica *conjunctio* entre un significante material y un ‘suplemento’ que, a modo de alteridad, se fuga en el cerco hermético”,<sup>49</sup> podemos ahora entender que se trata de la descripción de la respuesta que un ser, el fronterizo, da ante la experiencia de su propia paradójica condición escindida entre lo que aparece y lo que ocultándose le llama.

¿Podemos entonces establecer que el cerco fronterizo es la cultura? Hemos dicho ya que la cultura es parte del cerco fronterizo, el *limes*, tanto como la barbarie, el sin-mundo y lo natural. Pero tras esta afirmación nos embarcamos en una inspección del símbolo como el *logos* que limes y cultura comparten como propio. Además, en *Filosofía del futuro* Trías nos hablaba del dominio cultural como el dominio propio de lo humano y hasta ahora sólo desde la experiencia humana puede darse una exposición simbólica como la que hemos descrito, por lo que cabría pensar que existe todavía la posibilidad de realizar la identificación. Pero atendamos a la siguiente acotación de Trías que recuerda la realizada por Heidegger con respecto al *Dasein*:

El *fronterizo* no es sin más, o incondicionalmente, el “ser humano”. El *fronterizo* es aquél *skandalon* y *signo* de contradicción (Ev. Juan, Kierkegaard), cuya *carne* es simbólica, donde se articulan-y-escinden los dos cercos. El hombre puede *acceder* a la condición fronteriza si es capaz de soportar y sostener la apertura del *límite* y tramar diálogo y conversación con él. Entonces, y sólo entonces, se puede instituir como *habitante de la frontera*. Ese *acceso* es el signo evidente de su liberación

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 421.

y libertad. El acceso a la *verdad* del límite hace posible que el “sujeto” sea libre: “La verdad os hará libres”.<sup>50</sup>

La condición de fronterizo no se hereda sino que se consigue, es producto de un trabajo de carácter ético. El dominio de lo humano, el cultural, tendría como posibilidad el asumir la condición fronteriza, pero ésta no sería la única. Por lo que ahora debemos preguntarnos si el concepto de cultura que desde la filosofía del límite puede elaborarse implicaría necesariamente el que se asumiera la condición de fronterizo. Esta nueva interrogante tiene que ver con el último de los elementos de la definición inicial, a saber, el de organización. En efecto, hemos logrado clarificar lo que por forma y por manera debe entenderse y ahora acabamos de llegar a descubrir la peculiaridad de la noción de símbolo triasiana (concepción ontológica del símbolo), por lo que nos falta entender a qué se refiere Trías cuando habla de organización. Para ello acudiremos a un texto magnífico que es *La edad del espíritu*.

### **1.8 El símbolo y sus categorías**

Tras el nacimiento de la idea de límite como el centro desde el cual se organiza la filosofía del límite y la determinación del símbolo como *logos* propio de esta idea, se encuentra Eugenio Trías en condiciones de desplegar esa dimensión que en *Lógica del límite* había aplazado: la religión del límite. Esta inquietante parcela tiene que ver con ese referente último del símbolo que es nombrado como lo sagrado, por lo que la postulación de esta dimensión del misterio como lo ausente en lo simbolizado que da un carácter peculiar a la noción de símbolo

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 525.

triasiana, resulta también fundamental para el desarrollo mismo de la obra de Trías.

La temática se desarrolla en primera instancia (puesto que le seguirán títulos como *Pensar la religión* y *Para qué necesitamos la religión*) en *La edad del espíritu*. De entrada, este libro se plantea como una reflexión en torno al símbolo pensado no como mero sustantivo sino como acción. La exposición que hasta aquí hemos llevado a cabo dejaba entrever que el símbolo no era una mera entidad, sino que encerraba toda una historicidad, esto es, que el símbolo va más allá de ser mero signo en tanto que es, ante todo, acontecimiento, acontecimiento simbólico.

Ahora bien, en el simbolizar acontece la unión entre una parte “simbolizante” y una parte ausente que dota a aquélla de sentido: lo simbolizado. Se parte entonces de una noción de símbolo que acude a su etimología (*sým-bolon*).

Símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía sólo de una mitad, que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión *sým-bolon*, que significa aquello que se ha “lanzado conjuntamente”.<sup>51</sup>

Es esta la noción de símbolo que más se ajusta a la propuesta triasiana que aquí hemos venido exponiendo. El símbolo es ese lance en el cuál la parte simbolizante (lo que aparece) y lo simbolizado (ausente) embonan. Resulta fundamental recalcar ahora que el símbolo presupone entonces una escisión que es la que desata el drama simbólico, esto es, el camino de la reconciliación entre la forma simbolizante y lo simbolizado. Esto no significa otra cosa sino el

---

<sup>51</sup> Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, p. 33.

encuentro, la cópula de una forma simbólica con su referente último: lo sagrado. Es este el drama narrado en *La edad del espíritu*.

De esta “puesta en escena” se irán derivando lo que Trías llama las *categorías simbólicas*, que no son otra cosa que las condiciones de posibilidad del acontecimiento simbólico mismo (Kant). Dichas categorías tienen un carácter escalonado (en sentido musical) que hace que cada una suponga y requiera de su predecesora. Acudimos entonces al análisis de las condiciones de posibilidad del símbolo, del acontecimiento que es el símbolo, por lo que estaremos ante elementos fundamentales para la respuesta a la pregunta central de esta investigación: ¿puede la filosofía del límite ser pensada como una filosofía de la cultura?

Las categorías simbólicas son las siguientes: Matriz (soporte físico-material del símbolo), cosmos (ordenación y delimitación espacio-temporal), presencia (testimonio de lo sagrado), logos (comunicación verbal o escrita del testimonio), claves (espacio hermenéutico de determinación de sentido), mística (referencia última del símbolo a lo sagrado) y Símbolo (final conjunción y acontecimiento en el espacio fronterizo). Estas siete categorías se encuentran siempre presentes en cualquier acontecimiento simbólico auténtico. De esta manera, todo símbolo presupone un sustento matricial, un cosmos o mundo ordenado en el cuál se presenta, el encuentro entre el testigo y la presencia (lo sagrado), la posibilidad de comunicar lo que de ese encuentro se deriva, de la misma manera que las claves hermenéuticas que posibilitan el descifrar dicha comunicación que tiene como referente último el misterio (=x). Todo lo cuál desemboca en un séptimo momento de conjunción que es el Símbolo mismo.

Las categorías de materia, como, presencia y logos pertenecen al campo propio del testigo, esto es, se dan dentro del cerco del aparecer; mientras que las claves y la mística corresponden al cerco hermético. De esta manera, el Símbolo (séptimo y culminante momento) acontece en el cerco fronterizo y le constituye —como hemos venido exponiendo. El símbolo es así cópula de testigo y presencia, acto en el que ambos encuentran su unidad existencial.

El símbolo, síntesis del lado simbolizante (representado por el testigo) y del lado simbolizado (o presencia de lo sagrado), se puede determinar, en esta séptima categoría, como la *cópula* (amorosa y existencial) entre ambas partes. Ambas son lo que son en razón de esta ulterior determinación de dicha cópula.<sup>52</sup>

Ahora bien, de las relaciones sincrónicas entre las categorías se deriva el *espacio lógico* del acontecimiento simbólico, es decir, el espacio constante y fijo que se repite en cada acontecer. Como hemos dicho, todo acontecimiento simbólico supone siempre la participación de las siete categorías que hemos mencionado; a esta constante le denomina Trías el espacio lógico del símbolo. Pero lo realmente impactante del planteamiento triasiano viene dado por las relaciones diacrónicas entre dichas categorías, pues siguiendo una metáfora musical nos dirá que cada vez que los siete momentos se conjugan estamos ante una especie de frase musical que aparece en una *clave* determinada y determinante. Dicha clave es también una de las siete categorías simbólicas.

De esta manera, ante cada acontecimiento simbólico debemos suponer la relación horizontal de las categorías, esto es, que todas ellas están siempre ahí, pero al mismo tiempo podemos leer dicho acontecimiento a partir de la

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 39.

preeminencia de una de ellas. Al tiempo que dura la hegemonía de una de las categorías le llama Eugenio Trías eón.

Esta estructura de relaciones sincrónicas y diacrónicas, le permite a Trías realizar un magnífico recorrido a través del devenir humano. Aunque en repetidas ocasiones acota que no se trata de una historia universal ni de una historia de las ideas o de una historia de la cultura, esto en tanto se entienda por historia la exposición relativa a las condiciones materiales de existencia o a la expresión de mentalidades. Lo que se realiza en este libro es el seguimiento del desarrollo del acontecimiento simbólico y desde ahí pueden establecerse relaciones con distintos momentos históricos.

Con respecto al símbolo, y retomando la línea de nuestra exposición, nos dice Trías en este texto que éste no tiene ese carácter de “sustitutivo vicarial” que se le da comúnmente, sino que es un acto de unión. Se ve así de manera mucho más clara la particularidad de la noción de símbolo triasiana, que como hemos dicho está acompañada siempre por un aroma ontológico que es también parte de su singularidad. En este caso la ontología se hace presente en esa escisión que presupone todo símbolo de acuerdo a su etimología. “El símbolo, en efecto, presupone una *escisión originaria*, una autolimitación matricial. A esa escisión se le llamará más adelante la *cesura*. Tal cesura dimana del carácter mismo del *ser del límite*. De no existir tal cesura éste no se desplegaría en tres cercos”.<sup>53</sup>

Ahora que dentro de este desarrollo del acontecimiento simbólico debemos decir que mientras las seis primeras categorías tienen un carácter analítico, sólo en la séptima se abre un horizonte de síntesis: la cópula de las

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 49.

dos partes de la moneda. Así, es en ese séptimo momento donde la cesura presupuesta debe resolverse y por tanto no se abandona nunca la perspectiva ontológica. De esta unión (erótica) que es pensada como la culminación del ciclo simbólico, resulta el espíritu. Una vez consumado dicho ciclo (una vez que todas las categorías han tenido su propio eón o periodo de hegemonía) inicia un nuevo ciclo: el del espíritu. En él será la razón la forma manifiesta del espíritu y no el símbolo, por lo que se proyectará como ideal un tercer momento de síntesis entre razón y símbolo: la edad del espíritu.

Hasta aquí hemos bosquejado los supuestos de un libro que Trías tiene en alta estima dentro de su producción, así mismo anunciamos el trayecto que en él se propone recorrer. Lamentablemente no podemos demorarnos en una exposición de todo el desarrollo del acontecimiento simbólico, por lo que nos limitaremos a realizar un breve resumen, a manera de ejemplo, de las tres primeras categorías o eones. Pretendemos lograr así una idea más clara de lo que Trías entiende por organización simbólica.

En lo que respecta a la primera categoría y al primer eón, Trías se sitúa en la protohistoria y en la categoría de materia. Dicha categoría es entendida aquí de acuerdo a su sentido antiguo (ἀ8ο), esto es, en su sentido de madre y matriz. La materia es el sustento de las restantes categorías y punto de partida del acontecimiento simbólico. “Se intenta aquí recuperar el sentido antiguo de materia en el cual resuena todavía su referencia a un sustrato matricial, o maternal, de donde se supone que proviene la fuente y el principio de toda vitalidad: la entraña cuya eclosión produce un cosmos”.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 63.

Esta categoría es dominante en la protohistoria, por lo que es a partir de ella que se explica la configuración de un cosmos en el santuario que es la caverna, punto de reunión entre el testigo y lo sagrado. Esta reunión queda plasmada en el muro de la caverna donde se realizan primitivas inscripciones (de forma triangular). Éstas, representan un *logos* que da expresión al encuentro. La clave para dar sentido a este *logos* se encuentra en la figura de la vulva, que es el punto de emanación de la vida. Es por esto que el tope misterioso se encuentra en la vida misma, es ella el referente místico de este eón. La vida resulta inexplicable, es el límite máximo, misterio último de remisión. En este sentido, el símbolo producto de la relación horizontal de las categorías es el *Magna Mater* o gran animal, símbolo que debe ser entendido en clave matricial.

En el segundo eón el peso categorial recae sobre la ordenación de esa materia primordial: sobre el cosmos. Una vez *informada* la materia estamos ante el escenario donde lo sagrado y el testigo pueden darse cita. Esto no significa que en el santuario de la protohistoria, la caverna, fuera informe, sino que en él las formaciones propias de la materia (tal y como se planteaba más arriba en la relación forma-materia) eran objeto de culto, mientras que ahora estamos ante un periodo en el que se sale de la caverna para hacer el santuario o templo a cielo abierto. Por esto, para que la cita se de es necesario recortar un espacio de ese gran espacio matricial.

A ese *lugar* de cita es a lo que en rigor debe llamarse *templo*. Y a la *hora* de la cita, tiempo festivo, *fiesta*. Tiempo y fiesta son, en efecto, los *fenómenos* que en este examen se revelan cargados de sentido y significación: eso que *aparece* como presupuesto local y temporal del acontecer simbólico (y de la consiguiente acta de presentación de lo sagrado). La segunda categoría exige, pues, reflexionar sobre esos *fenómenos* que son el templo y la fiesta, en los cuales se establece la cita (y el lugar de la cita) entre aquellos *dramatis personae* que en la

tercera categoría podrán ser determinados (la presencia hierofánica y el testigo).<sup>55</sup>

Templo y fiesta son lugar y tiempo del símbolo donde se rememora constantemente la creación del mundo. Crear un mundo implica siempre la delimitación de un centro,  $\ddot{\text{I}}:\text{n}^{\text{8}}\text{H}$ , que puede ser ubicado en la ciudad construida en torno al templo. Ahora que hay que hacer notar que este punto central del mundo donde se lleva a cabo la fiesta implica el recordatorio de un tiempo anterior al cosmos. A esta dimensión contraria, cesura necesariamente supuesta, corresponde el nombre de lo *diabólico*.<sup>56</sup>

A diferencia de la categoría anterior, aquí se remarca constantemente ese momento de fundación, la edificación de un mundo sobre la base material salvaje, la introducción del orden. En consecuencia, se trata de un momento civilizatorio en donde la figura dominante no es ya la Madre (en tanto somos hijos del *humus*) sino el Dios viril que es creador-ordenador del mundo. Se tiene con esta figura divina una relación de infinita distancia (Faraón-Rey) que se expresa en la escritura jeroglífica y las lecturas celestes de carácter astrológico. Así, las claves para la interpretación se encuentran restringidas a un grupo sacerdotal restringido que encuentra en el mundo de los muertos su referente último de misterio.

De esta manera, al quedar erigido el escenario puede llevarse a cabo la cita, entrando así al tercer eón. Se da entonces la *revelación*, esto es, la

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>56</sup> “A la categoría simbólica se contraponen, en cada categoría, una *categoría negativa*, correlato *umbrío* de la misma, que evidencia la potencia sagrada (en el sentido de lo maldito, impuro, execrable) de la *cesura*, o de la *limitación* inherente al *ser del límite*. Tal manifestación de la cesura introduce el contraplacado negativo, o *sombra*, de la forma simbólica categorial. Podría llamarsele categoría *dia-bólica* (diabólica), ya que evidencia el desgarramiento y el hiato que el acontecer simbólico debe ‘salvar’ con vistas a su consumación. A través de las *formas diabólicas* se revela, en la trama categorial, toda la ambigüedad y ambivalencia de lo sagrado (la distinción entre pureza o santidad e impureza y ‘maldad’, inherente al complejo mismo de lo sagrado”. *Ibíd.*, p. 91.

aparición del símbolo como marca o noticia de lo sagrado ante un testigo. Dicho testimonio puede efectuarse desde dos perspectivas distintas: el área poético-filosófica (India y Grecia) o el área profético-sofiológica (tradición judía principalmente). En lo que corresponde a la primera es el poeta el receptor por inspiración del mensaje divino, del cuál el filósofo (Trías está pensando aquí en el periodo presocrático) extrae su discurso. Mientras que en la segunda es el profeta el receptor del mensaje que se traduce en máximas de sabiduría que deben ser seguidas como estricta ley.

Trías agrupa las categorías simbólicas en parejas, de manera que materia y cosmos forman un bloque categorial que se denomina *bloque cosmológico* en donde se determina el lugar y el tiempo para la cita entre el testigo y la presencia. Por su parte, presencia y lógos conforman un segundo bloque, llamado el *bloque interpersonal*, donde se da la cita antes mencionada y queda consumada en la voz o en la escritura que se deriva de dicho encuentro (palabra sagrada o libro santo). La categoría de *relación* resulta determinante en este segundo bloque categorial. Por último, claves y mística conforman el *bloque hermenéutico* donde se vuelve necesario indagar en el mensaje que la cita ha producido. Aquí se lleva a cabo un retorno al mundo tras el encuentro, pero sólo para encontrar el sentido místico del mensaje revelado. Tras el paso de estos tres bloques se consuma el acto simbólico.

Con esto queda esbozado lo que puede entenderse por organización del símbolo en esa definición de cultura que ha inaugurado este camino. El símbolo, en su sentido simbólico, es un acontecer que supone un recorrido dramático en la búsqueda de su otra mitad oculta en el cerco hermético. Este acontecimiento requiere de una serie de elementos para producirse, elementos

que le van siendo dados conforme los bloques categoriales se van consumando. Sin embargo, en este trayecto, que es una lucha constante contra la *cesura diabólica*, la producción de símbolos se ve determinada por la hegemonía de una de las categorías. Materia, cosmos, presencia, lógos, claves, mística y Símbolo tienen cada una un eón de dominación en el cuál toda la producción simbólica se organiza en torno al mando en turno. La organización se refiere entonces a la presencia de una categoría que hace las veces de estrella del norte que orienta la producción simbólica. Así, un determinado colectivo humano en el establecimiento de la diferencia con lo natural, en su inherente dejar huella, va realizando una producción (laboral-lingüística-erótica) que encuentra unidad formal gracias a una categoría que impera por sobre las demás condiciones de posibilidad (categorías) del acontecimiento simbólico.

Debemos aclarar que aquí hemos hablado de ese primer ciclo simbólico, pues en el denominado ciclo del espíritu (que abarcaría del Renacimiento hasta nuestros días y que tiene en la razón su *logos* propio en detrimento del *logos* simbólico) se conservarán las mismas categorías pero el trayecto tendrá su culminación ya no en la consumación del acto simbólico, sino en la del espíritu. De cualquier manera, algunos de los planteamientos de *La edad del espíritu* serán retomados en la parte final de este trabajo, pero por ahora debemos detenernos para realizar la conclusión correspondiente a este primer capítulo que sólo busca dar una definición de cultura desde la perspectiva de la filosofía del límite.

### **1.9 De nuevo la definición: la cultura como forma de organización simbólica**

Hasta ahora hemos realizado una búsqueda de los elementos que nos permitan comprender a qué se refiere Trías cuando nos dice que la cultura es para él una forma de organización simbólica, una manera de organización del símbolo. De entrada, la definición nos pone ante una tradición de pensamiento que define a la cultura a través de lo que se entiende por símbolo, por lo que esclarecer la noción del mismo desde la perspectiva triasiana es el punto fundamental para la completa comprensión de la misma. No obstante, entre cultura y símbolo encontramos dos elementos que requieren también de un proceso clarificador, a saber, forma-manera y organización.

En lo que al primer elemento se refiere, el binomio forma-manera, encontramos que *forma* hace referencia a una estructura que encuentra su complemento en la noción de *manera* que hace referencia más a un proceso. La forma dota de unidad, es una estructura que se mantiene aunque es susceptible de ser variada. Esto debe ser comprendido de mejor manera partiendo de lo que se plantea en el *principio de variación* y desde lo que hemos encontrado en *La edad del espíritu*, a saber, que hay un espacio lógico que posibilita el acontecimiento simbólico, pero que se encuentra determinado por una clave que introduce la variación.

Por otro lado, en el fondo de los planteamientos triasianos se encuentra el añejo debate filosófico que busca una mediación entre lo universal y lo particular. Esto, llevado al terreno de la cultura, nos pone frente a la pregunta

sobre sí esa definición que nos ocupa hace referencia a una noción universal de cultura o a una noción particular. Debemos preguntarnos si la noción de cultura triasiana responde a una forma eterna a la que deben ajustarse todas las culturas históricas, esto es, una “cultura madre” que deba ser siempre imitada como podría plantearse desde Platón, o bien a una noción de corte aristotélico para hablar de cultura en términos analógicos y entonces poner el acento en la pluralidad de *las culturas*.<sup>57</sup>

Ante este cuestionamiento podemos ahora responder que se trata de una mediación entre ambas nociones. Por un lado tenemos esa parte universal platónica en una noción de forma que, al dotar de unidad, permite identificar a una cultura como tal (forma de organización), pero también se reconoce la parte plural en tanto que esa forma no es sujeto de imitación sino de variación (manera de organizarse). El principio de variación cobra fundamental importancia, pues es un principio que puede aplicarse a la noción de cultura para explicar el binomio forma-manera.

En efecto, hablamos de cómo el principio de variación podía explicar la producción de nuevos símbolos de manera que se le de siempre una vida renovada a la cultura. En esta producción incesante se implica un doble éxtasis temporal que terminaba por identificar creación y recreación. Toda creación lo es siempre en virtud de una interpretación o recreación de lo precedente abriéndose paso rumbo al futuro. Ahora estamos en condiciones de decir que es esta producción creativa incesante, con su doble éxtasis temporal y desde ese triple éxtasis espiritual (trabajo-lenguaje-deseo), la que posibilita el que la estructura formal de *la cultura* pueda variarse dando vida a *las culturas*. Los

---

<sup>57</sup> Cfr. Víctor Manuel Pineda, “Cultura, sentido y multiplicidad”, en Rosario Herrera (coord.), *Filosofía de la cultura*, op. cit., pp. 59-68.

símbolos, elementos centrales de la cultura, son siempre producto de un proceso creativo y no creaciones *ex nihilo*. La actividad, la producción, es entonces un elemento fundamental que no aparece explícitamente en la definición pero que se puede encontrar profundizando un poco en el binomio forma-manera.

Por otro lado, este tipo de planteamientos nos llevó a la propuesta ontológica de Trías, ésta pensaba en un inicio a la cultura como el dominio propio de lo humano y como el lugar de la síntesis ontológica entre ser y tiempo. Pero, a partir de la idea de límite, esto va transformándose hasta llegar al planteamiento de una topología en la que aparecen tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco fronterizo y el cerco hermético. Aquí el símbolo comenzaba a develarse en su triasiana peculiaridad al pensarse como *logos* propio de ese cerco fronterizo en el que se encuentran lo que aparece y el campo del misterio (=x). De inmediato nos preguntábamos por la posibilidad de identificar ese cerco fronterizo con la cultura en tanto que compartían la exposición simbólica como *logos* propio, ahora es tiempo de dar una respuesta definitiva a esta cuestión.

El símbolo, en su concepción ontológica, posibilita la topología en la medida en que supone el encuentro o la cita entre el testigo, morador natural del cerco de aparecer, y la presencia de lo sagrado, ubicada en el cerco hermético. Acudir a esta cita requiere de un compromiso ético con la escucha del imperativo pindárico de manera que se devenga auténtico fronterizo. La cita, pues, se da en una zona limítrofe o fronteriza que corresponde a la noción positiva de límite (*Grenze*). Esta zona es a lo que Trías llama el cerco fronterizo, un espacio comparable con la noción antigua de *limes* que es lugar

de encuentro y distinción entre lo bárbaro y lo culto. La distinción viene dada, en el cerco fronterizo, por esa cesura diabólica necesariamente presupuesta en el símbolo, ya que sin ella estaríamos hablando de la posibilidad de completa y definitiva unión entre el cerco del aparecer y el cerco hermético —razón por la cuál es esta cesura el campo magnético que separa los dos polos.

