

29

SETEMBRE 2008 SEPTIEMBRE

CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

ACEC

Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya / Asociación Colegial de Escritores de Cataluña

Ateneu Barcelonès, Canuda 6, 5^o piso
08002 Barcelona
Tel. +34 933 188 748 / Fax +34 933 027 818
secretaria@acec-web.org
www.acec-web.org

JUNTA DIRECTIVA

Presidenta

MONTSERRAT CONILL

Vicepresident

MIQUEL DE PALOL

Secretari General / Secretario General

JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN

Tresorer / Tesorero

ALEJANDRO GÓMEZ FRANCO

Drets d'autor / Derechos de autor

ANTONIO TELLO

Cultura

ANNA CABALLÉ

Prensa i Comunicació / Prensa y Comunicación

JOSÉ FLORENCIO MARTÍNEZ

Vocals / Vocales

DANTE BERTINI

CARME CAMPS

DAVID CASTILLO

JOSÉ MARÍA MICÓ

ENRIQUE MURILLO

ANNE HÉLÈNE SUÁREZ

Cuadernos de Estudio y Cultura

Número 29 - Primera edición:

Septiembre 2008

© Edició / Edición Cuadernos:

ACEC

© Textos:

XAVIER ANTICH

ANA MARÍA MOIX

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS

ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL

EUGENIO TRIAS

AMADOR VEGA

Il·lustració de portada i disseny publicació /

Ilustración de portada y diseño publicación:

© bertini + chapuis

© Fotografies / Fotografías:

CARME ESTEVE

Patrocina:

CEDRO

Col·labora / Colabora:

Generalitat de Catalunya

Institució de les Lletres Catalanes

Depósito legal: B-39.810-2008

Tirada: 1.000 exemplares

Impresión: Policrom. Barcelona

Tots els drets reservats. Per a la reproducció total o parcial dels textos és preceptiva l'autorització expressa dels propietaris dels copyrights. /
Todos los derechos reservados. Para la reproducción total o parcial de los textos es preceptiva la autorización expresa de los propietarios de
los copyrights.

Eugenio Trías

Homenatge / Homenaje

ACEC

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL
D'ESCRITORS DE CATALUNYA

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE
ESCRITORES DE CATALUÑA

Sumari / Sumario

Nota y agradecimientos 7

Ponències / Ponencias

Eugenio Trías y la música: *El canto de las sirenas*

XAVIER ANTICH 13

A propósito de *El árbol de la vida*

ANA MARÍA MOIX 27

Hacia el límite. Génesis de la ontología de Eugenio Trías

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS 37

Cuatro cartas en cuatro botellas, o los años de plomo

ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL 61

Eugenio Trías: en los límites del pensamiento

AMADOR VEGA 71

Inédito de Eugenio Trías

Materia sonora. Nota sobre la música de György Ligeti. 81

Annex / Anexo

Biografía. 93

Bibliografía. 101

La obra de Eugenio Trías (Barcelona, 1942) constituye un hito filosófico del pensamiento español de las últimas décadas, no sólo por la amplitud y variedad de sus campos de reflexión y muy especialmente por su personal concepción de la filosofía como expresión ontológica del «límite» en perpetuo diálogo con sus sombras, sino también por la formulación de la escritura misma como encarnación del discurso poético y del pensamiento filosófico. La ACEC se honra, pues, de contar desde su ya lejana fundación con Eugenio Trías entre sus escritores más destacados, y celebra que Trías quisiera desde el primer momento dar su apoyo efectivo y simbólico a los principios fundacionales de la ACEC.

Ahora, nuestra Asociación le ha rendido homenaje, dedicándole el pasado 5 de junio una sesión académica celebrada, como es habitual de año en año, en el auditorio barcelonés del Col·legi de Periodistes de Catalunya. Para la ocasión se ha contado con un grupo de autores –filósofos, profesores o ensayistas de excepción–, amigos y atentos lectores desde hace décadas de la obra de Trías: Xavier Antich, Ana María Moix, José Antonio Rodríguez Tous, Andrés Sánchez Pascual y Amador Vega. A todos ellos la

ACEC quiere dejar testimonio de su agradecimiento por sus palabras en el homenaje, que hoy recoge y difunde este número monográfico de la revista CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA.

Un agradecimiento especial es para el filósofo, quien ha querido enriquecer esta edición con la cesión de un texto inédito en la línea de sus últimas reflexiones sobre la encarnación del pensamiento en la música.

