

Símbolo, eros, *poiesis*: el pensamiento estético de Eugenio Trías

José Manuel Martínez Pulet

Resumen

En este artículo se presta atención a los diferentes niveles de la reflexión estética propios del pensar de Eugenio Trías. A partir de una rápida descripción de su topología del límite, tal y como se configura en sus últimos escritos, se aborda, en primer lugar, la recreación de las categorías estéticas tradicionales de lo bello y lo sublime tomando como referencia una nueva lectura de lo siniestro. A continuación se pasa a analizar la complejidad teórica de su concepto de arte: antes de nada, su carácter poietico y su fuente en la dimensión erótica del alma; pero también se presta atención al sentido que tiene en el seno de la cultura europea su acta de nacimiento en el siglo XVIII. Por último, se presenta la aportación más original de Trías a la reflexión estética contemporánea: su sistema de las artes fecundado por la noción de límite.

Abstract

This article focuses on the different levels of the aesthetic thought in Eugenio Trías' philosophy. It begins with a brief description of his topology of the limit, as he presents it in his latest works, and continues, first of all, with a recreation of the traditional aesthetic categories of the beautiful and the sublime taking a new interpretation of the concept of the sinister as reference. Afterwards the article focuses on the theoretical complexity of his concept of art: first of all, its 'poietic' nature and its origin in the erotic dimension of the soul; but it also pays attention to the philosophical sense that its birth in the 18th century has within the European culture. Last but not least, the article analyses the most original contribution of Eugenio Trías' thought to the contemporary aesthetics: a new system of the arts centered on the notion of limit.

1.- Introducción

La filosofía de Eugenio Trías puede caracterizarse sin rubor como una propuesta novedosa que responde al desafío actual de pensar

radicalmente la experiencia humana, en sus más variadas y múltiples manifestaciones, a partir de las inscripciones y huellas en que aquélla ha quedado registrada históricamente; y ello, aun al precio de desafiar los coercitivos imperativos de la moda, o del decir al uso, y de asumir valientemente, por fidelidad a la propia vocación, el carácter contracorriente que tal decisión puede comportar. La singularidad de su reflexión ha sido, a este respecto, la de alzar al centro del discurso filosófico, tras varios años de búsqueda incesante, como eje integrador de esa pluralidad de experiencias y registros de experiencias, ese concepto que en la modernidad, y no sólo en ella, se halla siempre en posición marginal o secundaria: el concepto de límite.

La filosofía del límite da curso a una concepción topológica del ser caracterizada, en lo esencial, por diseñar un cerco fronterizo (el ser en tanto ser) como espacio generador del sentido, un cerco que proyecta a sus dos lados (pues todo límite lo es respecto a un esto y un lo otro), un «cerco del aparecer» o «mundo», y un «cerco hermético» que se repliega en sí. El cerco fronterizo, en este esquema, haría las veces de franja de unión-y- escisión de los cercos extremos. Con la modernidad, Trías no tiene reparos en reconocer el sentido negativo de tope que tiene todo límite. Pero le recuerda a esa modernidad que ese límite tiene también un irreductible sentido positivo como espacio de conjunción. Este pequeño apunte se vuelve fecundo en consecuencias a la hora de desgranar la sustancia lógica que se da ese ser del límite. Y tal sustancia lógica asume dos formas. En tanto que espacio de disyunción, la razón encuentra en el límite un tope en relación a sus ansias cognoscitivas, determinando que dicho límite es la raíz proyectiva de ella misma como razón y definiéndose como razón fronteriza. En tanto que espacio de conjunción, la razón fronteriza se prolonga en el símbolo como forma indirecta de acoger eso que excede el ser del límite. Habida cuenta de que cada una de esas formas lógicas se desdobra en otras dos, tenemos, en definitiva, un espacio (lógico-lingüístico) definido por cuatro barrios o juegos lingüísticos: de un lado, la religión y el arte (las dos formas del logos simbólico); de otro, la ontología y la ética (los dos usos, teórico y práctico, de la razón fronteriza).

Pudiera parecer, entonces, que lo que en este trabajo, dedicado a la reflexión estética de Eugenio Trías, debería abordarse, se limitaría al análisis más o menos detallado de esa área o ese juego lingüístico que para el filósofo español constituye el arte. Y, en efecto, nuestra exposición deberá tramar un hilo argumental a través de esas cuestiones filosóficas que tradicionalmente asociamos a la estética, y que

en el pensar de Eugenio Trías dan lugar a reflexiones múltiples, sugerentes y novedosas, presentes casi desde el inicio de su aventura intelectual. Ahora bien, si nos limitáramos a esto habríamos perdido de vista, a mi parecer, uno de los aspectos fundamentales de la filosofía del límite: la concepción creadora (artística) del sentido. El sentido acontece en el límite. O dicho de otro modo: el límite es el lugar del sentido y la significación. Pero para evitar la alternativa a la que nos destina la metafísica en su historia (la verdad no artística, de Hegel; o el arte sin verdad, de Nietzsche), Trías va a replantear el problema de la relación entre el acto creador, al que en último término, hay que reconducir el universo semántico en su totalidad, y la verdad, en el seno de una novedosa recreación del pensamiento de Platón según la cual la creación es prolongación fecunda de un encuentro. Trías nos invita a repensar entonces lo que por «creación» debe entenderse.