Así, el cerco fronterizo es un espacio de carácter ontológico que permite el discernimiento entre la cultura y lo inculto, esto es, que la cultura no puede ser identificada sino parcialmente con el cerco fronterizo. En efecto, dicho cerco constituye la condición de posibilidad de la cultura, pues está no funda la topología sino que la supone. La cultura es una forma de organización simbólica, una manera de organización del símbolo, por lo que debe haber primero las condiciones de posibilidad para que la producción simbólica se dé y así los símbolos producidos puedan organizarse de acuerdo a una determinada forma. Dichas condiciones de posibilidad (categorías simbólicas) son dadas gracias al ser del límite y su condición simbólica, esto es, a que el ser del límite se caracteriza por la cesura que posibilita el planteamiento de la topología. Sin ésta el símbolo no tendría razón de ser.

La cultura es entonces una forma de organización del *logos* del límite, una manera de organizarse del *logos* propio del cerco fronterizo y su habitante (el fronterizo). Ocupa una parcela del cerco pero no se confunde con él. Es en la medida en que el símbolo va haciendo de un espacio objeto de culto y cultivo que puede comenzar a darse la organización de la producción simbólica y que se puede hablar, por lo tanto, de cultura. Podemos confirmar así que el pensamiento triasiano concede a la ontología un lugar primordial, de manera

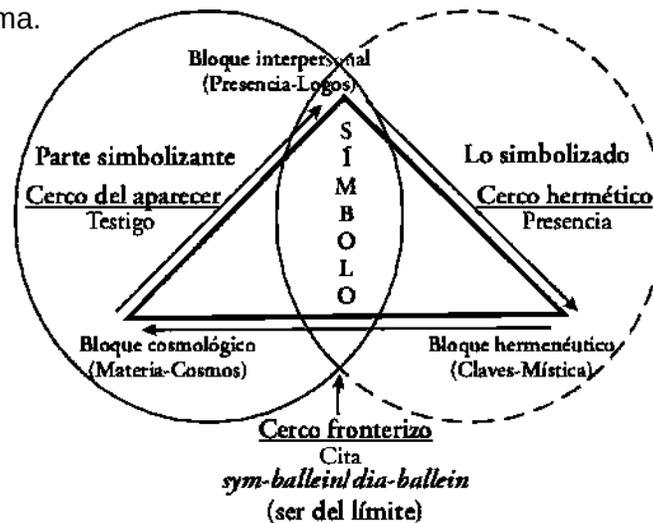
que es desde ésta que se puede pensar en una filosofía de cultura, pero esto deberá ser desarrollado en el último capítulo del presente trabajo.

### 1.10 Una brújula para la cultura

En una entrevista realizada por Jorge Alemán y Sergio Larriera, psicoanalistas lacanianos, Eugenio Trías nos dice lo siguiente:

Por eso sugiero el desglose del símbolo también en tres aspectos: la parte simbolizante, que sería la manifiesta del símbolo, que se superpone al *cerco del aparecer*; en segundo lugar lo que llamo *lo simbolizado en el símbolo*, que es aquello que de alguna manera limita el *cerco del aparecer* y que, por tanto, está más allá, en el cerco hermético, y luego el posible *sym-ballein*, que es el encaje o la conjunción, siempre dialectizado con *dia-ballein* (lo dia-bálico), porque es un encaje/desencaje que es conjunción y disyunción a la vez.<sup>58</sup>

Esta sintética descripción puede ser ahora perfectamente comprendida, por lo que simplemente la traemos a colación para presentar un esquema que ayude a entender la articulación de los elementos que hemos dado en torno al acontecimiento simbólico y su relación con la ontología. Dicho esquema está basado en la esquematización que el propio Trías hace de la topología del límite en uno de sus últimos libros: *Ciudad sobre ciudad* (Destino, 2001). He aquí el esquema.



<sup>58</sup> Jorge Alemán, *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 94.

Este es un esquema del denominado ciclo simbólico completado con la descripción del símbolo arriba citada y remarcando el movimiento que va del bloque cosmológico al bloque hermenéutico. La flecha que apunta de este último hacia el primer bloque sólo busca sugerir que tras la culminación del ciclo el proceso será reiniciado, aunque ya no será el símbolo el que ocupe el lugar central.

No presenta este esquema el lugar de la cultura, sino que busca ayudar a visualizar los elementos que permiten comprender la definición de la misma. De esta manera, esta esquematización debe servir para saber qué buscar cuando de símbolo se habla en clave triasiana, y si pudiéramos aquí animar el esquema éste iría encendiendo una a una las categorías simbólicas para mostrar en su centro los símbolos que se van produciendo de acuerdo a la hegemonía de la categoría en turno. Así, quedarían completamente ejemplificadas las formas posibles de organización del símbolo, esto es, veríamos desfilar por el centro del triángulo imágenes de la producción simbólica de diversas culturas. El esquema podría fungir entonces como una especie de brújula que nos orientaría en un probable análisis cultural, tanto para discernir entre un espacio cultural y uno que no lo es, como para analizar los fundamentos de una determinada cultura.

Llegamos así al final del primer trayecto. La definición puede ser ahora comprendida en cada uno de sus elementos. No obstante, ha quedado al descubierto la producción como componente de importancia aunque no se encuentre implícito en la definición. En efecto, el símbolo no puede darse si no es a través de una producción, esto es, sin el acto (recordemos que el símbolo es, ante todo, acontecimiento) de producción ninguna de las categorías

simbólicas tendría sentido alguno. Las condiciones de posibilidad requieren siempre de una actualización y, por ende, la producción es un supuesto necesario.

Para Trías la producción está siempre acompañada por el elemento pasional o erótico. De hecho, este elemento ha aparecido en diferentes ocasiones a lo largo de la presente exposición: es el punto de partida para la pregunta, aparece dentro del triple éxtasis presente en todo acto cultural (trabajo-lenguaje-deseo) y, sobre todo, se encuentra íntimamente vinculado con la dinámica de la cultura. En efecto, dicho acto erótico-productivo es, como hemos visto, lo que le da movimiento y vida a la cultura: en él encontramos su principio dinámico.

Es por esto que ahora nos abocaremos al análisis de este elemento erotico-productivo. En él no sólo encontraremos la posibilidad de plantear una dinámica cultural, sino que será fundamental para acercarnos más a esa pluralidad de culturas (manera de organización del símbolo). Una vez que tenemos los elementos para localizar a las culturas (gracias a la noción de símbolo), corresponde pensar en qué consiste ese proceso de producción de símbolos que posibilita que la cultura exista y se mantenga viva. Pasemos, pues, al segundo momento de la investigación.

## **Capítulo II**

### **Eros y *poíesis*: el problema de la dinámica cultural**

Tras aclarar la definición de cultura dada por Eugenio Trías, encontramos un elemento no implícito pero fundamental: la producción. Para pensar este punto desde la perspectiva triasiana, nos proponemos seguir paso a paso parte de la argumentación de *El artista y la ciudad*. Dicho libro vio la luz por primera vez en 1976, por lo que se sitúa en medio de la producción de la trilogía titulada *La dispersión* (*La dispersión* en 1971, *Meditación sobre el poder* en 1977 y finalmente *El tratado de la pasión* en 1979), esto es, en lo que aquí hemos denominado el periodo preliminar de la obra triasiana. De aquí que elementos como los cercos de la topología, y el símbolo mismo no aparezcan o no tengan la misma importancia que han tenido en el capítulo anterior.

La importancia de este texto al que ahora nos avocaremos recae en que es en él donde encontramos planteada lo que mostraremos como una dinámica de la cultura. *Eros* y *poíesis* juegan un papel fundamental en este movimiento que posibilita y da vida a una cultura. De hecho, al igual que con el símbolo, estos dos elementos tienen ya un historial dentro de la filosofía de cultura. Veamos brevemente, a manera de introducción, algunas poéticas ideas que nos brinda Rosario Herrera.

Por principio de cuentas debemos atender a la ambigüedad del propio término de *poíesis*, pues ésta voz griega designa acción, creación, producción; adopción; fabricación, confección, construcción; composición, poesía, y poema. Así, cada autor al hacer uso del término va dándole los matices que considera pertinentes, en este sentido Herrera nos dice lo siguiente:

*Poíesis* es producción artística, hacer humano que quiere reconstruir el cosmos para provocar la diferencia con la *Physis*, generar su disparidad ontológica, rebasar lo natural (el silencio) a través del *Nous Poietikos*, que impone la superioridad del mundo humano (de la cultura) por sobre la naturaleza.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Rosario Herrera, "La cultura: Flor de poética", en Rosario Herrera (coord.), *Filosofía de la Cultura*, Morelia, UMSNH, 1995, p. 20.

Estas breves líneas, si son leídas desde los elementos que hemos dado en el capítulo anterior, presentan elementos similares a aquellos planteamientos que encontrábamos en *Filosofía del futuro*. Ahí la diferencia que marcaba la huella de lo humano en lo natural era, en efecto, de un carácter ontológico, esto es, que el humano como pregunta encarnada marcaba sobre lo meramente natural una diferencia, un corte ontológico que introduce la discontinuidad en el continuo silencioso de lo natural.

Por otro lado, Rosario Herrera nos habla en este bello texto de una ética del riesgo, esto es, de la asunción del riesgo frente a la comodidad de lo natural-indiferenciado, que tiene como consecuencia una estética de la diferencia. Esta ética esforzada funda el mundo de la cultura, se trata de un esfuerzo impulsado por el deseo, por el deseo de *ser* más que mera cosa.

En efecto, *Eros* tiene su peculiar participación en tanto que es, desde la perspectiva de Herrera, ser del deseo y deseo del ser. Además, la poesía y el habla, siguiendo a Hölderlin y a Heidegger, son pensadas como la casa del ser, por lo que la cultura se ve acompañada aquí, al igual que como hemos visto con Trías, por una perspectiva ontológica. Pedir voz, pedir ser, es un acto poético producido por el deseo, de aquí que pueda decirse que la cultura es hija del Deseo.

Con este pequeño resumen del artículo de Rosario Herrera introducimos la temática de *eros* y *poíesis* en su relación con la cultura. Vemos que dicha relación no carece de fundamento ni pretende ser novedosa en ningún momento. Una vez más, nos enfrentamos a la tarea de dilucidar la particularidad de la noción triasiana con respecto a este tema y sus relaciones

con la definición de cultura que hemos esclarecido en el primer capítulo. Para ello es que acudimos a *El artista y la ciudad*.

Se plantea en este texto (sobre todo en su primera parte “De Platón a Pico de la Mirandola”) la síntesis de *Eros* y *poíesis* recurriendo a los textos platónicos, aunque dicha síntesis no se concreta en la ciudad real, usando la terminología del propio Platón, sino hasta la época renacentista con Pico de la Mirandola y su concepción del hombre como artista que puede construir, hacer, producir consigo mismo cualquier identidad. Puede notarse aquí una idea recurrente en el pensamiento preliminar de Trías desde *Filosofía y carnaval*, a saber, la inquietud por proponer una teoría de la identidad basada en la experiencia del *carnaval*, es decir, la identidad como un perpetuo desfile de máscaras.

Ahora bien, ¿qué entiende Eugenio Trías por *Eros* y por *poíesis*? ¿En qué consiste la síntesis entre ambos? ¿Cuál es la pertinencia de un planteamiento como este en nuestros días? ¿Cómo se relaciona esto con la definición triasiana de cultura? Estas preguntas constituyen el camino a recorrer en el presente capítulo a fin de llegar a extraer de esta obra —apoyándonos en textos como los de la trilogía ya mencionada— una dinámica cultural que nos llevará al planteamiento de un problema específico: la fractura de la síntesis que genera un problema a resolver por una filosofía de la cultura.

En primer lugar, resulta necesario detenerse en unas líneas del prólogo a la tercera edición antes de iniciar. Trías nos dice que su libro constituye un esfuerzo por pensar por uno mismo, “pero como el colectivo filosófico intelectual carecía entonces (y en parte sigue careciendo) de ese sexto sentido

que se necesita para *saber leer*, se intentó reducir mi aventura de entonces (años setenta) al cómodo rótulo de ‘filosofía de la cultura’.<sup>60</sup> En la lectura que de este texto realizaremos nos proponemos mostrar la incomodidad que ese “cómodo rótulo” puede generar. Calificar como filosofía de la cultura los planteamientos de *El artista y la ciudad* no resulta en lo más mínimo una reducción, sino que estamos convencidos de que resulta una potenciación del alcance de cuestiones que podrían parecer periféricas en este libro. Con esto queremos decir que estamos conscientes de que la intención del autor no es realizar una filosofía de la cultura y que ésta es sólo una posibilidad dentro de la riqueza del texto en cuestión, pero que siguiendo su misma idea de innovación filosófica<sup>61</sup> tratamos de desplazar el centro de gravedad de los principales conceptos de ésta obra a fin de poner el centro, sólo por unos momentos, en un punto periférico. Lo que hacemos es, en suma, una exploración de posibilidades poco atendidas por el autor y por sus comentaristas.

Es digno de considerarse que el método empleado por Trías en este texto se trata de un método crítico-histórico. Trías trata de reconducir el fenómeno (producción-deseo) al principio o *logos* desde el cuál se alumbra o a partir del cuál emerge (Hegel), en el entendido de que el principio es, a la vez, condición de posibilidad (Kant). Es por este camino que el autor pretende llegar a ese espacio fundante, espacio “fundacional y generativo” de los fenómenos presentes y cotidianos —los conceptos modernos de producción y deseo en este caso. Puede verse desde aquí que la intención de Trías se sitúa en un espacio intermedio —en esa intuición del límite que pulsa en las obras de este

---

<sup>60</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. III.

<sup>61</sup> Cfr. Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino, 2001.

periodo de su producción— entre la búsqueda de un espacio *a priori* y el surgimiento concreto del fenómeno en el horizonte temporal, es decir, que contempla tanto el plano teórico que busca la condición de posibilidad como la concreción del fenómeno en tanto que deja su huella en la historia.

Sin más preámbulos pasemos al desarrollo de este segundo capítulo que busca develar, a través de ese proceso de innovación ya descrito, una dinámica de la cultura y terminar apuntando a su estado actual.

## **2.1 De los poetas de Platón a los artistas de Pico**

Los dos fenómenos a ser analizados en el texto en cuestión son, como ya hemos anunciado, el de la producción y el deseo. Para ello, y siguiendo el método crítico- histórico, Trías se remonta a los conceptos platónicos de *Eros* y *poíesis* para revisar la síntesis que se da entre ellos en la obra del ateniense.

La búsqueda de una síntesis perdida entre producción y deseo, entre el ámbito subjetivo que corresponde al erotismo y el público o cívico del trabajo, llevan al autor a retomar los planteamientos platónicos vertidos en *La República*. En los rodeos del diálogo en torno a una definición de justicia, la respuesta socrática, o defensa de la misma, parte de que ella es una virtud tanto ciudadana como individual.<sup>62</sup> Comienza así la relación entre la virtud del alma y la de la ciudad.

La sociedad nace “de la impotencia en que de bastarse a sí mismo encuentra cada hombre, y de la necesidad que siente de muchas cosas”.<sup>63</sup> La

---

<sup>62</sup> Cfr. Platón, *La República*, Libro II.

<sup>63</sup> Platón, “La república”, *Diálogos*, México, Porrúa, 2000, p. 463.

condición menesterosa del humano origina la necesidad de la colectividad, y ésta requiere de una organización para la satisfacción de dichas necesidades, por lo que la división en oficios es un imperativo para el éxito de una comunidad. Según los planteamientos platónicos, la progresiva multiplicación de necesidades va llevando al surgimiento de actividades accesorias como el arte.

Otro elemento fundamental en ese ideal de comunidad que se nos plantea en el diálogo es la educación. Ésta abarca el cuerpo (gimnasia) y el alma (discursos). Por ello para Platón resulta “de primordial importancia que los primeros discursos que el niño oiga sean adecuados para encaminarle hacia la virtud”.<sup>64</sup> Es esta importancia que se le otorga a los discursos verdaderos el punto que tiene como consecuencia la censura de los poetas: a ellos se les prohíbe mentir sobre la naturaleza de lo divino.

Trías plantea aquí una interesante interpretación, pues para él no es solamente el hecho de que el poeta “mienta” sino lo que su discurso posibilita e implica para el orden social:

El artista, a diferencia del artesano concebido por Platón, no orienta su trabajo en un área acotada y definida, según el principio inflexible de la división del trabajo y del espacialismo intransigente que inspira la ciudad ideal. Sino que, semejante en eso a Proteo, muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer *todas las cosas*.<sup>65</sup>

Se da entonces una expulsión de los poetas en virtud de ser una amenaza constante de subversión. El poeta pretende ser y hacer todas las cosas, pretensión en la que encontramos teóricamente planteada la síntesis de *Eros* y *poíesis*. Aunque para consuelo de Platón no es sino hasta la época renacentista que la concreción de este ideal puede darse en el plano de la

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 469.

<sup>65</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 22.

ciudad real. En efecto, es Pico Della Mirándola y su concepción del hombre como artista el que realmente puede construir, hacer, producir consigo mismo cualquier identidad, es decir, ser y hacer todas las cosas. No en balde Pico recoge ese dicho caldeo que reza: “el hombre es animal de naturaleza varia, multiforme y cambiante”.<sup>66</sup>

El ideal se encuentra entonces en una triple síntesis que uniría *Eros* y *poíesis*, Alma y ciudad, Arte y Sociedad. En esta triple síntesis todo sujeto es erótico y productor al mismo tiempo. Pero el idilio renacentista no durará demasiado y deseo y producción seguirán caminos separados desvinculándose de los fines últimos en frenética carrera hacia ese último horizonte que es la muerte.

## **2.2 Los conceptos de *Eros* y *poíesis***

Un texto fundamental en lo hasta aquí planteado es, sin duda, *El Banquete*. En él *Eros* es el centro del diálogo. De entre los participantes destaca el hecho de que Sócrates no hable desde sí mismo sino que relate lo que una sabia mujer, Diotima, le ha transmitido. Este discurso es de una belleza inigualable, aunque Sócrates desde un inicio da a entender que él habla con la verdad, que ésta es su criterio, por lo que no puede ponderar lo bello por sobre lo verdadero. La verdad, una vez más, aparece como el límite del discurso.

De quedarnos con una lectura superficial del discurso de Diotima, tendríamos que decir que “el objeto de *Eros*, el fin de su persecución, la meta

---

<sup>66</sup> Pico Della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, México, UNAM, 2004, p. 17.

de todos sus desvelos sería, en ese caso, la posesión de la Belleza por parte del alma. Y esa posesión tendría el carácter de una *visión*".<sup>67</sup> Para Trías con esta lectura estaríamos omitiendo una parte central del discurso, a saber, el que no es sólo de contemplación de lo que se habla en este diálogo, sino que también de producción. "¿En qué caso particular la indagación y la prosecución activa de lo bueno toman el nombre de amor? [...] Es la producción de la belleza, ya mediante el cuerpo, ya mediante el alma".<sup>68</sup>

Puede verse que no es la mera pasividad de la contemplación la que está en juego, sino que hay una actividad del *Eros* que deriva en la producción de la belleza, un parto de la misma que constituye el verdadero modo de poseerla. Esta producción que se da —atención con este punto— mediante el cuerpo o mediante el alma. Con respecto a esta segunda hay que decir que podemos encontrar en Platón dos concepciones: una que le atribuye inmortalidad por considerarla estática e inmutable, y otra que le piensa con la misma característica pero por estar en constante movimiento. Es esta segunda concepción el punto de apoyo de Trías para pasar de la metáfora visual<sup>69</sup> a la metáfora sexual. El alma debe producir para preservarse, logra la inmortalidad en virtud de una constante posesión de la belleza, mediante la creación, la producción, en una palabra: mediante la *poíesis*.

---

<sup>67</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 29.

<sup>68</sup> Platón, "El Banquete", *Diálogos*, op. cit., p. 374.

<sup>69</sup> Hay que recordar el libro VII de *La República*, donde en la alegoría de la caverna podemos encontrar el papel preponderante de la visión. De lo que se trata ahí es de pasar de ver con los ojos del cuerpo a contemplar la verdad con los ojos el alma:

En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien, que se percibe con trabajo, pero que no puede ser percibida sin concluir que ella es la causa primera de cuanto hay en el universo; que ella, en este mundo visible, produce la luz y el astro de quien la luz viene directamente; que, en el mundo invisible, engendra la verdad y la inteligencia; que es preciso, en fin, tener puestos los ojos en esa idea, si queremos conducirnos cuerdateamente en la vida pública y privada. Platón, "La República", *Diálogos*, op. cit., p. 553.

Aquí, además de la ya mencionada preponderancia de lo visual, cabe resaltar los elementos que apoyan la interpretación de Trías en el sentido de la síntesis de lo social y lo individual, del alma y la ciudad.

Cabe recordar aquí esa hermosa definición de la *poíesis* que aparece en

*El Banquete*:

La palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas.<sup>70</sup>

La causa de que lo que no es sea. Una acción suprema y herramienta erótica del alma para alcanzar su inmortalidad. *Eros*, en la medida en que se vale de la *poíesis* para poseer la belleza, deviene motor anímico: principio vital. Aquí Trías nos recuerda que esta lectura está presente en la interpretación freudiana visible en el principio de placer o de *Eros*. Pero a diferencia de Freud, Platón piensa a *Eros* como algo más que mero deseo en la medida en que es la fecundación lo que le define propiamente. *Eros* es pensado como instancia “fértil y productiva”, alcanzándose así una concepción sintética de *Eros* y *poíesis*.

Se busca la contemplación de la Idea, cierto, pero esto requiere de algo más que la mera visión, es menester la producción, la actividad, el constante movimiento. *Eros* impulsa al alma hacia la Belleza, idea inmóvil, para lograr hacerse y asirse de ella gracias a la *poíesis*.

El alma, en tanto sujeto de erotismo, constituye, así, un principio que, al igual que la idea, es eterno, inmutable, imperecedero, pero que, a diferencia de ésta, alcanza esos atributos a través del perpetuo movimiento. [...] La concepción del *Eros productivo* es, en suma, una preformación de la doctrina de la eterna movilidad del alma y de la dialéctica de las ideas.<sup>71</sup>

La meta es el conocimiento puro, pero esto implica siempre la producción, el constante movimiento. Se da una síntesis visual-sexual en la que la producción implica visión y “nupcias con la Belleza”. Esta concepción del *Eros poiético* se

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 373.

<sup>71</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 37.

sitúa mediando entre el Deseo y la Idea, pues *Eros* no es mero impulso sin sentido en tanto que su meta está bien definida. Pero ésta no se alcanza, y el impulso no se sacia, con una mera contemplación, sino que sólo puede encontrar reposo en la acción. Sólo en la producción de obras, ya sea en un sentido ético o en uno artístico, encuentra fin momentáneo el impulso erótico.

En este juego, en esta dinámica que se va dibujando entre *Eros* y *poíesis* se vislumbra ya lo que hemos venido anunciando como una dinámica de la cultura. El impulso erótico que lleva al alma a la belleza encuentra su complemento en la producción, pero ésta tiene un carácter peculiar con respecto a aquel: mientras el impulso erótico es un proceso personal, es decir, de cada uno, la producción, una vez culminada, se dona o se refleja en la colectividad, esto es, en la ciudad.