El Consejo de Redacción expresa finalmente su certeza de que mientras sigan elaborándose obras como la de Eugenio Trías –y consecuentemente celebrándose actos como el del 5 de junio y publicándose ponencias como las aquí recogidas–, la cultura, la creatividad y sus mecanismos de difusión en manos de la sociedad civil y de sus patrocinadores seguirán gozando de una salud más que razonable.

EL CONSEJO DE REDACCIÓN

Ponències

Ponencias

XAVIER ANTICH

Eugenio Trías y la música:
El canto de las sirenas



XAVIER ANTICH

(La Seu d'Urgell, 1962). Doctor en Filosofía, profesor de Estética y director del Máster en Comunicación y Crítica de Arte en la Universidad de Girona. Desde 2007, es director académico del Programa de Estudios Independientes del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Obtuvo el Premio de Ensayo Joan Fuster con un libro sobre el filósofo Emmanuel Lévinas (*El rostro de l'altre*), y el Premio Internacional Espais de Crítica de Arte. Aparte de los textos *Introducción a la metafísica de Aristóteles*. El problema del objeto en la *Filosofía primera* (1990) y *La doctrina del ser en Aristóteles. Lectura del libro Z de los Metafísicos* (1998), ha publicado más de un centenar de artículos en revistas especializadas, fundamentalmente sobre diversas cuestiones de filosofía, estética y arte contemporáneos. Escribe regularmente en la sección de Cultura y en el suplemento semanal «Cultura/s» del diario *La Vanguardia* de Barcelona, del que forma parte del Consejo asesor.

A estas alturas ya no debe quedar ninguna duda: *El canto de las sirenas*, publicado por Eugenio Trías a principios de otoño de 2008, es una de las obras filosóficamente más maduras, rotundas, coherentes y ambiciosas de cuantas ha escrito a lo largo de cuatro décadas de reflexión. Cuatro décadas, por otra parte, jalonadas por títulos que se cuentan entre algunos de los más esenciales de la filosofía de nuestro tiempo. No se trata sólo, aunque también, de un texto *sobre* música, aunque esa sea su primera apariencia, incluso su contenido material. En realidad, en *El canto de las sirenas*, como en cierto sentido ha hecho siempre con cada uno de sus nuevos libros, Trías lleva a cabo una *recreación* de sus propias ideas y categorías, de su propia filosofía. Ahí reside, tal vez, a mi juicio, parte de su grandeza y, acaso, el origen de toda la fascinación que el texto ha provocado, entre los lectores más diversos, con una edición que ha desbordado todos los pronósticos para un libro de estas características. Y ello, junto a un despliegue, de una insólita brillantez, en el análisis de compositores y obras musicales concretas.

En realidad, *El canto de las sirenas* es un libro que, por su rigor y por su ambición, casi podría decirse que no tiene precedentes en

la historia de la filosofía, donde la música no ha gozado de la consideración reflexiva como, de hecho, sí ha sucedido con la literatura o el arte. Y me refiero a una consideración reflexiva *concreta*, no puramente especulativa y abstracta. Es cierto que entre algunos filósofos griegos y en parte de los grandes pensadores medievales o renacentistas, la música jugó su papel, pero siempre como disciplina considerada genéricamente, de forma independiente de la concreción de las creaciones musicales. Más tarde, en el período abierto entre Kant y Schopenhauer, apenas gozó de un lugar en las reflexiones –también genéricas– de lo que se denominaba «sistemática de las artes». En algún caso, de forma sorprendente, como es el caso de Kant, que consideraba a la música, en la jerarquía de las artes, como inferior incluso a la jardinería, puesto que, decía, la música no deja nada para el pensamiento: todo lo que ofrece, a su juicio, se acaba en el oído. Sorprende, retrospectivamente, una afirmación así, por ser Kant quien es y por ser, como fue, contemporáneo estricto de Haydn, Mozart y Beethoven. El libro de Trías, en este sentido, viene a colmar una *deuda* histórica, una vacío incomprensible en el ámbito de la reflexión filosófica. Y, por eso, se trata, sin duda, de palabras mayores.

Si hubiera que encontrar algunos antecedentes, aunque remotos (pues de poco más se trata), a la hora de abordar *filosóficamente* la música, desde la singularidad de las concreciones musicales de compositores y obras, habría que apelar a Adorno y Jankelevitch. Sin embargo, en el caso de Adorno («ese filósofo dogmático y sin sentido del humor» como se refiere a él Trías, y no le falta razón), pesa más el combate (a mi juicio no resuelto) entre el musicólogo y el filósofo: sus análisis (ciertamente relevantes en muchos casos) o bien caen en el puro análisis formal estrictamente musicológico, o bien son una redundante aplicación de algunos de sus principios

filosóficos, cuando no de sus obsesiones teóricas. Jankelevitch, por su parte, a quien debemos algunas páginas de extrema sutileza, en especial las dedicadas a la música francesa impresionista (o a Mompou), está lastrado por la ausencia de un sistema filosófico articulado y desarrollado; y, así, poco más puede encontrarse en él aparte de algunas insinuaciones ciertamente brillantes, pero de alcance más bien fragmentario.