Lo que haré en primer lugar será, pues, trazar un hilo argumental a través de todos aquellos problemas que más van a interesar a Trías en el ámbito de la estética. Sólo después abordaré brevemente la nueva concepción que el sentido de creación comporta en su filosofía. Pues bien, en relación a la estética, haremos parada en cinco pilares fundamentales: 1) un análisis de las categorías estéticas; 2) una comprensión de lo que sea la creación artística y su inserción en el espacio cívico; 3) una propuesta relativa al criterio estético que permita discernir la obra de arte de la chapuza, o del simulacro, y que derivará en última instancia de esa concepción de la producción artística; 4) un sistema de las artes que dote de sentido a cada una de las artes desde el fecundo concepto de límite; y, por último, 5) la relación que cabe establecer entre ética y estética.

2. Estética: el eros, la belleza, el arte

2.1 Teoría de las categorías estéticas

2.1.1- Los juicios de gusto

Trías recrea, de forma muy cercana a la de Kant, el problema teórico de los juicios de gusto como necesario preámbulo para su teoría de las categorías estéticas¹. El juicio de gusto, dice, hay que com-

¹ TRÍAS, E.: *Los límites del mundo*. Ariel, Barcelona, 1985, pp. 92-96.

prenderlo desde la forma lingüística que el sujeto utiliza para referirse a lo bello o lo sublime: la interjección. La interjección es, así, la forma proposicional que el lenguaje dispone para acoger la experiencia de lo bello o de lo sublime. En virtud de tal fusión de lenguaje y sensibilidad, el juicio estético guarda simetría con el juicio de conocimiento. En efecto, éste dice siempre algo de la cosa, que es bella o que es sublime, y lo dice con forzosa necesidad, *como si* fuera la aplicación de un universal. Por ello, el juicio de gusto no es simplemente un juicio que articula una vicisitud placentera particular. Trías, siguiendo a Kant, da un voto de confianza al lenguaje ordinario frente a Hume. Si para éste es preciso desenmascarar las falsas pretensiones de universalidad de la proposición estética, reconducirla a su verdad, y sustituir la proposición «esto es bello» por «esto me gusta», para Kant, el juicio estético no sólo dice de mí sino también de la cosa. Afirma o niega algo de esa cosa, y no tan sólo del placer o dolor que siento en mí. Esto que se dice de la cosa es, o bien que se adecua a las facultades del conocimiento, provocando un juego armonioso de la imaginación y el entendimiento (en el caso de lo bello), o bien, que se da en la forma de un placer negativo que toma como base una relación de conflicto entre la imaginación y la razón (en el de lo sublime).

Más allá de lo sublime cabe hablar, según Trías, de la experiencia del asco y lo repugnante, de lo terrible y lo espantoso, que el pensador español subsume bajo la categoría, más general, de lo siniestro (*das Unheimliche*), entendiéndolo por tal lo que Schelling o Freud destacaron: la experiencia de algo que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. Por tanto, si en el juicio sobre lo sublime el sujeto superaba el inicial momento de negatividad que le provocaba lo ilimitado y amorfo mediante la conciencia de su superioridad moral frente a la naturaleza, en el juicio sobre lo siniestro aquél experimenta el rechazo más absoluto e incondicional hacia lo que se le presenta. Este rechazo sin mediación alguna, producido por la presentación de lo que no *debe* ser revelado, supone la ruptura de cualquier efecto estético posible. Sería, en consecuencia, su necesaria negación.

2.1.2.- Las categorías estéticas: lo bello, lo sublime y lo siniestro.

En un ensayo que antecede a *Los límites del mundo* (1985), *Lo bello y lo siniestro* (1981), Trías va a mostrar cómo la tradicional legislación estética acerca de «lo bello», heredada de los griegos, halla en la

categoría de lo siniestro, descubierta por el romanticismo y por Freud, su límite interno o su referencia negativa, es decir, su «sombra», la cual, sin embargo, emerge paulatinamente en la historia de la sensibilidad. Desde la actual altura histórica se hace posible, por tanto, reconstruir esta historia y reformular sistemáticamente, desde dicha reconstrucción, las categorías estéticas de la tradición. De este modo, la tesis que va a defender Trías en su ensayo puede sintetizarse en los siguientes puntos:

1.- Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y de vitalidad para poder ser bello.

2.- Lo siniestro, presente sin mediación o transformación, destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.