Ambos, *Eros* y *Poíesis*, son términos medianeros entre el no-ser (mundo sensible) y el ser (mundo ideal). El impulso erótico conduce al alma de lo sensible a lo ideal. El impulso poiético obliga a descender al alma de la contemplación al 'reino de las sombras', de manera que implante en ese mundo los paradigmas contemplados en la ascensión. La obra artística o técnica, lo que resulta de esa *téjne*, de esa acción demiúrgica, es, pues, la obra en que ese proceso erótico-poiético se culmina. Obra de arte que deriva de ese pasaje del alma por la Belleza, posibilitada por el impulso erótico, y de esa implantación de la Belleza en el mundo, posibilitado por el carácter productivo de ese impulso. El *artista* es el hacedor de ese proyecto erótico-poiético. Y la *ciudad* es su obra.<sup>72</sup>

La vinculación entre el alma de la ciudad y el alma personal jugará ahora un papel central. La síntesis que se plantea tiene como consecuencia esta vinculación, ya que el *Eros poiético* es el mediador y la ligazón entre la ciudad ideal y la ciudad real, es a través de él que aquello que no es en este plano o "reino de las sombras" cobra existencia en una obra que funge como símbolo,

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*, pp. 42-43

esto es, como aquello que une y separa al mismo tiempo.<sup>73</sup> Pero profundicemos más en esta dinámica.

### 2.3 La dinámica del arte y su estado actual

Tenemos entonces obras que, debido a que son nacidas del contacto con la Belleza, tienen la capacidad de recordarle al sujeto este punto alto de donde proviene. Podríamos decir, siguiendo una metáfora de la que gusta mucho Trías, que las obras se impregnan de ese supremo olor de la Belleza al ser producidas por el contacto con ellas, de manera que al donarse a la ciudad sólo hace falta un fino olfato que reconozca esta esencia para evocar en él ese *topos uranus* e incitar el impulso erótico.

Esta idea es retomada del *Fedro*, donde se expone una interesante concepción sobre la manía que Trías retomará para explicar ese primer momento de acenso hacia la Belleza.

Al delirio inspirado por los dioses es al que somos deudores de los más grandes bienes. [...] Los antiguos, que han creado el lenguaje, no han mirado el delirio, :"4", como indigno y deshonroso; porque no hubiera aplicado este nombre a la más noble de todas las artes, la que nos da a conocer el porvenir, y no la hubieran llamado :"4Po., y si dieron este nombre fue porque pensaron que el delirio es un don magnífico cuando nos viene de los dioses.<sup>74</sup>

Es la posesión del alma por las musas la que inspira bellos y edificantes discursos, por lo que quien habla desde este divino delirio no entra en aquel veto de *La República* que consideraba peligrosos a los poetas. Este peligro queda salvado (en el peligro está lo que salva dice el poeta) en la medida en

---

<sup>73</sup> Este sentido del símbolo ya ha quedado clarificado en sus líneas generales en el capítulo anterior.

<sup>74</sup> Platón, "Fedro", *Diálogos*, *op. cit.*, p. 635.

que se supone una comprensión de lo general como resultado de una superación de la multiplicidad de sensaciones en la unidad racional.

Dentro de las especies de delirio que son comentadas en el *Fedro* es de nuestro especial interés la cuarta de ellas: “Cuando un hombre percibe las bellezas de este mundo y recuerda la belleza verdadera, su alma toma alas y desea volar”.<sup>75</sup> Se ve en este tipo de delirio el papel del deseo ante la rememoración de la belleza verdadera, de manera que hace falta un pretexto, una incitación, para que *Eros* se poseione del alma impulsándola hacia ese ideal anhelado. Aquel que con las palabras pueda realizar esto es el que domina la retórica —que es definida aquí por Platón como el arte de conducir las almas por la palabra—, aunque para poseer el verdadero arte de la palabra hay que conocer la verdad. Se completa así el movimiento: hay una obra que sirve de disparadero al deseo impulsándonos hacia la Verdad-Bien-Belleza y facultándonos con ello para la producción de nuevas obras como aquella que ha dado inicio a este proceso.

Este tipo de planteamiento no es exclusivo de un diálogo como el *Fedro*. Ya en un diálogo del joven Platón, el *Ion*, aparecía esta idea. En él se plantea que el habla del poeta no es producto del arte sino de la inspiración divina. La musa inspira a los poetas como el imán transmite a los metales la propiedad de atraer otros metales: “éstos comunican a otros su entusiasmo y forman una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas épicos”.<sup>76</sup> La poesía, en su condición de fuerza magnética iniciada en la musa, transmite, entusiasma, y con ello orienta hacia determinado lugar. La divinidad

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 639.

<sup>76</sup> Platón, “*Ion*”, *Diálogos*, *op. cit.*, p. 98.

transmite su virtud a través de ese divino entusiasmo poético, y todo aquel que sea atraído por la belleza de ese primer eslabón que es el poema se verá hechizado, al mismo tiempo, por la virtud que la divinidad ha querido transmitir.

La voz griega ἔκστασις, emparentada con ἔκστασις (entusiasmo), hace referencia al ser poseído o inspirado por un dios. De aquí que desde poetas como Píndaro la poesía se haya ligado a este tipo de experiencias, y que esta concepción llegue hasta Platón.<sup>77</sup> La peculiaridad recae en que Platón enfatiza la necesidad de la posesión de un arte para decantar la verdad de lo que la inspiración divina produce. Si alguna verdad ha de encontrarse en la poesía será a partir de un juicio elaborado no por el poeta, sino por aquel a quien concierna el ámbito de que trata el poema. Esto resulta sumamente cercano a lo que Trías plantea en aquella área poético-filosófica mencionada en los últimos apartados del capítulo anterior, dejando constancia de dos cosas: 1) La gran influencia platónica en el pensamiento triasiano, y 2) que el camino que aquí vamos recorriendo corre en paralelo con lo recorrido anteriormente.

Regresando a los planteamientos del *Fedro*, decíamos que es aquí, y sin una consideración en torno a lo que en el *Ion* se dice, por lo menos en el libro que ahora nos ocupa, donde Trías encuentra elementos centrales para su argumento.

El deseo de belleza, el impulso hacia lo bello aparece aquí como forma de locura, la locura divina, en la que el sujeto pierde el dominio de sí mismo y se conduce como un enajenado, sólo que esa ex-centricidad se debe a que entonces es un dios el que se apodera del sujeto, el que lo rapta o posee. Ese dios es, de modo eminente, la idea de belleza. [...] Ésta es por consiguiente algo peligroso que pone en trance de muerte y enajenación al sujeto que se le acerca. [...] Pero es preciso rebasar ese estadio, dejar morir la misma muerte, enajenar la misma enajenación. Y ello en virtud de un resurgir en el que el alma verdaderamente re-nace,

---

<sup>77</sup> Cfr. Antonio López Eire, *Poéticas y Retóricas griegas*, Madrid, Síntesis, 2002.

siendo ese re-nacer un descenso del estado contemplativo al proceso activo.<sup>78</sup>

El entusiasmo poético provoca la explosión de la identidad defendida en *La República*, va contra ese principio que ligaba de manera necesaria a un individuo con una actividad y sólo una. Además, representa un riesgo de muerte, un internarse en el exilio de la locura. Trías, ya desde *Filosofía y carnaval*, había esbozado la idea de que la locura no es otra cosa que esa sombra que la Razón va dejando.<sup>79</sup> Ahora bien, lo racional es, desde este tipo de perspectiva y en oposición a la sin-razón, lo aprensible por un paradigma epistemológico determinado, es decir, que existe esta especie de estructura, o para decirlo en términos de Foucault *episteme*, que determina lo pensable, normal o cuerdo en cada tiempo o momento histórico. Para un griego como Platón lo racional tiene que darse forzosamente dentro de los límites de la ciudad, dentro de ese espacio público que es el que se intenta conservar y gobernar de la mejor manera en *La República*.

Es por esto que ese primer entusiasmo que se apodera del sujeto y que le lleva a la trascendencia por medio de ese impulso erótico, debe ser él mismo trascendido en un inmanente proceso de producción que le haga retornar a ese espacio de lo racional que es la ciudad. Ese proceso activo a través del cual el alma logra su inmortalidad es la *fecundación* de otras almas por medio de la palabra. ¿Solamente de la palabra? Tenemos aquí el riesgo de un *logocentrismo*, pero que nos parece que queda salvado en tanto que Trías, si bien hace énfasis en la palabra, habla constantemente de que esa producción es producción de *obras* sin especificar de qué tipo sean éstas. Hay otro tipo de

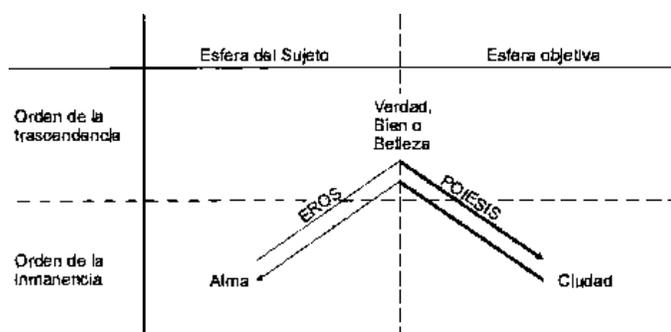
---

<sup>78</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., pp. 44-45.

<sup>79</sup> Cfr. Eugenio Trías, *Filosofía y Carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1984.

crítica que podemos encontrar en este punto, pero finalicemos primero la exposición del argumento de Trías antes de abordarle.

En este doble camino encontramos un *doble éxtasis de Eros*: “1) Éxtasis ascendente al que se podría denominar *vía mística*; 2) Éxtasis descendente al que se podría denominar *vía cívica*”.<sup>80</sup> Este es el punto culminante del juego de conceptos que involucra una doble síntesis entre Alma y Ciudad y *Eros* y *Poíesis* de donde Trías desprende una concepción de arte que plasma en el siguiente esquema:



Tenemos entonces el impulso erótico que nos lleva al alma hacia la Verdad, Bien o Belleza y el descenso *poiético* que retorna a la ciudad. Una segunda flecha que hace el recorrido inverso es añadida por Trías para resaltar el carácter dialéctico de esta dinámica del arte.

Puede verse con claridad que la resolución platónica tiene una desembocadura racional. Expliquemos. Ese primer impulso o entusiasmo que nos lleva a la contemplación de la Belleza no resulta suficiente e incluso tiene el carácter de peligroso para lo que realmente importa: la ciudad. El poeta, como lo hace notar magistralmente Werner Jaeger,<sup>81</sup> es seriamente cuestionado en *La República* por su valor educativo en la *polis*. Esto implica un viraje en la cultura griega en tanto que el poeta, Homero de manera

<sup>80</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 46.

<sup>81</sup> Cfr. Werner Jaeger, *Paideia*, México, FCE, 2000.

paradigmática, es considerado como la referencia última del saber. Pero el duro cuestionamiento de la *tejné* del poeta que Platón realiza en el diálogo del *Ion* deriva en una crítica del papel del mismo como educador en la ciudad. Se le reconoce un valor estético y casi nostálgico a las palabras de los poetas, pero el grado de verdad de las mismas está lejos de ser el requerido para una buena educación. La locura divina que entusiasma al poeta requiere de un saber que le traduzca o juzgue para acercarle a la verdad, esto es, el fin último no se encuentra en la locura sino en lo racional.

Ese centro de la razón, la ciudad, es, en última instancia, el bien máximo a proteger y por tanto desembocadura —y en tanto que tal es también parámetro— de todo saber u obra que se produzca. Más aún, la producción fuera de la *polis* resulta una extrañeza que apunta a lo siniestro. Hay pues un incipiente racionalismo en esta concepción platónica que representa una afrenta a la tradición griega, aunque sigue participando de ella inevitablemente. Platón es ciudadano de Atenas y defiende a la ciudad tanto como cualquier otro griego que hace de la misma su apellido. Pero se vale de esta defensa para cuestionar el papel milenario del poeta, marcando así un nuevo rumbo en el que la relación entre filosofía y poesía será de constante fricción.

Trías aquí aborda poco este tipo de cuestiones<sup>82</sup>, y en tanto que suscribe los planteamientos platónicos no está exento de una crítica que

---

<sup>82</sup> En el prólogo que escribe Trías al libro de Rykwert, *La idea de ciudad*, nos dice con respecto a la fundación de las ciudades que

Con-templar era, pues, trazar los límites y las demarcaciones a través de las cuales el mundo, el *cosmos*, adquiriría sentido y significación, o coherencia simbólica, al promover un enlace entre todas las dimensiones del universo, el cielo, la tierra y el subsuelo, y al establecer así el ámbito que el habitante del mundo podía de este modo apresarse a *habitar*. (Joseph Rykwert, *La idea de ciudad*, Salamanca, Sígueme, 2002, p. 13)

Sirva esto para señalar dos cuestiones fundamentales: 1) Que Trías está conciente de la importancia que tiene la ciudad como *símbolo* (tema que trataremos más adelante); 2) Que ese espacio habitable es también el espacio donde todo adquiere un *sentido*. Este tipo de consideraciones no aparecen en *El arista*

denuncie la autonomía del arte (éste no debe someterse a ninguna evaluación o valoración externa, ni tiene un fin más allá de sí mismo) o que señale la trampa de la desembocadura racional al final del trayecto. Pero se pecaría de gran ingenuidad si se creyera que aquí se define por completo el parecer de Trías con respecto a este tema. Bastaría con destacar que aquí podemos notar que, en este texto relativamente temprano, ya se encuentran los cimientos para el planteamiento maduro de la filosofía del límite.

En efecto, *El artista y la ciudad*, como hemos dicho al inicio del presente capítulo, se sitúa en la etapa preliminar del pensamiento triasiano. De aquí que la idea de límite que permite ese paso del idealismo al realismo y viceversa se encuentre en un estado latente. No obstante, los señalamientos siguen teniendo validez si atendemos a la siguiente pregunta: ¿Situarse en el límite significa dejar de decidir entre el paso a un lado u otro? De no ser así, ¿porqué elegir siempre la ciudad, esto es, lo racional?

La respuesta a esta pregunta resulta secundaria para nuestros fines, pero no así el hecho de que la propuesta platónica y el esquema que de ella deriva Trías, pueda ser aplicado a un ámbito más amplio que el artístico: la cultura. De cualquier manera, hemos dado ya elementos para pensar en posibles respuestas a este par de preguntas e incluso el mismo desarrollo de la exposición seguirá aportando en este sentido. Pero sigamos un poco más el argumento de Trías.

Esta dinámica del arte no se conserva intacta hasta nuestros días. En la modernidad se da la escisión de este doble momento que describe el esquema arriba planteado, por lo que locura y muerte dejan de ser medio para devenir fin

---

*y la ciudad*, no obstante son centrales para nuestro planteamiento. Así mismo, debe aquí destacarse la cercanía entre esta concepción de la ciudad y la categoría de cosmos expuesta en el capítulo anterior.

(romanticismo) desconectándose de todo lo cívico y social, y por otro lado la producción pierde fecundidad produciendo obras sin calidad —en tanto que no está el elemento entusiástico que preña las obras con la Belleza—, dándose entonces la producción por la producción, el trabajo enajenado (civilización industrial-burguesa).

En cierto modo la Muerte, así sustantivada, cubre el hiato o el vacío resultante de la escisión entre la esfera subjetiva del deseo y la objetiva de la producción. *Eros* será, desde entonces, principio de vida, pero principio sometido en última instancia a *Tánatos*. De Schopenhauer a Freud y a Thomas Mann se percibe este sometimiento: la muerte es horizonte trascendental que abre al sujeto a la trascendencia. [...] El mundo objetivo, falto de contacto con el mundo subjetivo —erótico y estético— se rige por el absurdo principio de la nuda productividad.<sup>83</sup>

Atendamos aquí al hecho de que Trías aplica ya este esquema producto del doble éxtasis de *Eros* para realizar una lectura o caracterización de tiempos ajenos y lejanos a Platón. De tal manera que es de acuerdo a cómo se encuentre esta relación ente *Eros* y *poíesis* que podremos caracterizar un tiempo —este podría ser un elemento complementario de esa tabla de las categorías que aparece en *La edad del espíritu*. El romanticismo, por ejemplo, resulta de la fractura de esta síntesis teóricamente planteada por Platón y antes dicho planteamiento había determinado el proyecto de la ciudad florentina en tiempos de Pico. ¿Cuál es el poder de esta dinámica? Antes de responder a la pregunta veamos más a fondo la relación entre el artista y la ciudad.

## 2.4 De la unidad platónica a la multiplicidad renacentista

---

<sup>83</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 51.

La premisa platónica que ubica el nacimiento de la ciudad en la necesidad de los otros ante la imposibilidad de valerse cada uno por sí mismo, tiene como consecuencia esa estricta división de los oficios ya comentada de la que surge, a su vez, esa noción de justicia que le piensa como virtud que hace que cada cosa sea lo que es y nada más. Una noción de justicia circundada por las características que Platón otorga a las ideas: inmutabilidad, reposo, identidad, simplicidad, etc.

De aquí que Trías resalte el hecho de que la figura de Proteo le resulte tan chocante a Platón. El dios multiforme, el que tiene la capacidad de mutar de forma a su antojo, no tiene cabida en una ciudad que busca la justicia en el sentido en que le hemos expuesto. Pero la historia no deja de tener su grado de ironía, pues “la figura antitética a la que Platón propone en *La República* aparece en la época en que el platonismo cobra un auge espectacular: en el seno del renacimiento italiano, especialmente florentino”.<sup>84</sup> En lo que a Platón respecta, toda divinidad que no comparta las características arriba enunciadas deber ser expulsada del panteón ya que, al igual que poeta imitador o “artista histriónico”, representa una amenaza al orden social buscado.

En este punto Trías toma como posición la búsqueda de un punto intermedio entre lo que se denomina en términos deleuzianos “buen artesano” (el que posee la *tejne* requerida por Platón) y el “artista histriónico” (el mero imitador).<sup>85</sup> Este punto intermedio lo constituye el *artista creador* que no se encuentra en el planteamiento platónico inicial, sino que se concreta como derivado de éste en el Renacimiento. Esta nueva y mediadora figura es planteada por Trías a partir de dos diálogos platónicos: *El Sofista* y *Las Leyes*.

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>85</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, 1972.

En el diálogo del *Sofista* aparece un planteamiento que para Trías es complemento de *La República* donde “el artista imitativo, en tanto que artista, es productor. Constituye por consiguiente un habitante de la base del cuerpo social platónico”.<sup>86</sup> La integración del artista imitativo implica entonces que lo que era una divisoria tajante entre la imitación y la verdad se vuelva flexible al grado de conceder un estatuto ontológico a la primera. Aunque la división entre el papel del artista y el del filósofo sigue presente, de manera que el filósofo tiene como tarea fundamental el estar al frente de la ciudad y por tanto separado de las actividades productivas, mientras que el artista productor se sitúa en la base de la sociedad dedicado a la producción.

Falta por consiguiente una tercera figura que incorpore del artista su facultad productora, lo mismo que su omnímodo plan de realización, esa ambición por hacer y producir todas las cosas. Y que asimismo destrone la figura de un filósofo sustraído del proceso productivo con el fin de mandar, desde la cúspide de una pirámide, sobre la base social. A esa figura podría llamársele *artista creador*: su objeto de trabajo sería entonces naturaleza y ciudad, no ya la simulación de una o de otra. Su objeto de reflexión sería físico, no ideal. Su actividad sería demiúrgica o técnica, no mental o conceptual.<sup>87</sup>

Es en esta figura donde se encuentra encarnada la síntesis de *Eros* y *poíesis*, es la resolución de lo que Trías llama “el drama platónico”. Tras la flexibilización de los planteamientos platónicos, el artista encuentra un lugar en la ciudad, pero esto no es suficiente, ya que queda excluido de la actividad del filósofo: el pensar que le permite conceptuar y saber todas las cosas, pero no producirlas. Así, el “idealismo dialéctico” de Platón deja intacta la condición de la filosofía como soberana de la ciudad privándole de la producción y relegando al artista a ésta. Es así como se vuelve necesario echar un vistazo a ese *uomo*

---

<sup>86</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 65.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 68.

*singulare* y *universale* renacentista para apuntalar la caracterización de esta tercera figura, el *artista creador*.

En la ordenación del cosmos que expone Pico en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, el hombre parece llegar demasiado tarde a la repartición. Además, dicha ordenación se asemeja mucho a la que Platón expone con respecto a la ciudad, pero con la peculiaridad de que aquí el protagonista parece quedar relegado y desprovisto. Pero esto, lejos de representar una desventaja, termina siendo su fortaleza, pues Pico nos dice que “semejante a un gran camaleón, semejante a Proteo, el hombre, precisamente porque no es ninguna cosa, puede ser todas las cosas”.<sup>88</sup>

Esta caracterización del hombre como arquitecto de su propia forma y esencia, encaja de manera perfecta con aquel *artista poético* de Platón que podía imitar todas las cosas pretendiendo, sin lograrlo, serlas. Pero este artista platónico representaba un gran peligro para la ciudad, mientras que en Pico parece ser todo lo contrario. Aunque es pertinente señalar que no se trata aquí de poner al hombre en el centro del cosmos, sino que él es “excentricidad del mismo: criatura en la que el orden de la creación parece perder la cabeza”.<sup>89</sup>

Ahora, las razones de Platón para expulsar a los poetas, son las que Pico usa para la incorporación del hombre a ese cosmos que bellamente nos va pintando. Y aún más, éstas son “eso que hace del hombre el ser supremo de toda la creación”.<sup>90</sup> Presenciamos un “giro copernicano” a los planteamientos platónicos y la concreción de esa tercera figura arriba descrita. En efecto, el hombre de Pico es un ser que se produce produciendo sin una limitante. Aparece esa idea retomada por el existencialismo en donde la

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 78.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 81.

esencia o naturaleza del hombre no es otra que la libertad para hacer de su esencia lo que le venga en gana. El hombre tiene así esa facultad demiúrgica que le hace dueño de su esencia, por lo que aquel principio platónico que regía la ciudad dividiéndola de acuerdo a los dotes naturales de cada cual se viene abajo.

Ese hombre de Pico evidencia su esencia artística: es, como hemos visto, artífice de sí mismo, es su propio hacedor y productor, es por lo mismo plasmador de un mundo al que le da forma y figura; es el creador de la ciudad. [...] Constituye la transcripción conceptual de una experiencia de Alma y de Ciudad que en los años del renacimiento italiano, especialmente florentino, fue hermosamente esbozada. Experiencia que dio lugar a la figura del *uomo universale* y *singulare*, el alma que es todas las cosas, empeñada en construir, a imagen y semejanza de su alma, una ciudad en donde el Hombre pudiera al fin encontrar algo así como una auténtica morada.<sup>91</sup>

Se da así el retorno del artista a la ciudad para hacer contrapeso a esa pesada figura del rey filósofo de Platón. La Florencia de Pico es la consumación de ese ideal humanista en el que cada uno es capaz de crear y recrearse constantemente, tanto a sí mismo como a la ciudad que es su obra (escúchese aquí el eco de lo que Mario Teodoro resaltaba con respecto a la cultura como capacidad creadora y autocreadora del hombre). El panorama actual dista mucho de estas concepciones. En este sentido Rykwert<sup>92</sup> nos dice que la ciudad es vista más como una máquina que como una obra de arte, esto es, que se sigue un modelo mecánico/orgánico ajeno a la historia por considerarla obsoleta. Detengámonos un poco en el tema de la ciudad.