Nada de todo ello sucede en el caso de *El canto de las sirenas* de Trías. ¿De qué se trata aquí? El libro, nos dice su autor desde el mismo inicio, es una «aproximación» a algunos de los principales compositores occidentales, de Monteverdi a Xenakis, con la intención de configurar una trama de reflexiones sobre músicos que pueda leerse como un gran relato, casi como «un argumento narrativo». Y así Trías, huyendo de las generalidades, ha pretendido, con una gran solvencia en el análisis musical y con una extraordinaria capacidad por los matices de la reflexión, «reconocer la propuesta musical de cada uno de esos músicos. Su voz propia». Para cada compositor, Trías ha destacado un aspecto concreto desde el cual aproximarse a la totalidad de su propuesta creativa. Tal vez la operación de Trías con la música sólo sea comparable, independientemente del juicio filosófico que nos merezca, a la operación que Gilles Deleuze llevó a cabo con el cine: tampoco en su caso se trata tan sólo de un libro *sobre* cine (y también él, a su manera, colmó un *impensado* filosófico: el cine, negligido en su concreción, por la filosofía del XX hasta entonces). Trías, a propósito de cada uno de los veintitrés compositores analizados específicamente, se pregunta, de algún modo, lo mismo que se pregunta a propósito de Mahler: «¿Es posible descubrir una argumentación filosófica en la composición musical de algunos de los grandes músicos de nuestra tradición occidental?» Ahí radica la apuesta

con la que Trías se ha encarado aquí, en un libro que es el resultado de años de escucha, de investigaciones y de reflexión: la música como materia de pensamiento. Esto es: la música como objeto de reflexión filosófica a partir de la consideración de la música como *pensamiento* en sentido propio, capaz de elaborar, a través de las configuraciones de sonidos, «argumentaciones filosóficas».

Desde esta perspectiva, *El canto de las sirenas* es, pues, un libro de *filosofía*. Sin más restricciones adjetivas. Como todos los de Trías, por otra parte. Y en la voluntad de medirse con todos esos otros libros que lo preceden radica parte de su inmensa ambición. Volveremos en seguida sobre ello.

¿Por qué la música, por qué precisamente la música? A ninguno de los lectores de Trías debiera sorprenderle: la música siempre le ha interesado. Como oyente, tal vez en primer lugar; como apasionado del fenómeno musical y, de forma muy especial, de algunos compositores. Pero también, y sobre todo, como filósofo. Trías ya ha escrito páginas brillantes sobre Haydn, Mozart o Wagner. Y ha hablado de ellos, y de algunos otros, siempre que ha tenido ocasión. Sin embargo, fue tal vez a partir de su *Lógica del límite* (publicada en 1991), cuando algunos empezamos a sospechar que su filosofía era profundamente, fundamentalmente, musical. Y no sólo porque la música tuviera en su filosofía una importancia o una relevancia especial, que, ciertamente, a partir de entonces, la tuvo. Ni tampoco porque el libro recuperara una nomenclatura que ya apareció en *Los límites del mundo*, hasta el punto de organizar el libro en un preludio y dos sinfonías, con sus respectivos movimientos. La cosa iba mucho más allá, y más al fondo. Como reconoció en *La lógica del límite*, «la música prepara, desde ese intersticio fronterizo previo a la creación (del mundo), la emergencia, desde el límite, del *logos*, o del lenguaje, y con él del mundo

mismo». Y, así, ya entonces se adivinaba, tal vez, que la filosofía de Trías era, de forma radical, en su exploración del límite y de lo fronterizo, una filosofía *musical*.

Por ello, no es que ahora, en *El canto de las sirenas*, ponga por escrito sus reflexiones, anunciadas y esperadas, sobre la música, obras y compositores. Es que ahora, pensando en torno a la música, es como si el pensamiento de Trías se volviera sobre sí mismo y, desde la música, se nos apareciera bajo una nueva luz. Trías intenta pensar, en concreto, a través de realizaciones particulares, la música, el fenómeno musical en su capacidad de producir pensamiento y de expresarlo en sonidos. Y este ejercicio, en cierto sentido, decíamos, nos devuelve el pensamiento de Trías bajo nueva luz.