3.- La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

Como se puede atisbar, la belleza es interpretada por Trías como una aparición (=x) atravesada por el límite entre lo que puede mostrarse y lo que no debe ser revelado, o en la que relampaguea el límite que une-y-escinde el cerco de lo que se manifiesta (el cerco del aparecer) y el cerco de lo replegado en sí. Lo bello, pues, es una aparición (=x) que connota el misterio, pero lo mantiene en su condición de tal. Desempeñaría la función ontológica fundamental, según el texto platónico: la de servir de mediación entre el mundo sensible y el orden trascendente. Más allá de esta mediación fronteriza, es decir, al encaminarse irresistible de esa aparición hacia la fuga del «cerco hermético», lo llama Trías lo «sublime». Mientras que «lo siniestro» quedaría reformulado como la inmediata revelación de ese más allá del límite que no debe ser revelado (la nada, el agujero ontológico, el vacío)².

Pues bien, la irrupción de lo bello (esto es, la revelación del límite o gozne que une-y-escinde cerco del aparecer y cerco hermético) en la experiencia del sujeto provoca en éste un alzado a los límites del mundo, en virtud de su naturaleza erótico-pasional. El sujeto queda entonces pasmado, hipnotizado por la visión del límite, suspendido entre la revelación de los confines del hogar y el abismo sin fondo que ante sí se abre. Y siente asombro y vértigo, siendo el

² Trías lo describe de forma muy expresiva: «Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articula ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y excremento». TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 1981, pp. 42-43.

vértigo el registro emotivo de ese límite. En ese momento, el sujeto alzado al límite alcanza la evidencia firme de su condición fronteriza: entre el mundo (interpretado) y el misterio, entre el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí. Pero revalidar esa condición fronteriza significará saltar al espacio-luz y retornar productivamente al entorno cívico y urbano mediante la creación artística. Tal será, en lo fundamental, la experiencia del artista.

2.2. Teoría del arte

2.2.1.- La dimensión erótica del alma

Formulado kantianamente, cabría decir que si el sujeto que juzga lo bello o lo sublime posee relación con el sujeto gnoseológico, el artista creador guarda idéntica simetría con el sujeto práctico. La producción artística aparece, así, como prolongación trascendental y base empírica de los juicios de gusto. Y Trías va a prestar especial atención al carácter de creación de la obra de arte y a poner en relación este concepto con la dimensión erótica del alma, recreando el conocido texto platónico del *Banquete*.

En efecto, a partir de una original interpretación del discurso de Diótima, Trías va a pensar la creación artística como fecunda prolongación productiva del encuentro erótico con la Belleza. El *Eros* es una fuerza o impulso que desencadena en el alma un movimiento ascensional cuyo objeto no va a ser meramente la contemplación de la belleza, como reza la interpretación tradicional, sino la procreación, la generación, en la belleza, trascendiendo ésta en una creación de naturaleza artística:

«Ambos, *Eros* y *Poiesis*, 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 *tejne*, 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-poético. Y la *ciudad* es su obra»³.

Dicho de otro modo, la dimensión erótica constituye la raíz más profunda del sujeto. Antes que sujetos libres y racionales, tal como reza la proclama ilustrada, somos sujetos de deseo polarizados por una falta de ser que nos orienta en relación a la aparición bella. Fruto de ese tránsito por la belleza, con lo que tiene de ruptura de la identidad del sujeto, es la obra artística, literaria, pictórica o musical. La deuda (*Schuld*) se salda con la creación (dicho sea de paso, esta idea permite a Trías discutir con rigor el núcleo de la analítica existencial heideggeriana en su obra *Filosofía del futuro*). Y esa creación se inscribe en un entorno urbano o cívico. Trías destaca, así, el carácter mediador del artista entre la trascendencia mística (es decir, el cerco hermético) y la objetivación cívica (el mundo en el que vive el artista, el cerco del aparecer); entre el eros (anhelo orientado hacia lo encerrado en sí) y la *poiesis* (producción en la que se plasma lo ganado en la ascensión):

«La flecha que conduce del Alma a la trascendencia describe el camino de *Eros* (ascenso), la que lleva del Bien a la Ciudad describe el camino de *Poiesis*. No se olvide que *Poiesis*, en tanto que poesía, “viene de lo alto”, por vía de inspiración y raptó. Pero en tanto esa “inspiración” se implanta en la esfera objetiva (palabra o forma), entonces aparece como *poiesis* en sentido amplio, es decir, como ese hacer que “trae a luz” al ser desde el “no ser”. Y no ser es: por un lado, el mundo umbrío y cavernoso donde “trabaja” el artista; por otro lado, el propio Bien, ya que está “más allá de la esencia” (*Rep.* 509 B) »⁴.

Habría que señalar que esa *poiesis* en la que culmina el impulso erótico hace referencia a todo producto cultural que promueva sentido, es decir, al arte y a la filosofía fundamentalmente. El sentido, en sus más variadas manifestaciones, tiene, siguiendo a Nietzsche, una naturaleza artística o creadora. Habrá que determinar en un segundo momento, desde luego, las diferencias entre las diversas formas de dotar de sentido al mundo (arte, filosofía, ciencia y moral, en *Filosofía del futuro*; religión, arte, ontología y ética en *Ciudad sobre Ciudad*). Pero lejos de proseguir la ruta nietzscheana de un arte sin verdad, Trías se esfuerza en conciliar arte y verdad en un marco

³ TRÍAS, E.: *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona, 1975, p. 43.