## **2.5 Polis: la ciudad como símbolo**

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Cfr. Joseph Rykwert, La idea de ciudad, op. cit.*

Rykwert nos recuerda ese sentido de la voz griega *polis* que nos remite a un lugar defendible. En efecto, la ciudad, como lo hemos comentado más arriba, tiene una enorme importancia en el mundo griego; de aquí que Rykwert se interese en el tema de los ritos fundacionales de las ciudades antiguas. Con respecto a este tema nos dice:

Igual que con el mito ocurre con el ritual: a su origen nos es imposible llegar, lo que importa es cómo se transmite. La forma como el mito y el rito modelan, e incluso originan, el ambiente creado por el ser humano y la forma en que éste lo racionaliza y explica es lo que aquí me interesa.<sup>93</sup>

En efecto, la ciudad es más que un mero espacio en el que transcurre la vida así sin más. La ciudad ejerce influencia sobre la vida de sus habitantes de manera que éstos la llevan tatuada en su propio nombre. Incluso en las ciudades del renacimiento italiano “el individuo poseía un nombre propio, pero ese nombre cobraba relieve y atribución en virtud de los apóstrofes: pertenecientes a tal estirpe, perteneciente a tal ciudad. [...] Hoy el medio urbano no es hogar”.<sup>94</sup> Para Trías, es evidente que en nuestros días aquello que constituía hogar es un “espacio de extravío y enajenación” e incluso la filosofía misma ha dejado de hacerse en ese espacio público al centro de las ciudades para hacerse en el exilio.

Incluso, desde una perspectiva más técnica, en la actualidad resulta extraño poner atención a factores anímicos en un estudio urbanístico. Así mismo, “al revés que los antiguos, se estima extraña y carente de interés cualquier consideración de la ciudad como un modelo simbólico”.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Joseph Rykwert, *La idea de ciudad, op. cit.*, p. 30.

<sup>94</sup> Eugenio Trías, *Drama e identidad*, Barcelona, Destino, 2002, p. 72.

<sup>95</sup> Joseph Rykwert, *La idea de ciudad, op. cit.*, p. 33.

Ahora bien, si recordamos lo que nos dice Trías en el prólogo de este texto de Rykwert,<sup>96</sup> y tomamos lo que hasta ahora hemos dicho con respecto a la relación del artista con la ciudad, podemos llegar a la conclusión de que la ciudad es, de manera ideal, un modelo simbólico que permite dar coherencia a las experiencias humanas. La ciudad es un símbolo, humanamente creado o producido, que une las dimensiones del cosmos posibilitando la comprensión y aprehensión de la intemperie, esto es, lo no creado por el hombre. Es pues parte de la respuesta humana al enigma de la existencia, símbolo que puede ser pensado desde la hegemonía de la categoría de cosmos. Se trata de una forma de expresar cómo entiende determinada colectividad su esencia, por lo que es darse abrigo en esa intemperie enigmática, y muchas veces adversa. Habitamos la ciudad, cierto, pero es ésta la que nos hace habitable la vida. La ciudad, nos dice Rykwert, es un “instrumento para entender el mundo y su dominación por el hombre”.<sup>97</sup> La ciudad es mediación simbólica, monumento a la diferencia erigido sobre lo *Physis*.

La ciudad a lo que más se parece es a un sueño —plantea Rykwert—, y es que en ella las cosas parecen tener más de un significado. El templo no es sólo edificio consagrado a la veneración de los dioses, sino símbolo de ese proceso que proyecta lo contemplado en el cielo sobre la tierra: comunión de las esferas del cosmos. La estructura que antes era mero instrumento para dotar de agua a la ciudad, es ahora además monumento que recuerda los orígenes y que permite al ciudadano una identificación. Así, al final el autor de este magnífico estudio sobre la ciudad nos dice lo siguiente:

Me he preocupado de mostrar la ciudad como un símbolo mnemónico total o, en todo caso, como un complejo de símbolos en que el

---

<sup>96</sup> Vid. Nota 23 del presente capítulo.

<sup>97</sup> Joseph Rykwert, *La idea de ciudad*, op. cit., p. 180.

ciudadano, a través de ciertas experiencias palpables, como procesiones, fiestas estacionales y sacrificios, se identifica con su ciudad, con su pasado y con sus fundadores. [...] La materialización del modelo se ha degradado, y la ciudad, tal como se muestra al visitante o a su morador, es sólo un tejido anecdótico que impide al individuo ocuparse debidamente de sus deberes o le estorba su personal desarrollo.<sup>98</sup>

Efectivamente, y como ya lo hacíamos ver a través de Trías, aquel vínculo con la ciudad en los términos aquí planteados a quedado roto. Ese antiguo vínculo tiene para Trías consecuencias importantísimas,<sup>99</sup> de aquí que la pérdida del mismo resulte un tema central. Además de que si consideramos el esquema planteado en el apartado 2.3, ese concepto de ciudad que es el receptáculo de la producción se vuelve más complejo, pues podríamos hablar de un primer impulso erótico que lleva a la producción de una magna obra: la ciudad.

En efecto, si la ciudad es entendida como un símbolo que expresa una determinada forma de enfrentar y entender el mundo, y si es ella obra del artista, entonces puede ser objeto de análisis a partir del esquema planteado por Trías (y que hemos sugerido ya que puede ser complementario del esquema del capítulo anterior) en tanto que obra (símbolo) producida por un impulso erótico. Este tipo de aplicación del esquema apunta ya a la respuesta por la pertinencia de un planteamiento de este tipo en nuestros días, pues tal parece que hemos encontrado en el esquema triasiano de la dinámica del arte unas gafas para leer algo más que el arte. Pero antes de llegar a este punto es necesario atender a esta separación de la que venimos hablando, ya que la

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>99</sup> “Nadie ha llegado tan lejos como el griego en la implicación del *ser* del individuo con el *ser* de la ciudad. [...] Por esta vía pudo definir Aristóteles al hombre como ‘animal cívico’. Lo que diferenciaba al hombre de otros animales no era pues, la conciencia de ser un *ego* autónomo y autárquico, sino su ‘ser-en-la-ciudad’. En cuanto a la segunda definición, ‘el animal que tiene lenguaje’, cabe decir que es derivación de la primera, puesto que sobreentiende con ello el uso de esa propiedad en el espacio cívico, en el ágora. El animal que habla significa, ni más ni menos, el animal que está en el ágora en la compostura que exige ese escenario: en comunicación”. Eugenio Trías, *Drama e identidad*, *op. cit.*, p. 75.

pérdida del vínculo con la ciudad puede ser leída en clave triasiana partiendo de una variación del esquema del que hablamos.

## **2.6 La fractura de *Eros y poíesis***

Hemos seguido hasta ahora la exposición y el argumento de Trías en *El artista y la ciudad* de manera rigurosa. Observaciones y complementos han acompañado este capítulo para aclarar algunos puntos y ampliar en donde era necesario. Ahora debemos asumir un método expositivo un poco diferente. La segunda parte de *El artista y la ciudad* es esa crónica de la fractura de la síntesis platónica planteada en la primera parte, constituye así un variado recorrido que va de Goethe a Thomas Mann. Hegel, Wagner y Nietzsche son los principales participantes en ese espacio intermedio entre los dos antes mencionados, pero será en Nietzsche donde encontraremos la consumación de la fractura, por lo que nos centraremos en él para mostrar cómo es que Trías ve y piensa este fenómeno histórico-conceptual.

Por principio de cuentas habría que decir que la concreción histórica de la síntesis platónica entre Eros y Producción en el renacimiento italiano constituye para Trías “el patrón o la pauta desde la cual medir el índice de extravío que arroja el curso histórico subsecuente a su consolidación”.<sup>100</sup> De manera que estamos ante un punto culminante de la historia (¿de la cultura?) que sirve como referente para pensar tanto el futuro como el pasado. Aunque

---

<sup>100</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., p. 87.

hemos dicho ya que el futuro se da más términos de extravío, esto es, de quiebra o fractura. Esto coincide con los planteamientos de *La edad del espíritu*, pues ahí es también en el Renacimiento donde comienza el ciclo del espíritu, y con él el camino en que la razón se independiza del símbolo.

Hablábamos más arriba de que era en el Romanticismo donde la muerte y la locura no eran superadas o trascendidas, sino que eran éstas el punto de llegada, de manera que el ciclo del arte como lo plantea Trías quedaba roto. Es en Goethe donde el autor encuentra una figura paradigmática para ejemplificar cómo comienza a anunciarse y presentarse la fractura.

Frente a Mefistófeles, aguijón benéfico de Fausto, que proporciona su impulso ascensional, se delinea un segundo rostro del Malo, otra cara de Mefistos que hunde a la víctima posesa en esos estados conocidos desde antiguo, especialmente vívidos en la época de la disolución del clasicismo renacentista, a los que podemos denominar “saturninos”.<sup>101</sup>

Aquella locura que pierde al sujeto y que es un peligro de mortal improductividad anímica, es ahora bautizada bajo el signo de Saturno. Comienza en este impulso de abismo la separación de la acción del proceso del arte. Se abre la dimensión infernal que Trías define como el lugar de intenciones diversas que nunca se resuelven o “contabilizan en acciones”. Es el ensimismamiento, la inactividad, la improductividad, lo que comienza a cobrar valor en contraposición a aquellos valores de movilidad y producción que se traducen en obras que, desde el plano inmanente, son capaces de despertar el deseo de trascendencia. El plano objetivo se separa del subjetivo, ya que las cosas son sólo eso y el sujeto deja de tener una participación artesanal en su producción. Los ideales se extravían desamparando al individuo, dejándolo en la sima de la desesperación, en un mundo que le resulta un valle de lágrimas.

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 119.

Nótese aquí cómo al parecer la relación que existe entre *Eros* y *poíesis* determina la manera en que se experimenta el mundo. De tal manera que ante la fractura de este par de conceptos el individuo no logra resolverse, no logra resolver el enigma de su existencia al no encontrar vertedero de sus impulsos hasta que éstos terminan por consumirlo. Parece que ante la quiebra de la síntesis asistimos a un proceso de implosión que tiene como final inexorable la pérdida de aquel individuo que se decide a llevar hasta el extremo ese extravío en el que habita.

La subjetividad desnuda de mediación con lo objetivo se pierde entonces en el laberinto de los fantasmas del deseo, obstruyéndose entre sí las variadas ramificaciones de éste. Y el perdedor de este combate es el propio sujeto, que sin embargo siente la tentación de la autodestrucción, con lo que quiere y acaricia su propio descalabro. Entonces todo remedio es enfermedad, nada ni nadie puede salvarlo. Es un demente.<sup>102</sup>

Así, aunque en un principio la síntesis del arte se cumple en Goethe, ésta “dejará lugar a un vecindad peligrosa de belleza y enfermedad, de arte y tentación de abismo: ya el romanticismo prefigura ese dislocamiento. Todavía en Goethe se consigue armonizar esas instancias, ya vividas conflictivamente: la deuda, la vocación, el signo”.<sup>103</sup> Sirva esto como introducción a lo que se consumará con Nietzsche y que es a lo que habremos de avocarnos ahora.

Hablar del caso Nietzsche es posar los ojos sobre ese solitario incomprendido con la conciencia de que su producción cambiaría la manera de pensar las cosas. Solitario e incomprendido en su tiempo, claro está, pues es recurrente que para ser apreciado en el propio tiempo sea necesaria una “trágica” (ir)resolución de la vida que atraiga los ávidos reflectores del

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 124.

espectáculo público. ¡Nietzsche está loco! Esta es la exclamación que le sirve de entrada al mundo cultural,<sup>104</sup> que le pone como objeto deseable.

El día en que Nietzsche enloquece se inicia el verdadero tránsito de la soledad extrema del pensador a su protagonismo en el campo de la cultura. Pareciera entonces que su locura constituyese el necesario tributo del pasaje, de manera que la retirada de circulación del sujeto vivo, su interiorización radical, su abandono a la más extremada y fantasmática *privacy*, fuera el requisito, acaso indispensable, para su promoción como sujeto cultural público y reconocido.<sup>105</sup>

Asistimos con Nietzsche a un paradigmático ejemplo de la interiorización de eso que en el Romanticismo se anunciaba: la locura y la muerte como fines del genio. El autor del *Zaratustra* lo sabe: “¡Ningún pastor y *un solo* rebaño! Todos quieren lo mismo, todos son iguales: quien tiene sentimientos distintos marcha voluntariamente al manicomio”.<sup>106</sup> El público no está listo para recibir la palabra de un inspirado, es decir, aquella palabra que es producto de un impulso erótico hacia la trascendencia. De manera que, en la medida en que el receptáculo se encuentra ausente, el entusiasta pensador se ve obligado a la soledad, al aislamiento o al exilio: sutil y voluntaria forma de exclusión del ámbito social.

Así pues, inicia la “existencia legendaria” de Nietzsche una vez que enloquece. La renuncia a ser sujeto social e históricamente activo, resulta necesaria para devenir leyenda y por tanto ser leído. Acontece una quiebra entre la producción del sujeto y su donación al espacio público, esto es, quien escribe debe perderse, despedirse y romper con todo lazo social, tener un

---

<sup>104</sup> Tanto aquí como en la cita siguiente, nos ubicaremos en el uso del término cultura en el sentido más común del mismo, esto es, como un conjunto general de saberes que son producto de la actividad humana. Hacia el final de este capítulo se verá con más detalle la relación entre el concepto de cultura visto en el Capítulo I y lo que hasta aquí hemos expuesto.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 179.

<sup>106</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 41-42.

“trágico” final que haga de su obra un objeto de curiosidad: ¿Qué escribe el loco?

Es de esta manera como a partir del caso Nietzsche Trías enuncia la paradoja de nuestra cultura en los siguientes términos:

Enunciaría la muy apocalíptica afirmación acerca de una relación inversamente proporcional entre el carácter público y reconocido del sujeto creador —pensador, artista— y la exigencia de calidad y verdad del objeto producido. [De tal manera que] sólo bajo la severa condición de la retirada de circulación del sujeto creador, sea en forma de locura, sea en forma de muerte, sea en forma de silencio, sea en forma de regeneración o deserción [...] puede alcanzarse la transacción cumplida entre el carácter social y compartido del sujeto creador y la calidad y verdad del objeto producido.<sup>107</sup>

Ruptura de todos los binomios: *Eros* y *poíesis*, Alma y Ciudad, ciudad real y ciudad ideal, sujeto y objeto. No hay ya mediación, de modo que la síntesis se vuelve imposible. El asceta, una vez que cree haber adquirido el conocimiento necesario, decide regresar con los suyos, volver al trato social e inundar con su palabra los oídos de aquellos que ahora mismo van como dormidos. El solitario exclama: “Una luz ha aparecido en mi horizonte: compañeros de viaje necesito, compañeros vivos, —no compañeros muertos ni cadáveres, a los cuales llevo conmigo adonde quiero”.<sup>108</sup>

Pero el precio del aislamiento prolongado en los cadáveres del interior tiene su costo: la incomunicabilidad. Tan honda es la fractura entre *Eros* y *poíesis*, que ya nada se espera de las obras y las palabras. El asceta regresa con nada más que incoherencias para los ensimismados oídos de quien le escucha en el mercado. Alcanzar la verdad al mayor de los precios: la incompreensión que es verdugo que sentencia al exilio. El sujeto creador no tiene ya cabida en un espacio en el que la verdad es mercancía, por lo que sus

---

<sup>107</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit., pp. 182-183.

<sup>108</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 47.

obras son inútiles, productos de una alucinación personal que no encuentra ya receptor. Es esta la gran cesura diabólica de nuestro tiempo.

En Nietzsche queda sancionada la ruptura entre el orden psicológico del sujeto y el orden sociopolítico del objeto. Ahora la ciudad ha sido, por así decirlo, internalizada: convertida en feudo exclusivo de una subjetividad que sólo metafóricamente absorbe los atributos de lo objetivo. [La ciudad real] puede decirse entonces que pierde a los ojos del solitario su complejidad y su riqueza, apareciendo bajo la oscura forma de una Masa incolora e indiscriminada, sin rostro, sin matriz, de la que sólo se adquiere noticia en tanto la subjetividad se halle afectada por ella.<sup>109</sup>

Ahora es dentro del individuo donde se libran las grandes batallas, sobre todo aquella con el Demonio que evita el acenso, el baile o impulso erótico: el Demonio de la locura. El que la ciudad sea interiorizada implica que el alma devenga ciudadela y el sujeto se vuelva hipersensible a los estímulos de exterior, anuncio de una “peligrosa fusión sin mediación moderada, entre el sujeto y el objeto”.<sup>110</sup> El hombre deja de ser puente y es ahora ciudadela esquizoide.

Para llevar acabo el proyecto nietzscheano, la máxima transvaloración que inaugure una nueva cultura, sociedad o historia, “para que esa trascendencia se produzca será preciso el desfondamiento del sujeto: única condición imprescindible para poder protagonizar todos los nombres de la historia”.<sup>111</sup> Eufórica explosión de máscaras, libertad absoluta que enardece al que antes era sujeto y ahora encarna la des-sujeción. Resuena una vez más aquí una temática de *Filosofía y carnaval*, a saber, esa constante producción de máscaras que acabaría con la concepción de la identidad unívoca y castrante. Aunque hay que hacer una acotación de inmediato para no pensar que es Nietzsche quien cumple efectivamente este planteamiento de Trías.

---

<sup>109</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, op. cit, p. 187.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 193.

La encarnación de todos los nombres de la historia, el lograr ser de algún modo todas las cosas, es en el caso Nietzsche mera apariencia, pues “la armoniosa mediación de gran señor y escritor, de político y poeta, de hombre de mundo y solitario, ha sido sepultada en la fosa de los imposibles”.<sup>112</sup> La síntesis ha sido rota desde el momento en que el sujeto se abisma en la tentadora locura, desde el instante en que aquel demonio logra hundir al individuo en el infierno de la irresolución. La insoslayable decisión entre reconocimiento y locura que exilia al sujeto creador del ámbito social impide que se consiga el ideal platónico concretado en el renacimiento que es, como hemos dicho, nuestra referencia. El artista y la ciudad tienen ahora senderos diferentes, de manera que el primero se encuentra extrañado en esa ciudad que le ha cerrado las puertas desconociendo su origen como obra. No se da, pues, el retorno de lo trascendente al plano de lo inmanente (del cerco hermético al cerco del aparecer).

Nietzsche no es todas las cosas, como el *uomo universale* del renacimiento, como todavía pudo serlo Goethe. Ni siquiera *piensa* todas las cosas, al modo de Hegel (que interpreta al ser como pensar) sencillamente: las alucina. [...] El ser, el mundo y el afuera, exige, entonces, como condición de pasaje, la locura.<sup>113</sup>

Nietzsche es entonces el signo de nuestro tiempo, marca del horizonte en el que nos desarrollamos. En este horizonte es necesaria la exclusión, la muerte, la locura, el exilio o el silencio del sujeto creativo para ser reconocido. Aún más, la locura es ahora la única vía reconocida para el acceso a la verdad, al mismo tiempo que es etiqueta que vuelve poco o nada confiable el discurso que desde ella se produce a los ojos y oídos del ámbito público. En una palabra, crear

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>113</sup> *Idem.*

nuevos valores desde la locura que es portadora el nuevo discurso y de-  
portadora del mismo hacia el infierno de la irresolución y de la exclusión.

Pero en la experiencia de Nietzsche se da una regresión que tiene como  
consecuencia lo que Trías llama la “ley del eterno retorno”:

Se trata por consiguiente de una experiencia ontológica que trasciende el  
idealismo, aproximándose a un materialismo *sui generis* en el que la ley  
del Retorno impide la dispersión radical aleatoria de las singularidades  
finitas, fijando antecedentes y consecuentes a cada giro del  
caleidoscopio. [...] La ley del eterno retorno cumple el pacto entre el  
principio de immanencia y el principio de trascendencia.<sup>114</sup>

El problema está en que aunque la experiencia nietzscheana tenga un carácter  
ontológico, no deja de darse, al mismo tiempo, en el terreno de la alucinación.  
De esta manera, el paso de lo subjetivo a lo ontológico sigue dándose sin  
mediación. Nietzsche alucina todas las cosas, de tal forma que estamos ante  
una situación en la que “una subjetividad invasora efectúa el pasaje a una  
objetividad despoblada de todo atributo civil, expoliada de todo humus  
fertilizador de cultura”.<sup>115</sup> En la medida en que la fractura o quiebra de la  
síntesis entre el impulso erótico y la producción se mantenga, nada de esa  
experiencia podrá dar un salto justificado (mediato) de la dimensión subjetiva a  
la esfera objetiva: la alucinación prevalece y ésta es estéril en lo que a la  
ciudad corresponde.

La causa de esta esterilidad está relacionada con un concepto central en  
lo que más arriba se expuso sobre Platón, a saber, la Verdad. La mayúscula  
que acompaña a este concepto se debe a que se trata de esa verdad  
trascendental situada en la cumbre del impulso erótico, por lo que debe ser  
distinguida de una verdad de carácter más subjetivo, esto es, propia de un  
planteamiento de corte perspectivista. El acceso a esta verdad resulta

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 198.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 200.

fundamental para discernir o establecer la calidad —o si habláramos en términos más cercanos a Platón debíamos decir fidelidad— que una obra u objeto tiene. Al respecto Trías nos dice lo siguiente:

Podría afirmarse, provisionalmente, que esa Verdad se manifiesta en dos regiones fundamentales, internamente vinculadas pero analíticamente discernibles: orden del sujeto y orden del objeto. O si se quiere decir así: orden psicológico y orden social, cívico. Volviendo a la terminología platónica podemos hablar, de nuevo, del Alma y de la Ciudad. La mediación sujeto-objeto cristalizaría en un tercer orden al que podría llamarse Cultura.<sup>116</sup>

Una vez más el recorrido, en su etapa final, nos lleva al ámbito de la cultura. En esta ocasión una mayúscula acompaña a la palabra, y no es para menos si consideramos que se trata aquí de ese ámbito mediador que permite el paso del sujeto al objeto y viceversa. Hablábamos ya en el apartado anterior de la importancia de la ciudad como símbolo donde se coagula toda una interpretación del mundo por parte de una colectividad, esto es, la ciudad como lectura humana de esa realidad externa: vinculación de los subjetivo con lo objetivo. De tal suerte que si la ciudad deja de ser entendida de esta manera en la medida en que no es ya cuna de pensamiento alguno, el sujeto elabora en su interior la interpretación que más le plazca y ésta no tiene ya ese espacio público de confrontación, sanción o corroboración. La alucinación no tiene límites. Resulta interesante la aparición de esta idea por cuanto la noción de límite está aún en gestación en este punto. Pero culminemos la exposición de lo que a la fractura corresponde antes de abordar esta temática.