Él mismo, de alguna manera, lo reconoce casi al final del libro: «Esta propuesta filosófica quiere, pues, a través de la palabra, recrear sus propios conceptos y categorías siempre *en compañía* de la música. Y sobre todo en compañía de aquellos compositores que asumieron radicalmente la naturaleza y esencia de la música, esclareciéndola a través de sus obras, y de las *ideas estéticas*, o de estética musical, que en ellas cristalizan». De lo que se trata aquí, pues, es de *recreación*. En compañía de la música y en compañía de compositores concretos y de algunas de sus obras esenciales. Y es que, para Trías, «la música no es únicamente un fenómeno estético... La música es una forma de gnosis sensorial: un conocimiento –sensible, emotivo– con capacidad de proporcionar salud: un “conocimiento que salva”». O, como sostiene, remontándose a Platón: la música es «la mejor ayuda que la filosofía posee, junto con el cultivo de las matemáticas, para llevar a cabo... el “cuidado de la propia alma”». De eso, pues, se trata aquí. De la posibilidad misma del cuidado de la propia alma. De un conocimiento que

salva. O que podría hacerlo, si uno estuviera dispuesto a oír su voz. Ahí está el *nervio* filosófico con el que Trías se ha encarado en su, hasta ahora, último libro. Un libro que, por ello mismo, alcanza el carácter de una auténtica revelación.

Sería ingenuo intentar recorrer la inmensa cartografía que Trías despliega en *El canto de las sirenas*. Ni siquiera me atrevería a intentarlo. Pero sí que me parece oportuno recordar algunas de las ideas maestras que, *en compañía* de la música concreta, Trías va articulando a través de esas casi mil páginas. Entre otras razones, porque es ahí, en la singularidad de sus reflexiones, donde se va tejiendo el tapiz que debiera permitir, hasta cierto punto, repensar toda su obra.

A partir de la muerte de Orfeo, Trías se acerca a la presentación en Monteverdi, por primera vez, del horror en sentido estricto y al desvelamiento de lo siniestro, descubriendo en la apelación a la historia de Orfeo, como mito fundacional, una pregunta por la esencia misma de la música. Y, con ella, la entrada del drama como verdadera argumentación de la acción. «Eso es el drama: algo más que expresión de emoción [...]. Drama significa argumentación de una acción, con su correspondiente puntuación; drama (en música) significa acción que avanza, que modula su recorrido según las vicisitudes de un relato, pero que lo realiza a partir de recursos estrictamente musicales. [...] Lo que descubre Monteverdi es la potencia dramática encerrada en la música misma.»

La aproximación de Trías a Johan Sebastian Bach se articula a partir de la noción de símbolo y del alegorismo barroco. «En Bach nada es en vano: todos los componentes musicales se hallan sobre-determinados por un concentrado infinito de ramificaciones semánticas. Quizá jamás, en toda la historia de la música, pueda hablarse con propiedad de lo que Baudelaire denominó [...] bos-

que de símbolos. Un verdadero *horror vacui* ocasiona el hacinamiento de símbolos que se derraman y desparraman a partir de elecciones tonales, o de las formas musicales, los ritmos, las melodías, o la instrumentación adoptada. Si hay un continente musical en el que el concepto de símbolo se impone en toda su peculiaridad etimológica es en las composiciones de JSB».

Frente a la habitual frialdad que acostumbra a reconocerse en Haydn, Trías destaca, de forma extremadamente original, su capacidad de expresar la laceración de los misterios del dolor, sin que ello sea incompatible con la explosión de *joie de vivre* y de los que llama «misterios del gozo». Desde esta perspectiva, reinterpreta la gran conquista de Haydn, la forma sonata, como «una impresionante combinación sintética del principio de variación». Y es ahí donde Trías descubre el «pulso dramático de gran narrador, o novelista» de Haydn y la gravitación de casi toda su obra «en torno a la expectativa de un ascenso hacia la luz». De Mozart, ya sabíamos que, para Trías, en el *Don Giovanni*, se había puesto en escena la *Crítica de la razón práctica* de Kant (así lo sostuvo en *Lógica del límite*). Aquí, sin embargo, se concentra en el que considera el gran misterio de la música de Mozart: que incluso en sus composiciones más trágicas nunca está ausente la sensualidad más voluptuosa. Y así, recorriendo sus óperas, Trías descubre cómo, y hasta qué punto, «la inocencia se ha perdido, pero no el mundo de la belleza». En Beethoven, ensaya una lectura anti-heroica (intentando rescatar a Beethoven *de sí mismo*) a partir de sus últimas obras, que lo emparentan con el último Miguel Ángel o con el Goya tardío, sin que ello impida reconocer «sus espléndidas extravagancias».