⁴ TRÍAS, E.: *El artista y la ciudad*, p. 47, n. 29.

platónico en el que el alma queda implicada (a diferencia de la solución aportada por Heidegger, un autor que permanentemente se remite a los griegos, pero que apenas dedica alguna página a las cuestiones del alma y la ciudad), sólo que dejando vacío el espacio ocupado por el Dios de la tradición metafísica. Muere Dios, pero no por ello es lícito borrar de un plumazo el espacio (por así decir) ocupado por él, el cerco hermético. De hecho, un análisis serio de la experiencia artística remite a ese cerco vacío (misterio o enigma) como el otro lado de la experiencia fronteriza a que nos convoca el arte. Veámoslo en los dos puntos siguientes.

2.2.2.- El arte como juego de formas simbólicas

El arte es, en primer lugar, tal y como acabo de mostrar, una prolongación productiva del impulso erótico del sujeto hacia la belleza, siendo la belleza aquella aparición (=x) en la que relampaguea el límite entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, y que nos convoca a hacer la experiencia de nuestra condición fronteriza. Ahora bien, esa aparición (=x) es siempre una singularidad, algo que excede o sobrepasa, cuestionándolo, el conocimiento común, el mundo tal y como es interpretado por la conciencia común. Cabría decir que la creación artística es prolongación productiva del fecundo cruce del artista con una singularidad irreductible y salvaje. Y en esta expresión hay que oír bien las palabras «fecundo cruce». El punto de partida es ese encuentro o cruce pasional con algo (=x) que nos desnivela respecto del conocimiento común. Y es fecundo en razón de esa raíz amorosa del sujeto, que, a partir de ese encuentro, hace posible esa prolongación productiva. El arte redime, pues, la belleza de la singularidad, o la rescata del tráfico cotidiano de la vida. O dicho de otro modo, el arte conduce a la verdad, no a lo que entendemos por «realidad» (el mundo interpretado), o es respecto de ésta algo subversivo y revolucionario.

Pero para dar forma a esa singularidad el artista se sirve de lo que está disponible en la tradición, o en su mundo interpretado. Es decir, a través de la forma artística, que es siempre una recreación de la memoria, suena o resuena algo otro que no se reduce de ninguna manera a esa forma concreta. El arte viene a ser así la figura del misterio. Esta formalización *denota*, ciertamente, figuras del mundo, pero *connota* aquello que excede el mundo (el cerco hermético o de lo encerrado en sí). O da forma (bella) a figuras de este mundo, pero cuyo significado indica o apunta hacia aquello

que excede una razón teórica críticamente delimitada. Trías dice, a este respecto, que la obra de arte puede ser definida como «juego de formas simbólicas». El término *juego* hay que entenderlo, en sentido kantiano, como armonización que provoca una experiencia placentera. A su vez, por *forma* entiende Trías eso que «informa» en unidad, articulación y configuración una determinada materialidad; y por *símbolo*, esa exposición, analizada por Kant en el parágrafo 59 de su *Crítica del Juicio*, que se produce por medio de la imaginación creadora, y que se refiere, en primer lugar, al mundo, pero que siempre alude, de forma indirecta y metafórica, a un plano trascendente de significación. La obra de arte sería, así, símbolo moral y metáfora epistemológica; refractaría hacia el ámbito de la moral y del conocimiento. En *Filosofía del futuro*, con esta expresión Trías se refiere a que a través del análisis de una obra de arte podemos descubrir algunos aspectos teóricos de la sociedad que la vio nacer. Pero en *El Canto de las Sirenas*, su último texto, Trías apunta a que la experiencia estética, particularmente la experiencia musical, es *gnosis sensorial*, conocimiento sobre el misterio que nos viene dado en forma de articulación sonora. En cualquier caso, esa referencia a la alteridad (la sociedad, el misterio) sería siempre metafórica o indirecta, e impediría que su riqueza pudiese ser aprehendida de una vez por todas por el concepto.

En conclusión, para Trías, el arte usa como metáfora lo que describe o narra. Pero a través de eso que narra o nombra se da forma sensible a algo que trasciende esa forma. Pues bien, tal es la cruz del arte. Y Trías descubre esa cruz que atraviesa el arte en el acta de nacimiento del arte como arte.

2.2.3.- La cruz del arte (moderno)

Lo que llamamos arte tiene su acta de nacimiento en el siglo XVIII, en plena Ilustración, movimiento orientado a iluminar y clarificar las diversas dimensiones de la experiencia (y su especificidad) por una razón que se sabe llegada a la mayoría de edad. El arte nace, así, en el momento en que un ámbito de la experiencia gana autonomía respecto de la religión, la ciencia y la moral.