Vaciar a las cosas de su contenido cívico implica retornarles a su estado natural, esto es, a ese momento anterior al nombre que se lo otorga. Recordemos aquí la definición de *poíesis* que Platón nos plantea: la causa de

---

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 201.

que una cosa pase del no-ser al ser. Nombrar es llevar acabo esta acción precisamente. ¿Qué es una piedra antes de ser nombrada como piedra? Sin la posibilidad de usar el significante *piedra* no podemos más que contestar materia. Nombrar es entonces introducir un objeto, una mera materia, a la comprensión, a la existencia-para-un-sujeto, en una palabra, darle existencia al seno de una cultura. Cultura que explica a través de sus mitos y ritos el origen de las cosas, que se da sustento en una intemperie adversa. Cuando estos mitos se combinan con la facultad creativa, viene el artista a sacar de esa piedra preformada la escultura de un dios: adviene el monumento que es firma inaugural de un espacio intermedio entre el objeto (la naturaleza) y la subjetividad. Pero en las circunstancias que en este apartado hemos venido delineando tenemos una fatal disyuntiva:

O el alma realiza el ideal humanista a costa de robar a la objetividad su concepto cívico, o bien la ciudad lo realiza a costa de saquear todo derecho de soledad o a la *privacy*. La síntesis alma-ciudad se produce, en primer el primer caso, en el registro alucinatorio, en el segundo, en el "registro" policial. [...] El rito y el mito, las formas más añejas de toda cultura sólidamente establecida, al perder el vínculo de lo subjetivo y lo objetivo, basculan entre dos formas degradadas de su milenaria sustancia: o son objetos manipulados por el estado, o son reserva idolectal de la subjetividad que, al faltar mediación con lo social, inervan el somatismo, abriendo el nutrido repertorio nosográfico delineado por Freud en sus trazos fundamentales.<sup>117</sup>

Hay aquí elementos interesantísimos a ser explorados, no obstante no podemos ahora dedicarles mayor tiempo ya que nos desviarían de lo que aquí nos proponemos demostrar.<sup>118</sup> Así pues, concluiremos este apartado transcribiendo un cuadro sumamente didáctico que nos presenta Trías donde puede verse un resumen de lo que hemos venido describiendo:

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 205-206.

<sup>118</sup> Para ahondar más en los temas del Estado y el poder *crf.* Eugenio Trías, *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1993, Eugenio Trías, *El lenguaje del perdón*, Barcelona, Anagrama, 1981 y Eugenio Trías, *La política y su sombra*, Barcelona, Anagrama, 2005.

*Divorcio de alma y ciudad*<sup>119</sup>

(+)

- El alma integra la ciudad.
- La ciudad “en sí” aparece como lo indeterminado, la Masa, enfrentada al Individuo solitario.
- El alma es todas las cosas en el registro de la locura.
- El sujeto se refugia en la *privacy* (soledad absoluta).
- El momento de la demencia (euforia, alucinación) borra los lindes entre lo subjetivo y lo objetivo.
- Síntesis sujeto-objeto en el registro de la Locura, único pasaje a la Verdad.

(—)

- La ciudad (estado) integra el alma.
- El individuo aparece como función del aparato estatal.
- El estado es y sabe todas las cosas a través del “registro” policial.
- El mundo objetivo, configurado por el estado totalitario, invade la esfera privada hasta borrarla.

---

<sup>119</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, *op. cit.*, pp. 206-207. La columna marcada por el signo de más (+) hace referencia a la experiencia ontológica nietzscheana, mientras que la que corresponde al signo de menos (—) lo hace a la *sombra* de dicha experiencia que, como lo plantea Trías, completa la filosofía de Nietzsche.

— La demencia objetiva del estado totalitario tacha toda diferencia entre lo individual y lo social, entre lo privado y lo público.

— Síntesis sujeto-objeto en el Estado (forma de la “mala objetividad”), único pasaje a la Verdad (del Führer, del Partido totalitario)

Bloqueo del rito de pasaje de lo privado a lo público asegurador del juego de la cultura: el sujeto debe ser tachado para que su Obra pueda constituirse en valor público, reconocido, compartido.

## **2.7 Unidad de la obra de Eugenio Trías**

Puede resultar extraño el que en este texto de la producción temprana de Trías encontremos el segundo paso de nuestra investigación. Por ello, conviene detenerse brevemente para establecer la unidad de la obra de Trías y con ello darle a nuestro propio texto una coherencia necesaria.

Por principio de cuentas, debemos notar que la figura del artista creador que Trías retoma de Pico se asemeja —incluso podríamos llegar a decir que prefigura— al fronterizo de obras posteriores. Hemos dicho que el fronterizo no es siempre el ser humano, sino que es una condición que debe ser asumida por cada uno; mientras que el artista creador no se da tampoco de manera espontánea, sino que se requiere de lo que podríamos llamar, desde los planteamientos de Rosario Herrera, una ética del esfuerzo. En efecto, la ética como punto de partida se comparte para ambas figuras, además de que ninguno de los dos se detiene en este punto. Tanto el fronterizo como el artista creador despliegan su experiencia ética en decir estético, o por lo menos en un decir que tiene en la expresión simbólica su sustento. Así, se le da forma a esa

máxima que acompaña a Trías en toda su producción y que expresa en *La dispersión*: “Nulla ética sine estética”.<sup>120</sup>

Ahora que si atendemos a la actividad del artista creador que no es sino una actividad creativa y recreativa (de sí mismo) al unísono, podremos encontrar fácilmente la relación con el principio de variación expuesto en *Filosofía del futuro*. En dicho principio, pensado en términos musicales, tenemos un tema central que se va variando, explicando así la creación como recreación producto de un doble éxtasis temporal (tensión de pasado y futuro). El artista creador se impulsa también hacia el futuro en la medida en que va recreando(se), en la medida en que va asumiendo la tarea de ser, de algún modo, todas las cosas. Ahora que si consideramos que esa tarea es propia del humano, de acuerdo a los planteamientos de Pico, tenemos la radical excentricidad del mismo en relación al cielo y a la tierra. Esta condición humana corresponde también con la excentricidad del fronterizo en relación al cerco del aparecer y al cerco hermético. De aquí que las correspondencias entre ambas figuras puedan establecerse.

Por otro lado, ahora partiendo de Platón, hemos venido hablando de esa conexión entre el alma (ciudad interna e ideal) y la ciudad. Esto puede ser pensado como el camino que se recorre para llegar a la unión de dos partes. Alma y ciudad pueden pensarse como dos fragmentos simbólicos que representan su propio drama en busca de la unificación. Dicha unidad se ve planteada en Platón, concretada en Pico y encuentra su cesura diabólica en Nietzsche. El trayecto está representado en el esquema de la síntesis entre

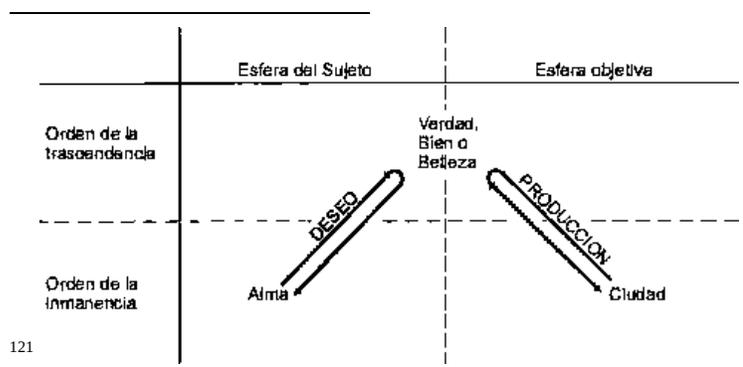
---

<sup>120</sup> Eugenio Trías, *La dispersión*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 109

*Eros y poíesis* presentado más arriba, por lo que la introducción de la cesura provocaría la fractura en dicha síntesis.<sup>121</sup>

De esta manera estaríamos ante una problemática muy concreta: en lo que Trías enuncia como la paradoja de nuestra cultura, a partir del caso Nietzsche, tenemos el problema de la imposibilidad de organización por la imposibilidad de la producción. En efecto, ante la fractura de *Eros y poíesis* estamos ante la imposibilidad de embonar el ámbito del alma con el de la ciudad, de manera que ya el impulso erótico no logra concretarse en una expresión simbólica y la producción de símbolos no atina a escuchar el llamado del orden de la trascendencia (cerco hermético). De esta manera, no hay producción simbólica porque no existen las condiciones para que el símbolo, tal y como lo explicamos en el capítulo anterior, pueda presentarse: sin símbolo no hay organización simbólica.

Más aún, hemos visto que la figura del *uomo universale* es un puente entre el sujeto y el objeto, una instancia que impide la identificación idealista o alucinatoria entre ambas instancias. Se habló en este sentido de Cultura, donde destaca la mayúscula que acompaña a la palabra, y es que aquí sí podría haber una identificación entre esta dimensión de mediación y el cerco fronterizo. En efecto, la mayúscula se da porque aquí hablamos de un punto de tránsito y mediación entre sujeto y objeto, entre testigo y presencia. No



121

obstante, aquí todavía no existen los elementos para nombrar al cerco fronterizo, puesto que la noción de límite que servirá para organizar la producción triasiana todavía se encuentra en estado latente.

Hemos mostrado con esto la continuidad en la obra de Trías y la de nuestra propia exposición. Nuestra pregunta central (¿puede la filosofía del límite pensarse como una filosofía de la cultura?) nos ha obligado a abordar en primera instancia lo que por cultura puede entenderse, y esto nos reveló a la producción como un elemento fundamental que debía ser abordado. El primer paso, como ya se ha visto, requiere de un acercamiento a la producción *postliminar* de Eugenio Trías, mientras que el segundo se ubica, principalmente, en el periodo *preliminar*. La unidad de la obra triasiana permite realizar este tipo de operación.

Para finalizar este capítulo debemos terminar de definir esa anunciada dinámica de la cultura y abrir con ello un horizonte problemático para el futuro, esto es, apuntar ya a la respuesta de la pregunta guía de la presente investigación.

## **2.8 Del juego a la dinámica**

“El juego es principio: principio del ser, del pensamiento y del lenguaje”.<sup>122</sup>

Partiendo de este aforismo triasiano podemos comenzar a *jugar* con las palabras y dar principio al pensamiento. Jugar, poner en juego, es principio en virtud de su efecto sísmico en los fundamentos. El poner en juego abre la

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 27.

posibilidad de preguntarse por el fundamento, iniciando así el juego de preguntas que encarna el hombre en la infancia y que lleva a su radical expresión en la filosofía. Ya Nietzsche hablaba en su tercera transformación del espíritu de esa figura del niño en los siguientes términos:

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.

Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora *su* voluntad, el retirado del mundo conquista ahora *su* mundo.<sup>123</sup>

En ese *santo decir sí* se inicia el juego que abre un ámbito de ficción sobre la *Physis*, comenzamos a construir un mundo (mundo interpretado), esto es, se abre la posibilidad: el campo fértil de la cultura. Pero, como ya hemos visto, este ámbito debe ser enfocado con las gafas ontológicas que es la perspectiva peculiar de Eugenio Trías. La cultura es organización simbólica que requiere la producción de símbolos. Dicha producción supone la relación sintética de *Eros* y *poíesis*, esto es, el camino que lleva a la coyuntura del alma con la ciudad, pues el acontecer de este trayecto es el que dota de movilidad y, por ende, de vitalidad a la organización simbólica.

Lo que se encuentra detrás (mostrándose) es, como hemos dicho, un añejo problema de corte ontológico, a saber, el problema de la relación entre lo universal y lo particular. No obstante, esto siempre se ve acompañado por la reflexión de Trías en torno a la condición humana, y es ésta la que le lleva a pensar en el dominio cultural como lo propio del humano. Con esto queremos decir que la reflexión en torno a la cultura se da de manera secundaria o paralela a esa preocupación central de carácter ontológico.

---

<sup>123</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 55.

El juego de la condición humana abre la posibilidad de pensar la cultura, el ámbito propio donde esa condición tiene su morada. El hogar de lo humano está constituido por los símbolos, por lo que el primer paso consiste en producirlos y mejorarlos conforme se vaya requiriendo. La producción es pensada por Trías desde esta base platónica ya expuesta; de manera que *Eros* constituye el punto de partida, el deseo que impulsa y proyecta al humano más allá de lo inmediato, hacia el orden de la trascendencia. No obstante, es menester un movimiento de retorno, un descenso en el que lo contemplado se proyecte sobre el suelo del orden inmanente. Es en la conjunción de este doble movimiento, y sólo en la conjunción, donde se puede lograr auténtica producción simbólica, esto es, auténtico ladrillo de la morada de lo humano.

Johan Huizinga en su famoso texto *Homo ludens* nos presenta una interesante relación entre el juego y la cultura. Él habla de este tema en los siguientes términos:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente. [...] Esta categoría, juego, parece que puede ser considerada como uno de los elementos espirituales más fundamentales de la vida.<sup>124</sup>

No pretendemos decir aquí que la cultura sea un juego, o que el juego sea el paso previo para la cultura. De hecho, el mismo Huizinga hace esta aclaración para decirnos que la cultura, en sus "fases primarias", adopta una forma lúdica, es decir, tiene mucho de juego pero no se identifica con él. Lo que aquí intentamos hacer es jugar con la misma palabra "juego" y hablar de cómo el poner en juego, esto es, la pregunta por el fundamento ausente, desata un

---

<sup>124</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2000, pp.45-46.

camino de reflexión: da nacimiento al ser, al pensamiento y al lenguaje. Ahora, la definición de juego que podemos encontrar en Huizinga tiene elementos sumamente interesantes: 1) La necesidad de desarrollarse en límites de espacio y tiempo previamente acordados y estrictamente fijados, que nos recuerda a esa segunda categoría simbólica que recorta en tiempo y espacio el lugar del templo; 2) La libre asunción de las reglas que llevan a una experiencia pasional que consiste en la “conciencia de ‘ser de otro modo’”, asunto que en este contexto suena sumamente similar a lo que en el Renacimiento se concreta: el ser que es de alguna manera todas las cosas.

La cultura no es juego, pero sí es un constante poner en juego el fundamento en falta, de manera que se requiere de un constante recorte espacio-temporal para acceder a nuevas experiencias de *ser*. Al jugar, nos dice Huizinga, se juega siempre algo y ese *algo* en el caso de Trías es el ser. Pero no ese ser en general (*Seyn*) sino el ser propio, por lo que la cultura representa la posibilidad de aumentar el poder del ser propio: una cultura “sana” es campo fértil de posibilidades de ser. Una ética carnavalesca encuentra aquí su sustento: afirmemos la producción de máscaras, seamos un constante santo decir sí que expanda el poder-ser de cada cual.

Poner en juego es así adentrarse en una dinámica de perfeccionamiento, es decir, avanzar hacia el propio ser para ser propio. Para llevar a cabo este proceso no existen, nos dice Trías, pedagogías sino una mayéutica.

Consiste en facilitar, desde la lejanía, la propia operación, la operación de encuentro del singular con el ser propio. Consumar esa operación es producir arte, en el buen entendido que producción es, entonces, algo muy diferente de lo que significa ese vocablo en el contexto de la economía política, que es el contexto de la Industria. Producir es dejar que la cosa llegue a ser, es facilitar el tránsito de lo que aún no es al ser propio, es hacer que la virtud propia sea y se lleve a presencia. De ahí

que la *poíesis* artística sea en verdad fomento de virtud. Y en consecuencia, arte y virtud sean en esencia la misma cosa. *Nulla æstetica sine etica, nulla etica sine æstetica*. El bien de una cosa es la realización de su virtud. Esplendor de la verdad y del bien es la belleza.<sup>125</sup>

Es aquí donde encontramos la respuesta a una pregunta planteada más arriba, a saber, que la pertinencia de un planteamiento como este en nuestros días recae en que la síntesis de la producción (*Eros-poíesis*), que posibilita este proceso de perfeccionamiento, se encuentra fracturada. Resulta necesario plantearse entonces la sutura de dicha síntesis, el reencuentro de las dos partes del *symbolion* para poder acceder a esta mayéutica.

Por otro lado, podemos al fin dar definición completa a la dinámica de la cultura, pues el proceso de perfeccionamiento, juego en el que se gana el ser propio y el propio ser, es esa dinámica del juego cultural que dota a ésta de vitalidad, es decir, que si la cultura es el dominio propio de lo humano y lo humano se perfecciona a través de esta dinámica, entonces la cultura debe compartir este avance con su morador. Además, si atendemos a la etimología de la palabra dinámica (\*b<":4H), encontraremos referencia a las ideas de poder, capacidad, potencia, capacidad, habilidad, virtud, significación, sentido e incluso a las de ser y esencia de una cosa.

De esta manera, cuando hablamos de una dinámica cultural que se logra a través de la producción de símbolos bajo el esquema de la síntesis *Eros-poíesis*, nos referimos al poder de una cultura, a su capacidad para brindar a sus moradores un aumento de potencia, de virtud. Una cultura regida por esta dinámica que brinda la posibilidad de elevarse hacia el dominio de la trascendencia, hacia el cerco hermético para retornar al cerco del aparecer o

---

<sup>125</sup> Eugenio Trías, *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 120-121.

domino de la inmanencia, dota de mayor significación y sentido a sus símbolos, y con ello posibilita el acceso a nuevas posibilidades de ser. No en vano nos dice Trías que “el pasaje de la esencia a la existencia es producción, el pasaje de la existencia a la esencia es perfección. El trayecto completo es el círculo mismo del arte y la poesía”.<sup>126</sup> Estamos ante una ética carnavalesca de un santo decir sí a la variación del propio ser, que se despliega en una estética que llena el mundo de accesos o ventanas a esta santa afirmación del ser propio y del propio ser.

## 2.9 El sujeto pasional

En todo este recorrido no debe quedar de lado la importancia del elemento pasional. Trías no sólo retoma ese trayecto platónico que lleva de lo bello particular a la Belleza, sino que intenta pensar este impulso erótico como fundamento del conocer en momentos en que la pasión, tras la Modernidad, ha quedado excluida. El mismo Platón que pensaba el cuerpo como cárcel del alma debe ser replanteado —releído nos diría Trías— para liberar a la pasión de esa peyorativa asociación con la inactividad o improductividad.

De esto nos habla Trías en ese extraordinario libro que es el *Tratado de la pasión* y conviene aquí dedicarle unas cuantas líneas antes de finalizar el presente capítulo. De esta manera podremos ahondar un poco más en cómo es que el elemento pasional o erótico cobra tanta importancia en el ámbito cultural, sobre todo en lo que hemos definido como la dinámica de la cultura.

---

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p. 24.

Entre sujeto pasional y sujeto de conocimiento conviene, sin embargo, determinar un espacio de mediación en el *sujeto estético*, que brota en el recorrido mismo que hace el sujeto pasional por el mundo de las cosas, al asociarlas —metafórica y metonímicamente— al objeto del amor, de manera que en ese recorrido nace la experiencia poética y artística, la cual desprende, como efecto y consecuencia, el conocimiento racional, que de esta suerte queda fundado y edificado en base sólida y firme.<sup>127</sup>

Una vez más aparece la necesidad de una figura medianera, de una figura que permita el tránsito entre dos polos: el sujeto pasional y el sujeto de conocimiento en este caso. Es así como aparece en escena el sujeto estético, sujeto que funge como “traductor” a términos epistemológicos la información del sujeto pasional que recorre el mundo dejándose afectar por la realidad. Ahora, sabemos que en *Los límites del mundo* Trías plantea que el acceso al cerco hermético se da en virtud de una escucha del imperativo pindárico, esto es, por medio de la ética y no de la estética. Esto no impide que la escucha se de en un sujeto pasional y se despliegue el contenido de esa escucha en forma estética. Por lo que no debe pensarse incompatibilidad entre los planteamientos.

“Será, pues, la ‘pasión’ el punto de partida o el ‘dato’ que abra al sujeto al conocimiento de sí mismo y del mundo exterior”.<sup>128</sup> La pasión es el fundamento, es el supuesto de la pregunta, de la puesta en juego y de la dinámica. Sin pasión no puede ser marcada la diferencia porque no podríamos acceder a la particularidad de las cosas, ni de nosotros mismos. Con respecto a este tema Trías nos dice mientras habla de los personajes de la literatura mística:

Habría de decirse, al contrario de lo que piensa a este respecto Ortega y Gasset, que si puede llegar a un conocimiento singular y diferenciado de las cosas es a *causa de* esa polarización obsesiva, incluso paranoica. O

---

<sup>127</sup> Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, p. 47.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 48.

que esa locura del enamorado que provoca risa (según señala Spinoza) lo mismo que su obsesiva fijación al objeto de su atención, le permite abrirse al conocimiento del mundo, encontrando en él, con las huellas o los indicios simbólicos (metafóricos, metonímicos) del ser amado, también a la vez la singularidad intransferible y propia de toda cosa. Sólo en estado de enamoramiento se acierta a conocer *el rasgo propio*, eso que no es intercambiable ni generalizable, *eso que es eso —y sólo eso—*. De ahí que sea ese estado el que permita al sujeto ser afectado de muchas maneras posibles, siendo por tanto indicio de un aumento de *puissance* (y de actividad y libertad, podríamos decir, sólo que paradójica, dialécticamente entendidas).<sup>129</sup>

Así pues, la pasión permite el reconocimiento de la particularidad, el dejarse afectar pasionalmente hablando es condición de posibilidad de la apertura al mundo. La atrofia de esta capacidad pasional del humano lleva irremediablemente, de acuerdo a lo planteado, a una imposibilidad de reconocimiento de esas ventanas a nuevas posibilidades de existencia, al aumento de poder ser. Hablamos entonces de una locura benigna (*Fedro*), un loco apasionamiento que permite el reconocimiento de los símbolos. Mejor aún: la pasión permite del reconocimiento de la parte hermética en los símbolos. De esta manera, podemos asegurar que ante la patética afectación por parte de un símbolo, en el sentido triasiano del mismo, se desate un proceso de producción que lleve de lo inmanente a lo trascendente y viceversa. La cultura, pues, encuentra en la pasión un elemento fundamental.

Ante esto cabría acotar, por último, que el poder ser del que aquí se habla se diferencia radicalmente del dominio, es decir, que en tanto que el aumento de poder se da en función de un reconocimiento de la particularidad, no podemos hablar de un apoderamiento de las cosas en el sentido de dominarlas, sino que reconocerlas en lo más íntimo de su esencia para dejarlas en libertad. Sólo así podrá haber un proceso productivo y creativo de símbolos

---

<sup>129</sup> *Ibíd.*, pp. 70-71.

que sea libre juego de forma y materia como lo expusimos en el capítulo anterior.

Lo artístico es, en esencia, esa singularización que la pasión hace posible en la expresión; o que es el efecto que produce la pasión en el mundo, o el ejercicio del poder del sujeto pasional sobre el mundo: una apropiación de lo real que, sin embargo, se diferencia radicalmente de la apropiación que el sujeto de dominación —sujeto de conocimiento abstracto— realiza sobre una naturaleza convertida en “objetividad”.<sup>130</sup>

Cuando acontece una afectación pasional que logra traducirse en conocimiento tenemos lo que Trías llama una *ocurrencia*. Es ese punto de producción auténticamente *poética* en tanto que se produce conocimiento a la vez que poesía, esto es, respeto irrestricto a la diferencia. La ocurrencia no implica un dominio sobre lo natural, sino que supone un respeto a la misma manifestado en el conocimiento de su singularidad y manifestación del mismo a través de la expresión simbólica. Esto no sería posible si no se partiera del sujeto pasional que se deja afectar por lo real. Estas ocurrencias —nos dice Trías— devienen, con el tiempo, cultura, es decir, que este tipo de ocurrencias geniales son de tal fuerza que pronto se vuelven determinantes para la organización del símbolo. “Las ocurrencias geniales terminan siendo cultura, cuando no historia y sociedad, al menos hasta que nuevos *décalages* o entrecruzamientos críticos produzcan, con las revelaciones, nuevas mociones pasionales, nuevas expresiones, nuevas interpretaciones, nuevas leyes, nuevas dominaciones...”<sup>131</sup> Las ocurrencias son, pues, las antecesoras de esa conjunción de símbolo e idea que Trías llamará arquetipo.

Los temas que de aquí se desprenden son, sin duda, de una riqueza enorme para la reflexión. Pero ahora debemos detenernos, puesto que hemos

---

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 113.

ya esclarecido el punto propuesto, a saber, en qué consiste la peculiar concepción de la producción en Trías. Culminemos ahora el presente capítulo abriendo las líneas rumbo a una conclusión.

## **2.10 El complemento del esquema del símbolo**

La cultura es una forma de organización simbólica, una manera de organización del símbolo. Esto supone un proceso productivo que de nacimiento a dichos símbolos que se organizan en la cultura. La producción tiene su punto de partida en un impulso erótico que asegura la calidad de la misma, y que lleva a un proceso de perfeccionamiento del ser propio en un doble movimiento: de la esencia a la existencia y viceversa, ascenso al orden de la trascendencia y descenso productivo al orden de la inmanencia.

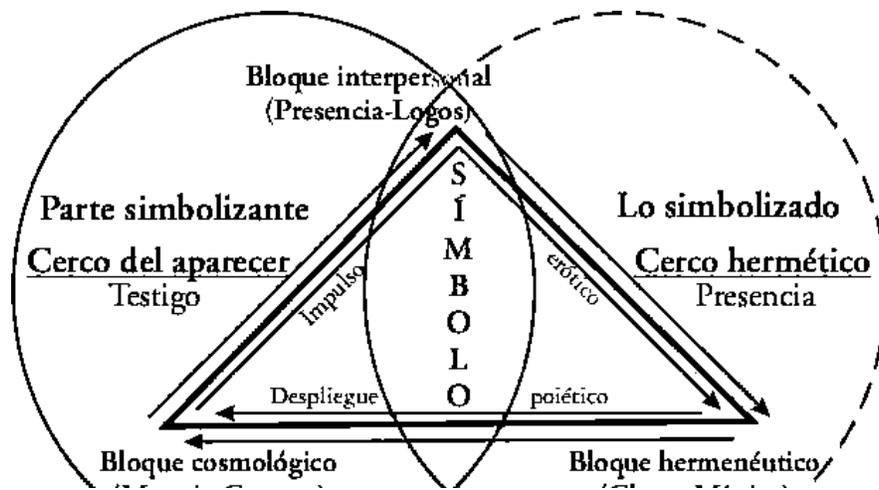
Este proceso de perfeccionamiento, fundamento de una ética carnavalesca de artística afirmación del propio ser y del ser propio, es lo que aquí hemos llamado dinámica de la cultura; esto no sólo porque se trata del elemento que dota de movimiento y vitalidad a la organización simbólica, sino porque constituye también su poder y su esencia. Pensar la cultura es pensar una organización simbólica que es dominio propio de lo humano, morada donde la condición humana se recrea, y en cada variación se tiene un aumento de ser, de ese ser que es el ser propio.

Con esto, queda especificada la importancia de la producción como elemento supuesto en la definición planteada en el primer capítulo. Ahora

debemos notar que en ninguno de los dos casos Trías se ha mantenido en el nivel meramente descriptivo, ya que tras el planteamiento en la cesura diabólica en el caso de *La edad del espíritu* y de la fractura de *Eros-poíesis* se piensa en la necesidad de una reconciliación o sutura hacia el futuro, esto es, que lo que Trías realiza es una descripción de los fundamentos de nuestro tiempo para abrir una senda positiva hacia el futuro.

Con esto podemos aventurarnos a pensar que la filosofía del límite sí puede ser pensada como una filosofía de la cultura, ya que recordemos que Mario Teodoro Ramírez nos hablaba de una segunda etapa de la filosofía de la cultura como un ir más allá de la mera descripción para realizar un cuestionamiento crítico de la cultura existente. Pero, ¿por qué entonces Trías parece no gustarle el “cómodo rótulo” de filosofía de la cultura? Hemos mostrado aquí que las reflexiones que en este sentido pueden desprenderse no son en ningún momento cómodas, sino que por el contrario implican una profunda reflexión en torno al ser y al devenir de la condición humana. Responder a esta nueva pregunta será el tema del capítulo conclusivo de la presente investigación.

Antes de concluir, debemos completar el esquema del símbolo del capítulo anterior con la dinámica de la cultura aquí expuesta. De esta manera, tendremos un esquema a partir del cuál puede pensarse la cultura desde una perspectiva triasiana.



### **Capítulo III**

**El horizonte ideal de la edad del espíritu: la  
filosofía del límite como filosofía de la cultura**

Estamos ahora en condiciones de responder a la pregunta inicial y guía de la presente investigación: ¿puede la propuesta filosófica de Eugenio Trías filosofía del límite, ser pensada como una filosofía de la cultura? Para hacerlo es necesario recoger tres elementos ya antes mencionados, a saber, el planteamiento de Mario Teodoro con respecto a una segunda etapa de la filosofía de la cultura donde se da un cuestionamiento crítico de de la cultura existente, la indicación metodológica de Trías en *Filosofía del futuro* donde nos dice que una filosofía de la cultura debe promover reflexiones sintéticas en torno a esas tres potencias fundamentales que son trabajo, deseo y lenguaje, y, por último, la problemática que se presenta ante la fractura de esa síntesis de *eros* y *poíesis*.

En efecto, la respuesta que buscamos tiene su fundamento en estos tres pasos preliminares, esto es, que el dar una respuesta afirmativa o negativa implica detenerse en si la propuesta de la filosofía del límite aporta una crítica de la cultura existente, una reflexión sintética de esas tres potencias del espíritu y qué es lo que pasa con esa problemática de la fractura en la síntesis constitutiva de la producción. Para responder a la primera cuestión será necesario retornar a ese magnífico libro que es *La edad del espíritu*, sobre todo a su parte final, para después regresar a *Filosofía del futuro* y terminar en *El*

*artista y la ciudad*. Aunque el camino a seguir es una vuelta sobre los propios pasos, el presente capítulo tiene el propósito de mostrar que de la articulación de los elementos que hemos extraído de la propuesta de la filosofía del límite, más lo que a este apartado corresponde añadir, se da la posibilidad de hablar de una filosofía de la cultura de corte triasiano.

Esto constituye la lectura original de la obra de Trías que aquí proponemos. La originalidad recae, en este caso, en el descuido de este tema por parte de sus principales comentaristas, por lo que para cerrar el capítulo y el presente trabajo será necesario detenerse en una labor de contraste de nuestra lectura con lo que algunos de los principales trabajos de interpretación de la obra de Trías plantean, permitiéndonos así postular algunas líneas de debate e investigación. Dicha labor no sólo ocupará uno de los apartados finales de esta parte final y conclusiva, sino que iremos introduciendo elementos extraídos de los principales lectores de Trías a lo largo del desarrollo que permitan ubicar la particularidad de nuestra lectura.

No podemos dejar de recalcar que, dada la condición novedosa de esta interpretación, los caminos por recorrer son variados y numerosos. Aquí no pretendemos construir esa filosofía de la cultura que se abre a partir de los elementos de la filosofía del límite, sino plantear su posibilidad y abrir la discusión en este sentido. Así pues, recorramos este último trayecto rumbo a la respuesta conclusiva del presente trabajo.

### **3.1 La edad del espíritu como horizonte ideal**

*La edad del espíritu* es un libro notable en muchos sentidos. En él se encuentra una expresión madura del pensamiento de Trías, pues los elementos que constituyen su propuesta ya han sido debidamente planteados y su articulación le permite realizar una interesante lectura (temporal) del desarrollo del acontecimiento simbólico. Quizá es por ello que Trías le destaca constantemente como uno de los libros más importantes dentro de su vasta producción.

Ahora bien, uno de los elementos interesantísimos del libro que nos ocupa es la manera en que la Modernidad es descrita. El nacimiento de la Modernidad se ve marcado por la ocultación o represión, en el sentido freudiano del término, de un elemento fundamental hasta ese momento: el símbolo. En efecto, ya desde *Lógica del límite* se había visto que, producto de una revaloración del concepto de límite, el símbolo había cobrado una importancia fundamental. El símbolo es el *logos* propio del cerco fronterizo, es la expresión adecuada para la condición limítrofe de los habitantes de la frontera. Así pues, como bien lo hace ver Martínez-Pulet, “el gran avance de *Lógica del límite* será la comprensión del *logos simbólico* como lógicamente anterior al *logos apofántico* privilegiado por la tradición”.<sup>132</sup>

Este privilegio se debe a que es en la Modernidad, como hemos dicho, donde acontece un ocultamiento de lo simbólico para privilegiar lo racional. No se está diciendo con esto que la razón apaga por completo y para siempre el fuego del discurso o *logos simbólico*, sino que éste se ve sometido a un proceso de represión, por lo que siempre se encontrará en un estado latente. Profundicemos un poco en este interesante planteamiento.

---

<sup>132</sup> José Manuel Martínez-Pulet, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid, Noesis, 2003, p. 183.

Tras la consumación del acontecimiento simbólico, esto es, una vez que se llega a ese reinado de la categoría de símbolo donde las dos partes de la moneda o medalla logran su conjunción, adviene el espíritu. “El espíritu es lo que surge, como acontecimiento, de todas las condiciones categoriales simbólicas, incluida la séptima. O es el acontecimiento simbólico *como tal acontecimiento* (y no tan solo como categoría última que lo dispone, o que lo hace posible)”.<sup>133</sup> El espíritu marca el inicio del segundo ciclo que describe Trías, pues si bien en un inicio espíritu y símbolo aparecen en una armoniosa síntesis, aquel iniciará una travesía de pretendida independencia de éste.

El espíritu va emancipándose de esa *matriz* simbólica en la cual surgió, o en cuya entraña fue concebido y alumbrado. Poco a poco el espíritu se desprende de esa *materia simbólica* en la cual vive, al principio, una existencia de crisálida. [...] En este sentido debe diferenciarse, desde ahora, el acontecimiento simbólico, que es el que, al consumarse, trae consigo al espíritu; y el acontecimiento espiritual, que presupone el pleno desarrollo del acontecimiento simbólico, pero que nace justamente entonces. El acto simbólico consumado constituye, en este sentido, la *matriz* desde la cual surge y se alumbra el espíritu. Es su materia fundante, su entraña materna y material, su *Magna mater*.<sup>134</sup>

Este proceso de emancipación se produce durante la Modernidad, más aún, la constituye. Se trata de un proceso en el que la parte manifiesta del espíritu, la razón, busca su autonomía, busca su propio camino, busca el método a través del cual pueda alcanzar la autosuficiencia. Por su parte, el símbolo que había sido dominante pasa a ocupar un lugar en la sombra de la modernidad, deviene cesura *dia-bálica* de lo racional imperante en la Modernidad.

Cabe destacar que lo simbólico no puede desaparecer por completo, pues, como hemos visto, es fundamental en el proceso de apropiación de una intemperie adversa, en la colonización que produce un mundo lleno de sentido.

---

<sup>133</sup> Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, p. 342.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, pp. 342-343.

Este es un tema que no se toca en *La edad del espíritu*, pero para nosotros resulta de suma importancia recalcar una pregunta como esta: ¿qué pasaría si el acontecimiento simbólico desapareciera? Una respuesta rápida se encuentra en que la condición humana asumida radicalmente, esto es, la condición humana como condición fronteriza, resulta impensable sin ese elemento mediador y sintético de la topología del límite que es el símbolo. Además, podemos afirmar que la inexistencia de un ámbito simbólico traería consigo la inexistencia del campo propio de lo humano: la cultura. Esto refrenda el hecho de que lo simbólico pasa a un estado de latencia en el periodo de la Modernidad que busca guiarse siempre por la luz de la razón, pero ésta siempre dejará espacio para una sombra.

Será en efecto la *razón* lo que a partir de ahora irá dando “razón” de las formas de enlace entre el testigo y su mundo, o entre el hombre y lo divino. El símbolo se irá sustrayendo del ámbito presencial, y de toda forma comunicativa (verbal, escrita). Seguirá existiendo, ciertamente, pero en régimen de completa ocultación. Seguirá subsistiendo, desde luego, pero sepultado en las raíces más oscuras e inconscientes desde las cuales se produce toda experiencia. La razón halla su propia revelación al descubrir la *evidencia* desde la cual puede hallar su *método* de recorrido y experiencia.<sup>135</sup>

En la redacción del carácter que asume el símbolo durante esta etapa destacan dos elementos que delatan el paso por venir: *raíces oscuras e inconscientes*. En efecto, valiéndose de la terminología freudiana, Trías nos dice que acontecerá un auténtico retorno de lo reprimido durante esa bellísima etapa del Romanticismo. Aquí la sombra y la noche reclamarán airadamente su sitio en un mundo que se pretendía erigir sobre un fundamento exclusivamente (y obsesivamente) racional. Este retorno (donde también resuena el retorno nietzscheano) marca el final del segundo ciclo anunciando el tercero, pues “en

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 348.

la consumación espiritual tendría que promoverse la cópula existencial entre *razón y simbolismo*, en la cual puede el espíritu obtener su definición adecuada”.<sup>136}</sup>

*Tendría*, nos dice Trías, y es que esta etapa aún está por cumplirse, por iniciarse. Corresponde, pues, al mundo contemporáneo. De manera que es en esta tercera etapa en la que se da la consumación de lo que puede ser llamado propiamente espíritu (“síntesis o conjunción armónica de simbolismo y razón fronteriza”<sup>137</sup>), encontramos la apertura de un horizonte hacia el futuro, esto es, una propuesta triasiana de hacia dónde deben ir acción y pensamiento. Dicho horizonte es de reconciliación de esas dos instancias que son el símbolo y la razón.

Este es un punto fundamental para nuestro propósito, pues lo que Trías ha realizado hasta ahora es un seguimiento en busca de los fundamentos de la cultura y el momento histórico en el cuál él mismo se inscribe, de tal manera que si bien en un inicio el libro inicia tomando en cuenta varias de las tradiciones orientales, llegado un punto (la quinta categoría del ciclo simbólico) la exposición se restringe a Occidente.<sup>138</sup> Esto, si bien resulta comprensible, no deja de ser criticable, sobre todo si atendemos al hecho de que no se toman nunca en cuenta culturas nativas de América cuya producción simbólica es también riquísima. Probar la capacidad (el poder desde la terminología triasiana) de la tabla categorial propuesta por Trías con la producción simbólica

---

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 352.

<sup>137</sup> José Manuel Martínez-Pulet, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, op. cit., p. 191.

<sup>138</sup> “En este libro intento aclarar, en lo posible, mis propias tradiciones, las que determinan las formas de mentalidad y de formación simbólica que me son más próximas: el *karma* de religión, cultura y mentalidad que arrastro. Tiene, pues, entre otras finalidades, cierto carácter ‘expiatorio’ en relación a mis propios *fantasmas*”. Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, op. cit., p. 193.

de las culturas americanas es una interesante tarea por realizar, pero este es un tema ajeno a nuestros presentes intereses.

La labor “arqueológica” que realiza Trías en el terreno que le sostiene (el *karma* como él le llama), le deja en condiciones de hacer una propuesta hacia el futuro, le posibilita la postulación de un horizonte ideal para un tercer ciclo. Esto supone un reconocimiento de lo que *falta* a la época actual, de manera que cabría pensar que Trías no realiza sólo una labor descriptiva de la cultura en la que el mismo está inserto, sino que pasa a una actitud crítica. Dicha actitud consistiría en plantear las condiciones de posibilidad, los supuestos y fundamentos que sostienen a la cultura existente para después proponer un camino a seguir, camino que lleve a la cultura por nuevos y mejores senderos, claro está. Recordando que, de acuerdo a lo planteado por Mario Teodoro Ramírez, una segunda etapa de la filosofía de la cultura consistiría precisamente en hacer una crítica de la cultura existente, conviene detenerse en revisar en qué consiste ese tercer ciclo propuesto por Trías a fin de determinar si podemos ubicarle dentro de esa segunda etapa antes mencionada.

En primer término hay que decir que el espíritu, esto es, la síntesis armónica entre símbolo y razón, no debe ser pensada como una utopía sino como un horizonte. Expliquemos. La utopía implica, etimológicamente, un estar “fuera de lugar” y la propuesta triasiana no se encuentra ni fuera de lugar ni fuera del tiempo (*ucrónico*), sino que tiene en la contemporaneidad su tiempo y lugar. La propuesta de una edad del espíritu brinda un horizonte que resplandece como ideal a seguir en un tiempo en el que se vive constantemente con la amenaza de un “desconsolado *nihilismo*”, que, además,

es la última y máxima prueba para el espíritu. Dicho nihilismo constituye la cesura *dia-bálica* del mundo contemporáneo y aquello ante lo cuál se yergue la filosofía del límite como alternativa.

La filosofía del límite, que confiere a esa línea del horizonte prerrogativas ontológicas, constituye, en relación al nihilismo, una alternativa relativa a esta gran prueba espiritual. La conjugación postulada, ideal, de razón y simbolismo daría, en este sentido, envergadura *ontológica* a la previa afirmación del *ser del límite*. El *lógos* que a ese *ser* le corresponde sería, pues, el *acorde* entre simbolismo y razón. Con símbolos sería posible, desde ese horizonte fronterizo, dotar de presencialidad manifiesta al *cerco hermético*. Con la razón sería posible, a la vez, orientarse en relación al *cerco del aparecer*. La síntesis postulada de razón y simbolismo garantizaría, en su misma tensión interna (como la del arco y las cuerdas de la lira), la gestación de un *status* espiritual que dotaría al ser del límite de carácter ontológico.<sup>139</sup>

En estas líneas encontramos los tres elementos que no sólo definen ese horizonte ideal de la edad del espíritu, sino la propuesta entera de Eugenio Trías, esto es, la filosofía del límite. En efecto, en un libro posterior, *Ciudad sobre ciudad* (Destino, 2001), donde Trías realiza una síntesis de su proyecto filosófico, nos habla de un triángulo ontológico que compone a la filosofía del límite. Dicho triángulo tiene en el vértice superior al ser del límite y en los dos restantes a la razón y al suplemento simbólico.<sup>140</sup> Los tres elementos deben ser pensados en constante interacción, esto es, que el ser del límite es tal en la medida en que la razón es razón fronteriza, posibilidad de sentido y significación que se topa con un límite más allá del cuál sólo puede tener acceso de manera indirecta y analógica, es decir, a través del símbolo. Dicho símbolo hace las funciones de mediación ante lo que excede al ser del límite.

---

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 536.

<sup>140</sup> “Mi propuesta filosófica compone un triángulo con sus tres vértices: un vértice, el que forma ángulo recto, expresa o nombra mi propuesta relativa al *ser* (que la idea de *ser del límite*). Uno de los dos vértices agudos expresa mi propuesta relativa al *sentido* del ser (que es mi idea de razón, o *lógos*, de carácter fronterizo); el otro vértice nombra mi propuesta relativa a la posible exposición (siempre supletoria o vicaria) de lo que excede el *ser del límite*. Una exposición que es ‘indirecta y analógica’ (según el decir de Kant), y a la que llamo símbolo”. Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino, 2001, p. 30.

Esta triple relación fundamenta la condición fronteriza, define la condición de los habitantes del *limes*. “En el linde entre el misterio y el mundo halla el hombre el recurso del *sentido*”,<sup>141</sup> por ello el símbolo resulta fundamental en el esquema triasiano, ya que es gracias a él que puede abrirse ese horizonte de futuro que impide que el nihilismo ejerza su tiranía. No obstante, el símbolo no es suficiente, sino que requiere del establecimiento de vínculos con la razón y ésta, a su vez, debe mantenerse abierta a las “raíces simbólicas”, como les llama Trías. Esta vinculación constituye ese horizonte ideal que salva de la desesperanza y que garantiza el proceso de producción tal y como lo expusimos en el capítulo anterior.

Abrir, por tanto, un horizonte *ideal* de conjugación de razón y simbolismo, o de cultura y civilización, tal es la propuesta final de este libro: la que permitiría orientar el *éthos* y la experiencia hacia una *edad del espíritu* que pueda pensarse como *horizonte* finalístico. Tal *edad del espíritu* no constituye una utopía. Deriva del curso *teleológico* de los dos ciclos recorridos. Constituye un *horizonte*.<sup>142</sup>

Esta apertura de horizonte implica una denuncia de lo que falta en el mundo contemporáneo, de aquello de lo cual se adolece: la síntesis. Contamos con los símbolos para acceder (indirecta y analógicamente) al campo del misterio (=x), contamos con una razón que posibilita la colonización del cerco del aparecer, pero hace falta la síntesis de ambos, esto es, hace falta el advenimiento de un auténtico símbolo espiritual producto de una conciliación entre el ámbito simbólico y el racional. En suma, “nos hace falta un horizonte de cultura y civilización, de carácter ecuménico, que dé libre curso a esa doble

---

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p.35.

<sup>142</sup> Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, op. cit., p. 537.

exigencia”,<sup>143</sup> la de acceder al misterio y habitar en lo que aparece: deseo de trascendencia desplegado en la inmanencia.

Con esto podemos dar una respuesta positiva a la primera pregunta que nos ocupa y que puede ser formulada en los siguientes términos: ¿puede la filosofía de límite ser pensada como una filosofía de la cultura que hace una crítica de la cultura existente? Sí en tanto brinda los elementos para pensar la cultura (la cultura como una forma de organización simbólica), le describe a través de esa tabla categorial propuesta en *La edad del espíritu* y, por último, propone un horizonte ideal que remarca la ausencia de condiciones para el mejoramiento de la cultura existente, esto es, hace ver la necesidad de que la cultura adquiriera un carácter ecuménico en el que se promueva la reconciliación del ámbito racional y el ámbito simbólico, en una palabra, invita a la conformación de una cultura fronteriza.

Dicha propuesta se levanta ante la amenaza de un nihilismo desconsolado y desesperanzador, por lo que Trías se propone abrir un horizonte ideal para ese fronterizo que se ve delineado en la filosofía del límite, ya que “sin horizonte no se puede existir. Tampoco sin *ideales*. De hecho, lo que el horizonte permite dibujar son *ideas* reguladoras de nuestro conocimiento y de nuestro *éthos*”.<sup>144</sup> Se trata, pues, de una propuesta filosófica comprometida con la existencia no en abstracto sino en lo concreto, propuesta que pretende satisfacer el anhelo de trascendencia sin olvidar el mundo del sentido (campo racional). De esta manera, respondemos en gran medida lo que en esta investigación nos hemos propuesto, pero todavía quedan un par de cuestiones por tratar para redondear esta conclusión.

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 538.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 541.

### **3.2 Las tres potencias del espíritu en la filosofía de la cultura triasiana**

El segundo elemento de fundamental importancia es el que se desprende de aquella indicación metodológica de Trías que indica que una filosofía de la cultura debe promover reflexiones sintéticas entre las tres potencias del espíritu: trabajo-lenguaje-deseo. Dada esta indicación, debemos preguntarnos si todos los elementos hasta aquí expuestos cubren con este requisito que el mismo Trías nos pone para considerar una filosofía de la cultura.

Las potencias de las que aquí hablamos se presentan en ese peculiar habitante del mundo que es el ser humano, de hecho, al hablar de potencias del espíritu no se hace en el sentido triasiano de espíritu del que venimos hablando, sino en el hegeliano. Ahora bien, la tarea es llevar esa reflexión sobre las tres potencias a un grado en el que se logre la síntesis de las mismas, puesto que, como hemos visto a partir de *Filosofía del futuro*, la cultura supone siempre la presencia de trabajo, lenguaje y deseo. De esta manera, tenemos que acudir a artesano cultural, es decir, a aquel ser poseedor de las potencias y a su hacer para poder determinar si Trías realiza o no las reflexiones sintéticas que pide para una filosofía de la cultura.