Ahora bien, si el desarrollo del arte aparece ligado a su emancipación respecto de la religión, el romanticismo es la toma de conciencia de que el arte no puede constituirse como tal sin una referencia a eso mismo, lo sagrado, que tiene que desmitificar e iluminar por deber ilustrado. El arte nace crucificado entre ciencia y religión.

Como producto ilustrado, tiende hacia la revelación absoluta de todo lo que se sustrae a presencia (lo sagrado), pero reconoce que no puede producirse si no es en comunicación con ese mismo sustrato oscuro y replegado en sí. Esta íntima contradicción define la doble dirección que sigue el arte en la modernidad: como religión del arte (romanticismo) y como disolución del mismo en la pura reflexión (Movimiento Moderno). De hecho, para Trías, si el siglo XIX se orienta por la vía del «arte inspirado del genio», el XX, lo hace, prioritariamente, por la vía de la «tecnociencia», es decir, de la reflexión. La tesis hegeliana de la «muerte del arte» puede valer, entonces, como acertado pronóstico hermenéutico del arte de vanguardia, en el que la manifestación sensible queda absorbida por la reflexión teórica que la avala y le precede. La obra de arte en ese momento, antes que obra de arte, aparece como obra cubista o constructivista, surrealista o dadaísta, neoclásica o dodecafónica. El arte pierde, así, su carácter material o sensible, y retrocede al marco conceptual que lo instituye.

Por tanto, para Trías, la obra de arte debe comprenderse como un producto secularizador que, sin embargo, calma su sed en el manantial sagrado que por vocación ilustrada porfía por sellar. Una obra será artística, pues, si expresa esa contradicción que crucifica al arte (moderno), si trae a presencia lo sagrado como referente oculto y encerrado en sí. Cabría decir, por ello, que «todo verdadero arte es religioso, en tanto logra salvar un objeto, un ente, al transfigurarlos simbólicamente mediante su alzado al espacio fronterizo que comunica con el cerco de lo sagrado»⁵.

2.2.4.- El criterio estético

Quedó claro antes que la obra de arte singular ha de ser entendida como juego de formas simbólicas. Pues bien, el exceso de sentido que define al símbolo, la imposibilidad de encerrar esa singularidad irreductible y salvaje en un concepto, es tal que exige y convoca la interpretación. Cabe decir, entonces, que la obra de arte singular «abre su propia historicidad»⁶, articulándose así una universalidad diferente a la universalidad del concepto. En efecto, una obra de arte es siempre una obra de arte renacentista, barroca o romántica, o griega o romana. Pero no sólo eso. Es algo más que se alza desde lo más

⁵ TRÍAS, E.: «Estética del símbolo», en *Pensar la religión*, pp. 125-134, p. 133.

⁶ TRÍAS, E.: *Filosofía del futuro*. Ariel, Barcelona, 1983, p. 115.

íntimo de esa singularidad. Trías lo dice claramente: la obra artística, por ser histórica, es radicalmente universal; cuánto más singular, más abierta a la universalidad. Ésta brota o emerge desde la misma singularidad. Y la prueba fáctica de esta universalidad queda localizada en la repetición de juicios particulares y de interpretaciones mediante las cuales se convalida cada juicio particular a lo largo de la historia. La obra artística singular convoca, así, una multiplicidad abierta de juicios particulares y de interpretaciones (re)creadoras que la reimplantan en la facticidad histórica, entendiéndose que la mejor crítica de una obra artística viene a ser otra obra artística. Y a eso es a lo que Trías llama «recreación». En consecuencia, si una obra de arte no es capaz de alzarse al universal mediante la recreación y la interpretación, dicha obra no tiene vocación de futuro y es mero exponente de un estilo, cultura o sociedad determinados. O es un simulacro que no merece el nombre de obra de arte.

Por consiguiente, lo propio del arte, o dicho de otra manera, el espinoso asunto del criterio estético (el criterio por el que cabe discriminar una obra de arte de lo que no lo es o pretende serlo) va a venir definido por la capacidad o el poder de sugerir o provocar multitud de juicios estéticos particulares a lo largo del tiempo, y de exigir novedosas y renovadas recreaciones artísticas. Es en la universalidad que brota de la singularidad donde hay que encontrar el criterio que nos permita reconocer a la verdadera obra de arte.

2.2.5.- El arte como símbolo (ontológico)

Sin embargo, en virtud de su fundamento en el eros, la creación y la experiencia artísticas van a exceder los planteamientos modernos de la estética como área bien delimitada de experiencia frente al conocimiento y la moral. Trías va a poner en conexión, pues, arte y verdad, anclándolos en una comprensión del artista como sujeto erótico (fronterizo). Y en la medida en que el eje o centro de la reflexión es el eros, *daimon* fundante de ese espacio fronterizo, de unión y escisión entre el «cerco del aparecer» y el «cerco de lo encerrado en sí», Trías se va a ir abriendo paso hacia una concepción ontológica del símbolo (o ese lanzar juntos los dos cercos extremos a través de la figura que los unifica).

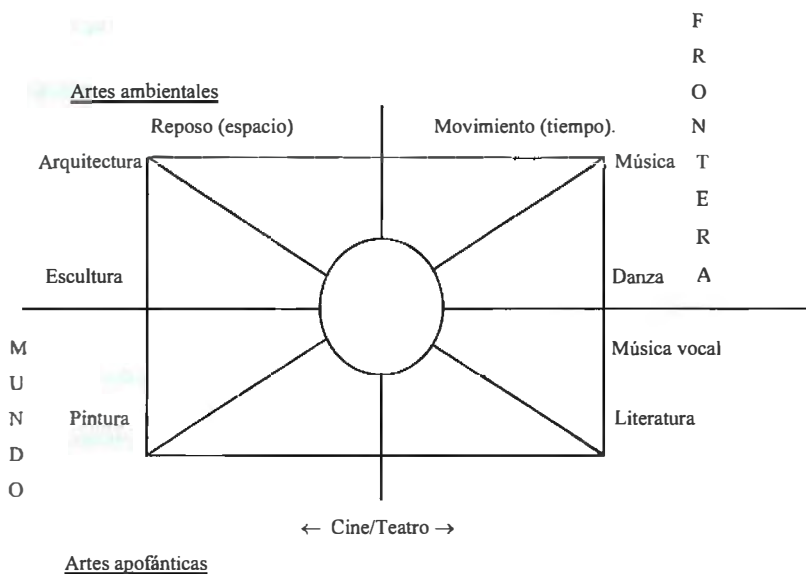
En efecto, el pensador español insiste en que hay algo del ser (=x) que se sustrae estructuralmente al pensar-decir. Ese excedente se revelaría en la obra de arte. Pero esa revelación sería indirecta, metafórica o simbólica. No hay manifestación directa de ese cerco

hermético, sino siempre a través de una figura que pertenece al cerco del aparecer. Por ello la referencia al cerco hermético es siempre simbólica. En la experiencia estética se revelaría, pues, algo de ese cerco que estructuralmente escapa a la capacidad cognoscitiva de una razón críticamente delimitada. Ese exceso simbólico fundaría igualmente la naturaleza variacional de la sucesión de interpretaciones que la verdad de cada obra exige y provoca. Por tanto, el avance que respecto del símbolo propone Trías en relación a otras tradiciones (Cassirer), es el de entenderlo en sentido ontológico. Si algo del ser (=x) se sustrae estructuralmente a la capacidad lógica del pensar-decir, lo que acontece en el símbolo es la revelación, fragmentaria e indirecta (por mor del carácter limitante del límite), en el cerco del aparecer, del cerco hermético o de lo replegado en sí. Esa revelación permite al *logos* acceder tentativa y fragmentariamente al misterio, a lo que se sustrae estructuralmente al pensar-decir. La estética del límite abordaría, en este sentido, una génesis ideal de las artes en la frontera misma entre el mundo (la naturaleza significada) y el cerco hermético.

2.2.6- Estética del límite

Si el arte es, como se ha visto, una formalización del cerco del aparecer cuya referencia al cerco hermético es siempre metafórica o indirecta, se impone un análisis de los diversos modos posibles de esa formalización. Es lo que Trías acomete en la primera parte de su libro *Lógica del límite*, titulada «estética del límite». En general, la estética del límite aborda el problema de la verdad del arte en el sentido de que promueve una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del cerco del aparecer o mundo proyectándose desde su límite. Bajo esta descripción, la estética viene a ser, en primer lugar, una teoría general de las condiciones del aparecer (espacio y tiempo). Esta investigación se articularía además a través de un recorrido fenomenológico por las distintas artes (música, arquitectura, escultura, pintura, cine, literatura), con objeto de determinar su especificidad, pero sin olvidar el nexo lógico que puede advertirse entre ellas. Las formas sensibles comparecen, así, a través de una meditación que indaga el núcleo que las articula y las diferencia. Y bajo esta otra descripción, la estética viene a ser también una teoría general de las formas o categorías en que aparece dentro del mundo lo que se repliega en sí (lo bello, lo sublime).

Por tanto, la «estética del límite» no es una mera «filosofía del arte», sino una génesis del mundo significado. El arte fundaría mundo, siguiendo a Nietzsche y a Heidegger. Sólo que aquí Trías se plantea un sistema de las artes de nuevo cuño que, según su opinión, constituye un vacío lamentable en la cultura actual. Se trata de mostrar que las artes abren el mundo (en sus condiciones sensibles de posibilidad: espacio y tiempo) y lo hacen *habitable*. Ese sistema de las artes podría formalizarse así:



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

Música y arquitectura preforman el mundo: carecen de significación, pero rebosan de sentido. En cambio, las artes apofánticas o mundanales se instalan en ese hábitat espacio-temporal abierto por las artes fronterizas, y manifiestan la voluntad de revelar y clarificar la oscuridad y el enigma inherente a lo simbólico, a través de la producción de imágenes-iconos (la pintura), o a través del signo lingüístico (literatura, poesía). Desde esta perspectiva, la música puede entenderse como la matriz del lenguaje, su casa natal. El diseño musical retrocede, en efecto, respecto del «nombre» de la cosa, avanzando hacia él desde los límites del mundo. La arquitectura, a su vez, da forma al espacio que genera, a partir de sí, el icono o la imagen, esto es, la construcción arquitectónica da un paso atrás respecto del «rostro» de la cosa, pero avanza hacia él dando forma al espacio. Música y arquitectura, en su relación con el número, constituyen auténticas matemáticas sensibles.