El hombre no es, con toda probabilidad, única alma del universo, pero es desde luego alma que siente y padece el *todo*, afecto y padecimiento, pasión, que da lugar a interrogaciones fundamentales. El hombre es alma en la medida en que 'es de algún modo todas las cosas', primero a través de la recepción pasional, premisa de una segunda inscripción —racional— a través de inquisiciones y preguntas, respuestas y resoluciones. En virtud de esa síntesis de pasión y razón que el hombre

es puede el universo físico ser comprendido y reapropiado como universo cultural.<sup>145</sup>

Aquí se da ya por sentado el hecho de que el hombre es síntesis de pasión y razón, cuando podríamos afirmar que el que esta síntesis esté dada de hecho, no implica que no deba ser asumida, esto es, que debe pasarse de ser humano a ser fronterizo: habitante del *limes*. Sólo de esa manera la pasión, o impulso erótico que nos define, podrá encontrar su apropiado despliegue en el campo del sentido o de la razón. En otras palabras, se tienen ambas capacidades pero hace falta asumir la doble condición para articularlas de buena manera.

Si atendemos al hacer del fronterizo encontraremos el proceso productivo ya descrito en el segundo capítulo. De esta manera, la producción (trabajo) se compone de un impulso pasional-erótico que se despliega en lenguaje (*poíesis*). Dicho lenguaje es, como hemos visto, creativo y recreativo tanto de las propias posibilidades como las del otro. La dinámica de la cultura que hemos extraído de los planteamientos de *El artista y la ciudad*, nos da también la posibilidad de responder a esta segunda pregunta en lo que al hacer del sujeto cultural respecta, esto es, que en la medida en que se cumple ese ascenso y descenso (con su movimiento de retorno) de la producción, se aumentan las posibilidades de asumir la condición de fronterizo, la síntesis razón-pasión que permite convertir el universo físico en universo cultural.

Así pues, en la medida en que el fronterizo cumpla con el proceso de producción (síntesis *Eros-poíesis*) manteniendo activa la generación de símbolos, se da sustento a una cultura. Estos elementos deben ser orientados ahora hacia ese horizonte ideal del que venimos hablando, de manera que se generen las condiciones para la síntesis entre razón y símbolo. Trabajo,

---

<sup>145</sup> Eugenio Trías, *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 42-43.

lenguaje y deseo tienen reunión sintética en el proceso productivo que constituye la dinámica de la cultura, ahora ésta debe ponerse al servicio de la edad del espíritu para coadyuvar a su advenimiento. De tal manera que el impulso erótico debe orientarse hacia la producción de símbolos espirituales, tarea que se enfrenta con dificultades de las que hablaremos en el siguiente apartado.

¿Promueve Trías reflexiones sintéticas entre trabajo, deseo y lenguaje? ¡Sin duda!, debemos responder. La forma de organización simbólica, la cultura, no puede ser entendida sin la producción de símbolos y ésta implica la participación de las tres potencias del espíritu. Además, dicha producción cuenta ahora con un horizonte guía hacia el cuál dirigirse, lo cual implica la postulación de un *éthos* para todo humano y un ideal de cultura ecuménica que propicie la síntesis entre razón y símbolo. El símbolo (lingüística), el deseo (psicoanálisis) y el trabajo (marxismo) se encuentran y entrelazan en los elementos que hemos venido exponiendo para dar forma a una posible filosofía de la cultura de corte triasiano.

La filosofía del límite, al postular una posibilidad de resolución de la cesura diabólica del mundo contemporáneo (escape al nihilismo desesperanzador), puede pensarse como una filosofía de la cultura que se vale de conceptos como símbolo, *Eros* (pasión y deseo) y *poíesis* (creación, producción y trabajo) para armar una reflexión sintética que permite describir la cultura existente y abrir un horizonte ideal (para la cultura y la humanidad entera al mismo tiempo) que es también crítico ante la misma. Se trata entonces de pensar desde una cultura para el futuro de la cultura, poner a la filosofía al servicio de la humanidad, de la condición humana que tiene su

campo propio en el dominio cultural. Mantener y enriquecer dicho dominio en su sintética ambivalencia (simbólica-racional), es una de las nobles tareas de una *filosofía del futuro*.

### **3.3 La doble problemática de una filosofía de la cultura triasiana**

Un horizonte ideal sólo puede abrirse desde un suelo problemático, por lo que una filosofía de la cultura crítica de la cultura existente, debe detectar y aclarar cuál es el problema al cuál se enfrenta y ante el cuál se propone una solución. En este caso la problemática se nos ha presentado en los términos de una cesura *diá-balica* en la que el símbolo queda relegado a las sombras mientras la razón es único faro confiable.

Esta primera faz de la problemática cultural que detecta Trías tiene su solución en la promisión de un horizonte cultural que dé libre curso a esa doble exigencia inherente a la condición humana, a saber, la exigencia de racionalidad y la de una expresión simbólica. Se trata entonces de ir forjando un horizonte cultural que posibilite e impulse la síntesis ausente en el mundo contemporáneo. Ahora bien, la pregunta obligada se encuentra en el cómo realizar esta tarea.

Un horizonte cultural como el que se busca debe ser realizado, esto es, que no basta con un mero planteamiento teórico con respecto al mismo sino que hay que pasar al terreno de la práctica. Dicho en los términos del propio Trías, *La edad del espíritu* podría constituir ese impulso erótico que nos ha llevado hasta el ideal de cultura que servirá de guía, pero todavía falta el

descenso necesario hacia el campo de lo público, a la *polis*, para reinventarla. Dicho descenso, curiosamente, podemos encontrarlo en un libro posterior al ascenso: *El artista y la ciudad*.

El horizonte cultural que propicie la síntesis debe ser producido, de manera que al movimiento ascensional del *Eros* le hace falta el descenso *poiético* que concrete en la ciudad lo que ya ha sido idealmente planteado. Esta es la otra cara de la problemática cultural contemporánea: la fractura entre *Eros* y *poíesis*. En efecto, veíamos ya en el capítulo anterior las consecuencias de la separación entre estas dos instancias extraídas de los planteamientos platónicos, y ahora podemos afirmar que otro efecto de esta fractura está en la relación entre las tres potencias de las que hemos venido hablando (trabajo, lenguaje, deseo), puesto que si bien en todo acto cultural están presentes las tres, la fractura provocaría una dificultosa comunicación entre la producción que se da en cada uno de esos campos. Un ejemplo de esto podríamos encontrarlo en la complicación del reconocimiento de elementos eróticos en el lenguaje y la producción, o el escepticismo (o ceguera) ante este tipo de planteamientos por parte de algunas áreas del conocimiento.

Mientras la dinámica de la cultura se mantenga “saludable” estaremos ante la articulación o síntesis de la producción como proceso erótico que se despliega *poiéticamente*. Toda vez que la contemporaneidad está caracterizada por la fractura, la síntesis de las tres potencias se ve afectada y, con esto, acudimos a la imposibilidad de una síntesis de razón y símbolo por el simple hecho de que éste último, de acuerdo a todo lo que hemos venido planteando, no puede producirse como tal.

De esta manera, tenemos una problemática con una doble faz: por un lado la cesura *diá-balica* que escinde razón y símbolo, mientras que por el otro, y explicando dicha cesura, tenemos la fractura entre *Eros* y *poíesis*. Por esto, ante la pregunta por el *cómo* debemos atender, en primer término, a la fractura en la producción para garantizar las condiciones que generen una producción simbólica acorde al ideal proyectado.

Podríamos decir aquí que el carácter ecuménico del horizonte cultural faltante del que nos habla Trías se encuentra en que la cultura, en general, debe promover la “salud” de la síntesis *Eros-poíesis* para garantizar así la promoción de la síntesis de las tres potencias y generar una producción simbólica que vaya acercándose a los denominados símbolos espirituales. Con esto, podemos ver que en la filosofía del límite no sólo podemos encontrar todo un diagnóstico del malestar cultural contemporáneo, sino que también es factible plantear una solución al mismo. De la misma manera, hemos esclarecido ya los elementos necesarios para afirmar que la filosofía del límite puede pensarse como una filosofía de la cultura.

Tenemos una definición de cultura que nos invita a pensar en una noción de la misma sostenida en la arquitectónica musical de la filosofía del límite, una dinámica de la cultura fundamental para lo anterior y un par de problemáticas culturales ante las cuales existe el planteamiento de un horizonte ideal. Todos estos elementos se conjugan para apoyar nuestra tesis: la filosofía del límite puede ser pensada como una filosofía de la cultura. No obstante, cabe preguntarse por las razones que han llevado a no hablar de esta posibilidad tanto por parte del autor como por la de sus comentaristas. Esta tarea la realizaremos en el siguiente apartado.

### 3.4 Variaciones: distanciamiento crítico

No podemos afirmar que Trías descuide por completo el tema de la cultura, ya que, como hemos visto, se tiene material de sobra dentro de la filosofía del límite como para proponer una filosofía de la cultura de corte triasiano. No obstante, no podemos dejar pasar el hecho de que al momento de tratar el tema de la cultura nuestro autor parece establecer una sana distancia. En *El artista y la ciudad*, por ejemplo, Trías hablaba de la filosofía de la cultura como un “cómodo rótulo” atribuido a los planteamientos de dicho libro, de la misma manera en *Filosofía del futuro* no se demora en “precisiones terminológicas” cuando trata la definición de cultura. Una probable respuesta para esta situación podemos encontrarla en el siguiente texto:

Desde siempre he considerado que la filosofía es unitaria. No existen especialidades filosóficas. Se trata de desplegar una Idea sobre los distintos ámbitos en los cuales circula la reflexión filosófica. Para lo cual es preciso, evidentemente, formular tal Idea como propuesta. Y elaborar del mejor modo esa propuesta. Tal propuesta es *filosófica* siempre que permita entender de una forma renovada la realidad y el mundo en el que estamos, a la vez que nos posibilite clarificar nuestra propia capacidad (inteligente) de dotarla de sentido y significación (mediante usos lingüísticos o trazos de escritura).<sup>146</sup>

Filosofía *de* la cultura es una expresión que podría corresponder a esas “especialidades filosóficas” de las que habla Trías, por lo que este tipo de calificativos atentarían contra la unidad de su propuesta original: la filosofía del límite. Este punto bien lo hace notar Martínez-Pulet, aunque nos parece que se descuida un poco la segunda parte del texto.

---

<sup>146</sup> Eugenio Trías, *Ética y condición humana*, Barcelona, Destino, 2003, p. 11.

En efecto, una actividad unitaria como la que aquí se describe encaja perfectamente bien con una filosofía que se hace desde y para un mundo con sus particulares determinaciones de orden histórico-cultural. Hablar de una filosofía de la cultura y para la cultura no parece contradecir lo que el mismo Trías está afirmando. De acuerdo a lo que hemos venido planteando, una filosofía de la cultura de corte triasiano propugnaría precisamente por una recreación (principio de variación) constante como el núcleo de la cultura, una dinámica cultural que permita esa renovación en la forma de entender la realidad tanto propia como del mundo presente.

Pensar la filosofía del límite como filosofía de la cultura implica pensar en unidad los discursos que podemos encontrar con respecto al arte, la religión, la ciencia y a la filosofía misma dentro de la propuesta de Trías. Con respecto a esta pretendida unidad de la propuesta, encontramos que nuestro autor se inclina por una tramposa sencillez: "Mi proyecto es, sencillamente, *filosófico*".<sup>147</sup> Pero esta perspectiva (sencilla) busca dar unidad a una serie (compleja) de reflexiones que van desde la ética hasta la filosofía de la historia y de la ontología a la filosofía de la religión. Así, la sencillez recae en el punto guía o especificidad de la óptica filosófica para abordar los distintos ámbitos, dicha especificidad consisten en un compromiso con la diferencia de carácter ontológico- epistemológico.

Aquel que se contenta con la vacía igualdad, o con ese "centro insustancial" del espacio lógico que es, para Wittgenstein, la Identidad, en lugar de porfiar por lo que exige riesgo, reflexión y tensión intelectual: la producción de las verdaderas *diferencias*. [...] *Éstas son, a mi modo de ver, de forma argumental y de contenido temático.*<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>148</sup> Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad*, *op. cit.*, p. 23.

Esta doble determinación de la filosofía tiene que ver con el *dato* —como le llama Trías— que sirve de punto de partida o comienzo de la andadura filosófica. Dicho dato determina la forma argumental y el contenido temático de la filosofía, esto es, que se asume un compromiso con dicho dato a fin de responder a las preguntas por el *qué es* y por el *cómo podemos conocerle*. La filosofía tiene, para Trías, su rasgo distintivo en el hecho de que ese dato (la existencia, la realidad, el mundo de vida, etc.) lleva a plantear cuestiones de carácter ontológico que se resuelven o desarrollan en las distintas parcelas que el campo abierto de la filosofía. De esta manera, la filosofía siempre es una literatura de conocimiento que implica un compromiso ontológico-epistemológico.

Ahora bien, otro punto distintivo de la propuesta filosófica de Trías está en la noción de sombra. Desde *La filosofía y su sombra* (Seix-Barral, 1969) el barcelonés encuentra en la filosofía una tendencia a dejar en *sombra*, esto es, fuera del ámbito del sentido o de lo abordable y “pensable” todo aquello que no alcanza a explicar. Partiendo de esto llega a afirmar que “una filosofía es tanto más poderosa cuanto menor espacio deja en sombras: tal podría ser la primera ley general de una posible Metafilosofía”.<sup>149</sup> La capacidad explicativa de una filosofía se mide a través del tamaño de su sombra, por lo que cabe preguntarse si la propuesta filosófica de Trías tiene también su propia sombra.

En el presente trabajo hemos descubierto los elementos necesarios para pensar la cultura y, por ende, en una posible filosofía de la cultura. No obstante, encontramos que el autor marca un distanciamiento con este tipo de denominaciones o “especialidades filosóficas” en tanto que lo que le interesa

---

<sup>149</sup> Eugenio Trías, *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 91.

recalcar es la óptica filosófica con la que se abordan las problemáticas de manera que la unidad en la propuesta se mantenga. En el caso de su propuesta original, la filosofía del límite, encuentra la idea que determina u orienta en el recorrido por los distintos barrios del ejercicio filosófico y de la realidad misma en ese concepto periférico para la tradición filosófica: el límite. Trías pasa dicho concepto de la periferia al centro y reorganiza así conceptos y categorías para armar su propuesta, para iluminar algunos de esos rincones que han quedado en sombra. ¿Puede con esta propuesta iluminarlos todos?

Por lo pronto hemos descubierto una ausencia, la falta de un discurso que tenga como dato inicial la condición fronteriza de la humanidad ya asumida (supuesto primero), su despliegue en el ámbito público de la ciudad (supuesto segundo) y el momento sintético en el que se expresaría la consecuencia de estos dos supuestos. Una mejor explicación para este punto puede encontrarse en la propuesta ética de Trías donde se da la siguiente dinámica entre el sujeto de la proposición ética y el sujeto interpelado por la misma:

El sujeto 1 es el sujeto de la propuesta imperativa (el eludido o elíptico sujeto de la frase “obra de tal manera...”); el sujeto 2 es el sujeto interpelado por la propuesta, que se da cita con ella, y en ese encuentro con su propia libertad se ve urgido a una respuesta; es el sujeto, interpelado como un “tu”, que oye la “voz” que le urge habitar la frontera del mundo. Y el sujeto 3 es ese mismo sujeto, sólo que en tesitura de responder y de argumentar en su mundo de vida, en el cerco del aparecer, esa respuesta.<sup>150</sup>

En ese tercer momento en el que se da respuesta a la proposición ética asumiendo la condición fronteriza, en el que se consuma la libertad del sujeto responsable dando pie a la pluralidad y diversidad de personas, en ese momento de culminación de la ética triasiana, encontramos el punto de partida

---

<sup>150</sup> Eugenio Trías, “Sobre ética y condición humana”, en Rosario Herrera (coord.), *Hacia una nueva ética*, México, Siglo XXI, 2006, p. 33.

para otro discurso: el discurso de la cultura. En efecto, la condición humana no puede ser definida sin hacer referencia a ese espacio compartido en el cual se desarrolla, ese campo propio de lo humano que es la cultura. Además, el hecho de que el sujeto asuma su condición fronteriza implica que este debe actuar como tal, como fronterizo, de aquí que su andar por el mundo requiera de una reconfiguración o reordenamiento. El artista fronterizo, el filósofo fronterizo, el religioso fronterizo, el científico fronterizo, inauguraría una nueva forma de organización simbólica: esa que encuentra en el límite la idea rectora de la organización. “Toda mi orientación filosófica —nos dice Trías— tiene su comienzo en la conciencia de un olvido, o de algo inhibido y censurado que merece ser considerado en forma filosófica. A esto lo llamo sombra”.<sup>151</sup> ¿Es Trías conciente del olvido de ese discurso que resulta de la consideración de los efectos que sobre la cultura tiene la asunción de la condición humana como condición fronteriza? ¿Qué dicen otros lectores de Trías al respecto?

### **3.5 Otros ojos nos hablan**

Hemos hablado de que la originalidad de la presente interpretación de la obra triasiana recae en la pregunta por ese ámbito que aparece en la filosofía del límite de manera periférica: la cultura. Al preguntarnos si la filosofía del límite puede ser pensada como una filosofía de la cultura lo que preguntamos es si la cultura puede devenir tema filosóficamente abordado desde y con los conceptos de la filosofía del límite. Hemos respondido afirmativamente a esta

---

<sup>151</sup> *Ibíd.*, p. 25.

cuestión y nos hemos encargado de un primer intento de desarrollo de los elementos que permitirían la construcción de este discurso (en los dos capítulos anteriores). De cualquier manera, la distancia marcada por parte del filósofo barcelonés con esta temática ha sido resaltada en este tramo final para señalar la falta de un discurso que apunte en dirección de la cultura. Detengámonos un poco en esta ausencia partiendo de lo que otros lectores de Trías dicen con respecto a la filosofía del límite.

El filósofo español José Manuel Martínez-Pulet —citado ya en varias ocasiones en el presente trabajo— realiza un excelente trabajo sobre la filosofía del límite donde la concibe como una unidad que consiste en la asunción de la filosofía como práctica (escritura) en constante variación. Cabe destacar que su libro *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, es el primer texto que aborda completa la propuesta filosófica de Trías, esto es, que es el primer trabajo serio sobre la obra entera del autor. Esto nos habla de que el trabajo de interpretación de la obra de Trías se ha dado, hasta ahora, de manera mayoritaria en artículos periodísticos y reseñas críticas de alguno de sus libros. La filosofía del límite es hasta este momento una propuesta filosófica con mucho por descubrir.

En la introducción hablábamos del modo en que se clasificaba normalmente la obra de Trías, por lo que sabemos ya que Martínez-Pulet parte de esa tripartición ya mencionada. De acuerdo a esta clasificación podemos ubicar los elementos que rozan el tema de la cultura en la segunda etapa (aquella experimental y ensayística), dicha etapa se va abriendo paso rumbo a la propuesta propiamente ontológica y encuentra sus raíces en la etapa precedente (periodo de formación y búsqueda). En este sentido, la cultura,

como campo propio del humano, es pensada en tanto que lugar en donde habita y se desarrolla quienes pueden dar sentido al espacio físico: la humanidad. La condición humana (y la cultura acompañándole) debe ser pensada para determinar las posibilidades y las condiciones de la(s) pregunta(s) ontológica(s).

Tras una etapa en el que la influencia de las corrientes de pensamiento francés (el estructuralismo principalmente) son determinantes, comienza un tránsito hacia una reflexión de un carácter más crítico. De la idea de la cultura como carnaval y una dura crítica al sujeto a través de este tipo de elementos (carnaval y máscara principalmente) se va transitando a otro tipo de reflexiones.

Pero la fuerza, el poder, la potencia del espacio trágico intersticial y hermenéutico que Trías ha arrancado, por así decir, en su primera variación, a la corriente francesa termina por reventar ese estrecho marco para poder desplazarse insidiosamente por la historia entera de la filosofía occidental, de manera que haga posible una 'reescritura' de ésta. Trías deviene entonces heredero de Nietzsche como 'crítico de la cultura' que pretende reformular la cuestión del ser, la verdad, y el 'lugar' del hombre en el ser.<sup>152</sup>

Libros como *Drama e identidad* y *El artista y la ciudad* son representativos de este paso a la "crítica de la cultura". Si recordamos lo que el mismo Trías nos dice en el segundo de los títulos mencionados con respecto al "cómodo rótulo", podemos saber que la interpretación que hace Martínez-Pulet no se aleja demasiado de lo acostumbrado. Incluso el mismo Trías en entrevista con Francisco José Martín y Jacobo Muñoz llega a aceptar, no sin cierto tono de resignación, dicho calificativo para estas obras.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> José Manuel Martínez-Pulet, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, op. cit., p. 44.

<sup>153</sup> Cfr. Jacobo Muñoz, "Diálogo con Eugenio Trías", en Jacobo Muñoz y Francisco José Martín (Eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 257-287.

Martínez-Pulet nos habla de cómo en ese segundo momento de la obra triasiana se redefine a la cultura como un espacio en donde no se escinden verdad y ficción de manera radical, puesto que la cultura es pensada como un espacio de continua recreación con todo el tinte ontológico del que ya hemos hablado en este trabajo. Dicha redefinición es consecuencia de un replanteamiento de la idea de hombre para pensarle como un ser que no puede ser meramente racional, sino que la pasión juega en él un papel fundamental.

El desarrollo de la obra de Trías va llevando la reflexión en torno a la condición humana a derroteros de un corte ontológico cada vez más marcado. Esto resulta más que comprensible si atendemos a lo que hemos visto que Trías entiende por filosofía y donde encuentra él la especificidad de la misma. En este sentido, Martínez- Pulet recalca el hecho de que para Trías “la experiencia filosófica consiste en la revelación de la grieta o hiato (que el hombre es y encarna)”<sup>154</sup> ya sea entre pasión y razón, sentido y sin sentido, mundo y sinmundo, cerco del aparecer y el cerco hermético, etc. La condición humana se va determinando como fronteriza a través de un camino ontológico. No podemos cansarnos de remarcar este punto, puesto que si algo caracteriza la propuesta de Trías es su apuesta por el campo ontológico y metafísico (pensado desde su peculiar perspectiva limítrofe) en un tiempo en el que es cada vez más difícil realizar este tipo de reflexiones, en un momento en que la metafísica, como lo dice el propio Trías, es *tabú* para la filosofía.

Hasta aquí no parece haber divergencia entre la lectura de Martínez-Pulet y la que aquí proponemos, no obstante hay que decir que la cultura no es pensada por Pulet como algo central y determinante. En efecto, este

---

<sup>154</sup>José Manuel Martínez-Pulet, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías, op. cit.*, p. 53.

comentarista remarca la importancia del carácter ontológico de la pregunta para la gestación de una noción de hombre y de cultura, pero mucho se dice sobre la primera y muy poco sobre la segunda. “Trías deviene entonces crítico de la cultura, y a través de este ejercicio trata de replantear de forma radical los problemas del ser, la verdad y el ‘lugar’ del hombre en el seno del todo, una vez agotado el impulso de la modernidad”.<sup>155</sup> La crítica de la cultura es pensada como una actividad fundamental, cierto, pero para el tránsito a lo realmente relevante: los problemas ontológicos.