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

Ahora bien, a pesar de esta diferenciación entre artes fronterizas o apofánticas, todas ellas tienen en común un mismo carácter fronterizo o limítrofe, esto es, el arte viene a ser un *logos sensible* preapofántico que tiene en el límite su raíz. A este *logos sensible*, Trías lo va a denominar figurativo-simbólico⁷. Con ello se quiere dar a en-

⁷ Adviértase la polémica con Hegel en este sentido. Si, para Hegel, el simbolismo es un rasgo privativo de la arquitectura (y del arte oriental, para Trías, si bien define a las artes fronterizas (música y arquitectura), es atribuible, en general, a todas las artes.

tender que en el límite toda significación se pliega hacia el cerco de lo replegado en sí. De ahí que las artes puedan imaginarse como diversos pasos de danza en torno a un núcleo místico, encerrado en sí, que debe permanecer oculto y que es repetidamente caracterizado como «poder del centro». Las artes, por tanto, tratarían de dar forma a ese centro (=x) enigmático que irradia su poder de atracción sobre *eros*, pero que es siempre «excéntrico» respecto de toda apropiación lógica (sea figurativa o reflexiva). Y el símbolo vendría a ser el único modo de exposición capaz de dar forma lógica- ontológica a eso inaccesible. De ahí que se destaque la singularidad de la música y la arquitectura como artes que preservan el simbolismo del arte en su condición simbólica (no sólo en la forma, sino incluso en la materia), y que, por ello, tienen mayor conciencia de ese núcleo o centro encerrado en sí. Música y arquitectura se avienen mejor, por ello, con la dimensión religiosa de la existencia.

2.3.- Ética y estética

Por último, el filósofo español va a insistir también en la relación que van a guardar la ética y la estética. Esta reflexión va a tomar como hilo conductor el célebre aforismo del Wittgenstein del *Tractatus* según el cual, «ética y estética son lo mismo», o, como dice literalmente, «son Uno» (*sind Eins*). Lo que se trataría de pensar, a decir de Trías, sería precisamente esa mismidad. Y esta tarea la va a llevar magistralmente a cabo en el seno de su filosofía del límite, convocando en el mismo proceso al Kant de la *Crítica del Juicio*, para el que la belleza sería «símbolo moral».

Según la topología del límite, el cerco hermético, cerrado a cal y canto al decir representativo, o a las pretensiones cognoscitivas del *logos*, se rompe por un flanco y deja escapar una voz, la Orden Formal Vacía, que abre el hiato ontológico entre el «ser» y el «deber ser». Esa Orden Formal constituye para el fronterizo el único «dato» del que dispone para atestiguar la existencia del cerco hermético que es, en propiedad, reino del Padre muerto o lugar de los infinitamente muertos y desaparecido. Ese ámbito oculto es «lo que le falta» al fronterizo cuando éste hace la experiencia de la falta o de la culpa. De hecho, la Orden, emergiendo desde las raíces inmemoriales del más radical pasado, abre al fronterizo, como futuro, lo que ya es, proyectándolo como deber: «llega a ser lo que eres». La Orden,

en definitiva, llamaría al «fronterizo» a habitar la frontera del mundo y hacer de «eso que se es» vocación, tarea, destino.

Pues bien, el arte va a ser concebido como el espacio lógico en el que acontece el «despliegue» de la trascendencia en la inmanencia, el ámbito en el que se (ex)pone lo inaccesible o lo inefable (que es de naturaleza ético-ontológica, no se olvide). En la obra de arte se da finalmente palabra material (artística), o verbal, a eso indecible, siendo eso indecible el silencio replegado en sí que era experimentado en la experiencia ética como Orden. Cabría hablar, por consiguiente, de las fuentes éticas (sentimiento de deber y de culpa) de la experiencia estética. O de que todo arte, para ser radicalmente arte, ha de tener esa irreductible resonancia ética. Y Trías insiste en que hay «resonancia» ética, no lección moral ni alegoría; no hay correspondencia término a término entre imágenes e ideas morales, sino *comunicación indirecta* a través de la cual lo *ético* «resuena» de algún modo. De no darse esa resonancia ética, la obra de arte se diluye en lo trivial o en lo superfluo. Y, para Trías, esa resonancia ética en lo estético daría cuenta del carácter limítrofe del arte:

«Lo «ético» señala eso que no puede exponerse ni significarse (en el pensar-decir a través del producir) pero que se experimenta como notificación y testimonio del hiato y del intervalo que separa el lugar del anunciante (en el cerco del aparecer) en relación con la frontera... Pues bien, la exposición estética, simbólica y sensible, tiene esa experiencia ética como *contenido*, como *sustrato*. Todo obrar o producir se alza a lo artístico en tanto resuena (simbólicamente) esa experiencia ética (símbolo moral, esquema de lo suprasensible)... Lo artístico evidencia, en su referencia a lo ético, su inserción en el espacio del límite, en el cerco fronterizo, del cual brota y se proyecta como decir, exponer y producir (*poiein*) a través de un *despliegue simbólico* de ese contenido ético⁸.

Así, pues, la experiencia fronteriza, que es en rigor de naturaleza ético-ontológica, tiende a configurarse simbólicamente como producción artística. En el arte, en efecto, resonaría el imperativo pindárico, o se desplegaría (de modo indirecto o simbólico) lo que trasciende en el mundo. Lo que con el imperativo moral no puede ser dicho (pues un límite limitante se impone al pensar-decir), sino que motiva la acción (instituyendo el espacio de la libertad), puede exponerse por fin simbólicamente (acudiendo a recursos indirectos y

⁸ *Lógica del límite*, *Ibíd.* pp. 387-388.

analógicos de significación) en el ámbito de las bellas artes. En ese decir simbólico se pone en obra lo que la Orden roza: el cerco hermético o el cerco de lo encerrado en sí.

3.- *El universo del sentido: la creación del espíritu*

Como señalé en la introducción, si me limitara a trazar un hilo argumental a través de las cuestiones estrictamente relacionadas con lo que la modernidad llama estética, dejaría de abordar uno de los aspectos más interesantes del pensamiento de Eugenio Trías: la reivindicación de la naturaleza esencialmente artística (creadora) del sentido. O dicho de otra manera, una novedosa interpretación de lo que por «creación» deba entenderse. La experiencia fronteriza es, en lo fundamental, una experiencia fecunda, una experiencia creadora que acontece en el límite. Lo que acontece en el límite es la creación del sentido, es decir, de los diferentes juegos lingüísticos en que se vierte la experiencia del límite: el arte, la filosofía (pues la filosofía es, para Trías, esa figura de la inteligencia humana que trata de orientarse en relación con los grandes interrogantes del ser humano, con el enigma y el misterio) y la religión, ese gran continente cuya verdad ha sido negada por la modernidad y referida a un exterior de ella misma. Arte, religión y filosofía son, en tanto que creación, producciones de verdad. Y, ciertamente, en un segundo momento, habrá que detenerse para distribuir las diferencias entre estas formaciones de sentido o juegos lingüísticos autónomos. Y Trías lleva a cabo tal tarea en el seno de una filosofía de la historia de amplio alzado (tal es el contenido de *La edad del espíritu*).

Ahora bien, ¿quién es el habitante de ese límite? ¿Quién es el que confiere sustancia lógica y pasional a ese límite? ¿Quién es, en definitiva, el sujeto del límite? En un primer momento hay que decir que ese sujeto, el habitante del límite, es el fronterizo. Pero el fronterizo no es el ser humano en cuanto tal. Más bien, fronterizo es aquél que hace la experiencia del límite. Es la ontología la que aquí funda la antropología. Y hacer la experiencia del límite es hacer la experiencia del hiato entre Naturaleza y Mundo, o entre Mundo y Misterio, hiato que se articula en los distintos barrios de la ciudad fronteriza. El fronterizo es, pues, el ser que con su pasión y su razón, habita los límites del mundo.

Pero hacer la experiencia del límite es, cada vez más, para Trías, hacer la fecunda de un encuentro pasional entre el sujeto y algo

(=x) que sale de su ocultación: sea lo sagrado (en el ámbito de la religión), sea el *daimon*, en la experiencia ética (en la época de la Gran Ocultación del simbolismo). La creación sería, en rigor, prolongación productiva de ese encuentro a dos, de ese sujeto a dos. El sujeto del límite, propiamente hablando, sería un sujeto a dos, una cita o un encuentro entre el fronterizo (que ha ascendido a los límites del mundo) y su *daimon* (en la experiencia ética), o entre el fronterizo y la presencia sagrada, que sale de su ocultación (en la experiencia religiosa). Ese encuentro es un encuentro pasional (en el espacio-luz, en el instante-eternidad) que da origen a una experiencia de conocimiento que puede prolongarse productivamente en forma de obra de arte o filosófica. A ese encuentro o cita, en la era de la gran ocultación del simbolismo, se da lugar en la experiencia ética, a la que Trías redefine como «acontecimiento espiritual», siendo el espíritu, en propiedad, el «sujeto» de la historia, sujeto que se va formando en ella a través de la concatenación, tramada, ordenada y articulada de acontecimientos «simbólicos», dando lugar así a un relato, a una narración o a una trama de categorías que el límite se da a sí mismo. La historia es la gestación, la formación misma del espíritu. La historia sería, por tanto, antes que nada historia espiritual.

Marzo de 2008

José Manuel Martínez Pulet
IES Duque de Rivas
Rivas (Madrid)