Tenemos una noción de hombre (donde la razón impera) y una de cultura (que separa ciencia y arte) que debe ser criticada y replanteada. Con respecto a la primera noción tenemos una amplia respuesta, pero con respecto a la segunda sólo parece señalarse la necesidad de articular los ámbitos que se ven separados: preparación del camino hacia lo que se planteará como la edad del espíritu.

La historia de las diversas dimensiones de la cultura (ciencia, arte, filosofía) se le presenta a Trías como un continuo sucederse de excepciones que subvierten leyes previas, fundando nuevas legalidades, hasta que nuevas singularidades reproducen el ciclo poniendo en crisis la ley dominante. De ahí que su proyecto filosófico sea el de subvertir (y no meramente invertir) la estructura que convoca a esa Razón Formal y a su sombra, el irracionalismo, de manera que se pueda proponer un concepto de razón más comprensivo, y una forma de cultura integradora que no escinda verdad de ficción, pero que no por ello renuncie a distinguir críticamente, si bien desde otras bases teóricas, las diferentes estrategias de sentido.<sup>156</sup>

Esa forma de cultura integradora y crítica se perfila ya en los planteamientos de *El artista y la ciudad*, pero no será sino hasta *Filosofía del futuro* que podrá verse concretada. En ese texto Martínez-Pulet encuentra ya una teoría del hombre y de la cultura, sin embargo se centra en ese ciclo khuniano que Trías

---

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>156</sup> *Ibíd.*, pp. 123-124.

describe para explicar el paso de un “tranquilo reino de leyes” a un periodo revolucionario o revulsivo en el terreno de la moral y de la epistemología. Para Trías son arte y filosofía, como ya hemos visto, los ámbitos que constantemente abren posibilidades para lo humano, aunque también tienen participación de ese ciclo entre la tranquilidad y la revolución.

“El (verdadero) arte produce símbolos, es decir, exposición sensible de las ideas de la razón (Kant); mientras que la filosofía se podría entender como la exposición discursiva de esas ideas de la razón (sin olvidar nunca su incardinación sensible)”.<sup>157</sup> Lo que arte y filosofía brindan es la apertura al ser y, por ende, a la manifestación de éste, por lo que la cultura se presenta como un constante tránsito de periodos de estabilidad a periodos revolucionarios en los que nuevas posibilidades (ontológicas) son abiertas. Dicha apertura es posibilitada por arte y filosofía, que se constituyen así como dimensiones fundamentales de la cultura.

Cabe resaltar aquí que al centrarse en el ciclo de corte khuniano se descuida un elemento que Trías ha señalado como fundamental para la cultura: el símbolo. Éste queda circunscrito a la reflexión en torno al arte y no se explora nada más con respecto a su ingerencia en el campo cultural como campo propio de la humanidad. Esto se debe a que la concepción de cultura se da en términos de una especie de amalgama de ámbitos que va en contra de la promoción de reflexiones sintéticas de las que ya hemos hablado. En efecto, la cultura es forma de organización simbólica y, por tanto, el elemento fundamental para la misma se encuentra en el símbolo que a su vez tiene en el

---

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 149.

humano su productor, por lo que la condición humana resulta central para una reflexión en torno a la cultura.

Martínez-Pulet descuida la relación entre el símbolo y la condición humana en las líneas que dedica a hablar sobre la cultura por privilegiar los elementos ya mencionados. Más aún, la reflexión en torno a la cultura parece desvanecerse cuando se va más allá de *Filosofía del futuro*. Pensar la cultura filosóficamente parece ser una tarea realizada por completo en dicho libro y por lo tanto supuesto de los posteriores, pero, como hemos visto, esto es incorrecto ya que encontramos elementos fundamentales para apuntalar una teoría de la cultura en *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*, principalmente. Esto tiene su explicación en que el comentarista sigue al pie de la letra la indicación sobre las “especialidades filosóficas” que hemos comentado más arriba y busca mantenerse en una interpretación de la filosofía del límite sin perder la unidad de la misma, esto es, evitando calificativos del tipo filosofía *de*.

No obstante, aquí sostenemos que afirmar que la filosofía del límite puede ser pensada como una filosofía de la cultura no limita o “especializa” la propuesta de Trías, sino que busca mostrar su poderío más allá de lo que el mismo autor ha explorado. Nuestra propuesta de lectura pone a prueba la capacidad de las categorías de la filosofía del límite para abordar aquello que ha quedado por lo menos parcialmente ensombrecido. De aquí que la reflexión en torno a la cultura siga siendo una ausencia hasta en los comentaristas y quizá sea en otro de ellos donde podamos encontrar una respuesta a esta situación.

No cabe duda de que Trías es un pensador sumamente consciente de su tiempo y de su espacio. En consecuencia, constantemente, y siguiendo a

Hegel en este punto, da cuenta de su compromiso de pensar su propio tiempo y en su propia lengua. Esto no deja de ser un reto en tanto que la filosofía en español no deja de tener un lugar secundario en la historia de la disciplina, y más aún una reflexión de tintes metafísicos en la postmodernidad no puede dejar de ser vista con reservas. Francisco José Martín nos brinda una serie de interesantes elementos que ayudan a contextualizar de mejor manera a Trías y su pensamiento en esa España que se va recuperando del duro golpe de la dictadura.

Uno de los problemas centrales es el hecho de que España tiene enormes dificultades para acceder a la Modernidad. De aquí que cuando ésta se encuentra en un periodo de crisis se vislumbre una inmejorable oportunidad de acceso a ella. Ante esto, Martín se pregunta si es posible acceder a la Modernidad por la puerta de su crisis y la filosofía del límite le brinda una interesante respuesta: “La Filosofía del Límite permite habitar el espacio de la crisis, hace de ésta ámbito propio y morada de la existencia contemporánea”.<sup>158</sup>

Esta situación circunstancial (el tiempo y espacio en el que Trías se sitúa) puede explicar el desarrollo de la obra de un filósofo que busca constantemente formular un proyecto filosófico propio y original. Buscar en un terreno ajeno al español como es el pensamiento francés, una crítica cultural necesaria en una España en vías de reconstrucción (tanto material como espiritual e intelectualmente), la apuesta por una vía casi completamente abandonada (metafísica y ontología) para darle nuevos bríos a la filosofía

---

<sup>158</sup> Francisco José Martín, “Modernidad y Límite. Apuntes para una contextualización intelectual”, en Jacobo Muñoz y Francisco José Martín (Eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías, op. cit.*, p. 30.

primera y, finalmente, la formulación de un proyecto que abarca todo el *corpus* clásico de la filosofía: ética, estética, ontología, epistemología y política.

España es el epicentro del cisma triasiano, en ella se ubica y en las posibilidades que ella ofrece se va gestando al propuesta del barcelonés. No obstante, debe recordarse que cuando Trías habla de lo que la cultura debería ser le atribuye un carácter ecuménico. De aquí que si la filosofía del límite representa un cisma lo es partiendo del contexto español pero con relación no sólo a la filosofía española, sino a la filosofía en general. La filosofía del límite es así una seria opción o alternativa filosófica en el mundo contemporáneo para cualquier latitud. Eugenio Trías ha logrado elaborar un proyecto filosófico completo desde que de manera prácticamente involuntaria en *Lo bello y lo siniestro* (Seix Barral, 1982) daba con la noción de límite. Sin embargo, esto parece ser objeto de un constante olvido por parte de sus lectores, esto es, que los comentaristas, sobre todo los españoles, suelen olvidar con frecuencia la tentativa triasiana de ser un habitante del mundo y no sólo de España. Sin que esto deje de lado que es desde este país que Trías dialoga con la tradición, recordemos que uno de los principales dilemas que aparecen en el pensamiento triasiano es el de la mediación entre lo universal y lo particular.

Ahora bien, esta situación que venimos abordando puede explicar el hecho de que la filosofía de la cultura no sea considerada por Trías como una perspectiva de suma importancia. En efecto, el discurso de la filosofía de la cultura no cuenta con un fuerte arraigo en la tradición española, sino que ha sido América quien ha acogido de mejor manera los planteamientos en este sentido. La filosofía de la cultura, pues, no es una de la principales líneas a desarrollar en el ámbito español.

De esta manera debemos sumar tres razones por las cuales la cultura no aparece como un tema central dentro del pensamiento triasiano: 1) El proyecto que Trías se propone busca ir más allá de “especialidades filosóficas” para abrazar la unidad de un abordaje filosófico de las temáticas; 2) La filosofía del límite es un discurso filosófico que se articula a partir de una revaloración de la noción del límite considerada como periférica dentro de la tradición, además es la propuesta original que se gesta como respuesta a una necesidad personal pero situada en un determinado contexto que es, en este caso, la filosofía española contemporánea; 3) Partiendo de lo anterior debe decirse que la filosofía de la cultura no figura dentro del panorama español en general y de la filosofía del límite en particular por razones más que entendibles.

“La cultura es un triángulo con tres vértices. El problema de España consiste en que uno de ellos está tapado y obturado. Los otros dos gozan de buena salud y reconocimiento: son el arte y la literatura”.<sup>159</sup> El tercer elemento del triángulo es, como puede anticiparse, la filosofía. Con esto puede quedar completamente claro la tarea que Trías asume con respecto a la tradición y al momento que le ha tocado vivir: mostrar la posibilidad de realizar un proyecto filosófico original desde esa España en la que se sitúa y así llamar a destapar el vértice filosófico de la cultura española. Esa doble empresa le ha tomado una vida y un obra —que para Trías van irremediabilmente unidas—, su producción se ha visto impulsada hacia ese ideal y, congruente con su propio planteamiento, ha buscado ese descenso a la ciudad donde toda producción debe recrearse. La filosofía del límite es, también, la búsqueda del retorno del filósofo a la ciudad.

---

<sup>159</sup> Eugenio Trías, “Aprender a multiplicar”, en Eugenio Trías, *Pensar en público*, Barcelona, Destino, 2001, p. 327.

En esta otra cara de la empresa triasiana es donde el autor es conciente de la trascendencia de las fronteras culturales españolas. La filosofía debe retornar a la ciudad, debe hacer de la ciudad su espacio y propiciar así la recreación de la que ya hablamos en los capítulos anteriores. El carácter ecuménico de la cultura que propicie la síntesis arriba tratada aparece en este punto y abre la posibilidad de hablar de una filosofía de la cultura desde la filosofía del límite, aunque sea en ese último estirón antes de cruzar la meta. Con esto queremos decir que al hablar de Eugenio Trías no puede olvidarse ese descenso al ámbito público y los efectos que esto puede tener en dicho espacio. Al recalcar la falta de una reflexión en este sentido complementario —pero fundamental— de la filosofía del límite no queremos caer en un reclamo de una visión meramente occidental por parte del autor, de un olvido de América, ni otros lugares comunes de esta naturaleza. Lo que pretendemos es abrir el diálogo y la discusión, asumiendo nuestros propios supuestos culturales, con una propuesta filosófica llena de vitalidad dentro de su extraordinario rigor académico.

Esta tarea nos ha implicado en primera instancia la pregunta por su posibilidad, esto es, la pregunta guía de la presente investigación. Sabemos que hay tareas pendientes por realizar, además de que la realización de una filosofía del límite de corte triasiano no nos corresponde en tanto que sobre la filosofía del límite no se ha escrito la última palabra. Nuestra aportación se limita a señalar las posibilidades de explorar la selva de la filosofía de la cultura con las herramientas de la filosofía del límite, abrir la posibilidad de un diálogo entre dos tradiciones diferentes que aumente el poder (en el sentido triasiano del término) de ambas.

### 3.6 Líneas de fuga: las tareas pendientes

Para finalizar el presente trabajo no nos queda sino señalar algunas de las tareas pendientes que, desde nuestra perspectiva, resultarán fundamentales para continuar el camino que aquí hemos inaugurado. Aunque no podemos dejar de resaltar el hecho de que se trata de abrir un camino de diálogo con la filosofía del límite a fin de explorar esa dimensión compartida que es la cultura a partir de los elementos que la propuesta triasiana nos brinda.

Por principio de cuentas, si la cultura es una forma de organización simbólica lo primero que debe realizarse con detenimiento y atención particular es la teoría del símbolo triasiana. Aquí hemos esbozado algunos de sus elementos centrales: que tiene como punto de partida a Kant y que se compone de tres elementos y que por ende puede acercarse a los planteamientos de Peirce. No obstante resulta fundamental realizar una investigación en torno a esa teoría del simbolismo que Trías elabora.

Por otro lado, una vez realizado el examen minucioso de la teoría del simbolismo triasiana habría que examinar otros rubros que, si bien son reconocidos como parte de la cultura, no reciben la misma atención que el arte o la religión. Estas parcelas son sobre todo la ciencia y en menor grado la política. En el caso de la segunda, la reciente publicación de *La política y su sombra* (Anagrama, 2005) comienza a llevar a la filosofía del límite hacia ese campo hasta ese momento sólo parcialmente cubierto. No obstante, este libro

son sólo las primeras palabras de lo que parece una prometedora incursión en la filosofía política por parte de Trías.

Por último, partiendo de la misma definición de cultura que hemos analizado en esta investigación podría establecerse interesantes relaciones y comparaciones con concepciones como la Clifford Geertz y la de Iuri Lotman, ambos ausentes en las referencias de Trías. Esto podría realizarse con miras a una filosofía de la cultura futura, esto es, una filosofía de la cultura que recabará elementos de distintos ámbitos y tradiciones para armar un discurso actual y plural. Trías, Geertz y Lotman podrían brindar interesantes elementos para pensar la cultura desde una reflexión sintética entre la filosofía, la antropología y la semiótica. La consideración a un autor como Turner y su concepción de límite resultaría, también, un aporte fundamental para esta tarea pendiente.

Algunos otros temas interesantes han surgido durante la realización de la presente investigación. Entre ellos podemos destacar la similitud de algunos planteamientos de *Filosofía del futuro* y algunas ideas de Octavio Paz (*El arco y la lira*). Aquí podría encontrarse un campo fértil para reflexión y el diálogo del que hemos hablado, e incluso nuevas e interesante perspectivas podrían abrirse para la filosofía misma producto de este encuentro.

Hasta aquí hemos llegado. La filosofía del límite puede ser pensada como una filosofía de la cultura sin que esto implique acotarla o limitarla sino que es, por el contrario, una potenciación de sus posibilidades. El diálogo entre la filosofía de la cultura (supuesto culturales propios) y la filosofía del límite es posible y se vislumbra como fructífero, andar este camino es una tarea hacia el futuro.

### **Conclusiones**

La filosofía del límite comienza a construirse sobre la base de una *metafilosofía*, esto es, sobre una auténtica re-flexión de la filosofía sobre sí misma que termina por denunciar todo aquello que ha sido olvidado o relegado a la sombra. Asumir la filosofía como un preguntar radical sobre el fundamento, como el encarnar la pregunta sin respuesta, lleva a considerar un espectro muy amplio de posibilidades donde se incluye tanto el domino luminoso como el sombrío. No obstante, tradicionalmente la afirmación es privilegiada por sobre la negación, por lo que Trías decide situarse en el límite entre una y otra: entre la Ilustración con su faro de la razón y la noche oscura de los románticos, entre la razón y la pasión, entre el ensayo y el tratado. Es en este situarse en el límite donde encontramos un elemento importante para ser seguido y tomado en cuenta para abordar la cultura. En efecto, en tanto que una postura de esta naturaleza permite mantenerse en la frontera (entendida ésta como bisagra y no como barrera) entre una ontología de la cultura y las reflexiones multiculturales, es que estamos ante una propuesta digna de ser considerada para una filosofía de la cultura. El enfoque eminentemente ontológico, que tiene

como trasfondo el problema de la resolución de la dicotomía universal-particular, marca el camino a seguir dentro de una propuesta de filosofía de la cultura de corte triasiano.

¿A dónde hemos llegado? A la afirmación de la posibilidad de armar una filosofía de la cultura desde la perspectiva de la filosofía del límite, debemos contestarnos de forma sintética. Pero el camino que nos ha traído hasta aquí tiene sus supuestos que le sirven de sustento. En primer lugar, hay que decir que asumir esa “especialidad” de la filosofía, la filosofía de la cultura, como suelo y soporte de la propia formación ha permitido emprender el trayecto. Así mismo, el interés por acercarse a una propuesta filosófica original y fecunda que, además, está escrita en el propio idioma, resulta un aliciente y una motivación que va más allá de lo personal en tanto que despierta una curiosidad filosófica.

Tres momentos nos han precedido: 1) El internarse en la terminología triasiana y buscarle un empleo acorde a una filosofía de la cultura; 2) Contemplar el descubrimiento en su dinámica interior, y 3) Clasificar lo postulado cerrando el proceso de investigación. Corresponde ahora dar los retoques finales a cada uno de esos momentos y escribir en la bitácora las palabras finales que concluyan el proceso de investigación.

En el primer capítulo nos enfrentamos a la pregunta por la posibilidad de hablar del término cultura a partir de la propuesta filosófica de Trías. La respuesta es afirmativa, y nos llevó a desglosar cada uno de los elementos de la definición que el autor nos propone para abrir, así, el campo en el cual la reflexión se debe llevar a cabo. Se puede hablar de cultura desde la filosofía del límite y ello implica dos cosas: tomar la noción de símbolo triasiana como

central en las reflexiones culturales y, producto de la peculiar noción del autor con respecto al mismo, se debe mantener siempre una perspectiva ontológica.

No obstante, dentro de la propuesta se encuentran los elementos para ir más allá de un nivel teórico descriptivo y postular, en consecuencia, una dinámica interna de la noción de cultura. Producto de esta dinámica es que se pueden encontrar las problemáticas particulares que se presentan en el ámbito de la cultura tal y como se ha descrito en el primer momento. Aquello que no se mueve no presenta mayor problema que el del tiempo que puede aferrarse a la existencia; pero en tanto que asistimos al ámbito propio de lo humano y éste tiene como propio de su condición el carácter de fronterizo, se genera una dinámica que presenta sus propias problemáticas y que, en este caso, tienen que ver con esas dos categorías tan propiamente humanas: *Eros* y *poíesis*.

Yendo un paso más adelante, encontramos una propuesta concreta para enfrentar las problemáticas abiertas en el punto anterior. De esta manera podemos concluir que la propuesta filosófica de Eugenio Trías brinda la posibilidad de pensar la cultura de manera "limítrofe", y que llega hasta el punto de dar una salida a las problemáticas culturales contemporáneas, que se pueden "diagnosticar" desde lo que aquí hemos desarrollado.

La investigación nos lleva a afirmar que la filosofía del límite, como propuesta filosófica original y contemporánea, brinda, sin duda, elementos para realizar una innovadora reflexión sobre el Ser desde la cultura. Con esto queremos recalcar el hecho de que Trías se enfrenta a esa dimensión tabú de nuestro tiempo, la metafísica, para mostrar su fertilidad y necesidad dentro del ámbito filosófico frente a posturas que claman por su muerte. La perspectiva ontológica de la cultura y, específicamente, la perspectiva ontológica-topológica

de la filosofía del límite, redundando en un campo de reflexión novedoso para una filosofía de la cultura del futuro, una que logre conjuntar la importancia de las reflexiones teóricas con los hechos y actos culturales concretos.

Este punto de llegada es, paradójicamente, un punto de partida. Hemos hablado ya de algunas líneas de investigación que se abren partiendo de los elementos que aquí hemos expuesto, pues lamentablemente la presente investigación no puede demorarse en estos puntos. No obstante, estamos convencidos de que lejos de ser una debilidad es muestra de las puertas que se abren para futuras investigaciones, tanto en lo personal como para la comunidad interesada en la temática. Es en este sentido que con la realización del presente trabajo también buscamos acercar la obra del filósofo barcelonés a más lectores. Sin duda que la perspectiva que Eugenio Trías nos presenta es interesante y digna de ser considerada para una temática como la que aquí tratamos, aunque lamentablemente su obra pase desapercibida para muchos de los estudiantes de nuestra comunidad.

Suele suceder que lo actual sea a lo que menos se acude, no obstante se trata, con frecuencia, de una herramienta imprescindible dentro del estudio. Eugenio Trías es un filósofo que nos invita a acompañarle en una aventura de revaloración de tradiciones para las cuales este ha sido un mal siglo, de aquí que, desde nuestra perspectiva, una de las principales aportaciones de este trabajo consiste en sentar un precedente que ayude a otros a acercarse a la variedad de temáticas que ofrece la filosofía del límite, al tiempo que abre un debate en el que estamos convencidos que se encontrarán líneas de investigación fructíferas y por demás interesantes.

Así pues, no queda sino firmar el presente trabajo diciendo que la filosofía del límite da para pensar a la cultura, puede pensarse como una filosofía de la cultura enriqueciendo así sus propios alcances y, por último, que constituye una propuesta contemporánea digna de considerarse en tanto que auténtica *Aufhebung*, que busca abrir un futuro para la filosofía recuperando (reinterpretando) elementos torales de su historia a la vez que reconociendo (volviendo a conocer) aquellos que por alguna circunstancia han quedado en el dominio de las sombras. El diálogo entre la tradición en la cual se ha formado quien aquí habla y la propuesta triasiana busca mostrar la posibilidad e importancia de pensar de la mano de un autor para andar propiamente por un camino propio. Haber mostrado la posibilidad de pensar la filosofía del límite como filosofía de la cultura es el resultado.

## **Bibliografía**

ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio, *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*, Madrid, Síntesis, 2004.

CASSIRER, Ernst, *Las ciencias de la cultura*, México, FCE, 1955.

FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 2000.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005.

GIRÓN, Carlos Alberto, "Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías", en *Devenires, Revista de filosofía y filosofía de la cultura* (Morelia), n° 14 (julio 2006).

HERRERA, Rosario (coord.), *Filosofía de la cultura*, Morelia, UMSNH, 1995.  
*Hacia una nueva ética*, México, Siglo XXI, UMSNH, 2006.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2000.

KANT, Emmanuel, *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Lozada, 2003.  
*Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, México, Siglo XXI, 2006.  
*El pensamiento salvaje*, México, FCE, 2006.  
*Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2002.

LOTMAN, Iuri M., *La semiosfera*, Tomo I, Madrid, Frónesis, 1996.

MARTÍNEZ-PULET, José Manuel, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid, Noesis, 2003.

MUÑOZ, Jacobo y MARTÍN, Francisco José (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2003.  
*Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2004.

OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 2005.

PÉREZ-BORBUJO, Fernando, *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Barcelona, Herder, 2005.

PLATÓN, *Diálogos*, México, Porrúa, 2000.

RAMÍREZ, Mario Teodoro, *Filosofía culturalista*, Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2005.

RYKWERT, Joseph, *La idea de ciudad*, Salamanca, Sígueme, 2002.

TRÍAS, Eugenio, *El lenguaje del perdón*, Barcelona, Anagrama, 1981.

*Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1984.

*Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.

*Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1993.

*Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995.

*El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1997.

*La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.

*Los límites del mundo*, Barcelona, Destino, 2000.

*Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

*Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino, 2001.

*Drama e identidad*, Barcelona, Destino, 2002.

*Ética y condición humana*, Barcelona, Península, 2003.

*El árbol de la vida*, Barcelona, Destino, 2003.

*La política y su sombra*, Barcelona, Anagrama, 2005.

*Tratado de la pasión*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.

*La edad del espíritu*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.

*La dispersión*, Madrid, Arena, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico philosophicus*, Madrid, Alianza, 2001.