Y, frente al tópico de la *facilidad* de Schubert, acierta a señalar que su creatividad es realmente cuántica: «No responde a un *con-*

tinuum de gradual progresión sino que irrumpe en emisiones imprevisibles.» De ahí, la fascinación de Trías por la reescritura de Schubert, por esa obsesión por volver una y otra vez sobre versiones ya terminadas y a su modo perfectas, pero que al compositor (como a él) no le parecían todavía suficientes. Del mismo modo, reconoce en Mendelssohn al maestro indiscutible de esa forma musical inventada por Beethoven, el *scherzo*, literalmente *broma*; y, en Schumann, al creador de una de las más originales invenciones musicales, la metamorfosis como principio (goetheano) de transformación del sujeto de la pieza. Wagner merecería capítulo aparte, por las consideraciones de Trías en torno a la presencia en su música del principio de dominación. En Brahms, destaca el pulso trágico (como «símbolo de la existencia»), la idea de la «variación galopante, en pura progresión en espiral». Y, en Bruckner, la obsesión por el hábito de recreación, que convertía cada una de sus obras en un interminable *work in progress*. «Para Bruckner [...] crear era, también, recrear lo ya creado; y recrearse en esa recreación». Y en ello interpreta Trías casi lo que podría considerarse el *ciclo* propio de la música de Bruckner: los misterios del renacimiento tras la muerte, el tránsito del dolor a la gloria. El traspaso de la tragedia: la salud, la redención. Lo que convierte a Bruckner, dice Trías, en «pájaro profeta», en «la aurora y el crepúsculo».

Absolutamente lejos de todas las ñoñerías que se han dicho y escrito sobre Mahler (sobre todo después de *Muerte en Venecia* y de Alfonso Guerra), Trías nos descubre su descaro y su desenfado, su tremenda provocación. Música de encrucijada: entre el fantasma de lo monstruoso y la creación de una prosapia –dice– de verdaderos titanes, los únicos capaces, tal vez, de dar coherencia y consistencia a un mundo que entonces se anuncia como nuevo.

Y, como un relámpago de lucidez, como tantos en el libro, Trías deja ahí lo siguiente: «Mahler deja que comparezca en la sala de conciertos el espacio sonoro real, el que suena por las calles, el que resuena en las salas de fiesta o en medio del Prater vienés, el que se escucha en el campo, sobre todo en primavera, o el que se oye en los patios de colegio de los niños, o en los jardines de infancia.»

Descubre la modernidad de Debussy en el arabesco, como expresión de un deseo marcadamente erótico y sensual, capaz de provocar la transición gradual, el arte de las transiciones, el «tiempo ritmado», en las antípodas de las formas susceptibles de dominación. Con Schönberg, nos sorprende intentando pensarlo nada más que a partir de los compases iniciales de su obra inacabada, *La escalera de Jacob*, anclaje que le permite descubrir todo su caudal melódico y su capacidad de plasmar en canciones sus temas más importantes. En Bartók, Trías reconoce una obra taciturna y terrible, pero también radiante «una historia de amor». «Todo sugiere un encierro hermético, una soledad sin tregua, una desolación abismal». Y en Stravinski, la música de un «eterno exiliado». Webern, el músico-poeta de los puntos suspensivos, se convierte para Trías en el compositor del umbral, capaz de una inmensa piedad por todo lo minúsculo, una piedad que le lleva a alcanzar auténticas mónadas musicales, «universos infinitesimales», como sus 5 Bagatelas op. 9: en total, 57 compases!! «nunca se había alcanzado tal proeza». Y en Alban Berg, que Trías piensa a partir de *Lulú*, reconoce la irrupción del universo de la vida cotidiana con todo su «material impuro, (hasta entonces) indigno, pura quincalla dramática y musical»; y adivina en su música una premonición del mundo de horror sin límites que está a punto de asolar Europa: el rostro totalitario.

Coincidiendo en esto nada menos que con Glenn Gould, elabora una apología apasionada y reivindicativa de Richard Strauss, frente a su exclusión sistemática de la música del siglo xx, que Trías considera «una de las barbaridades mayores de la historiografía musical». En Strauss, descubre el Tiempo como el principal personaje de su obra. Una obra que, como analiza Trías, alcanza toda su grandeza y modernidad «en esa paciencia infinita por recorrer todos los tramos del laberinto de lo femenino». Y están también, John Cage, con su capacidad para «propiciar eventos sonoros, que es lo mismo que decir eventos musicales». O Boulez, y la conversión del límite en lugar de prueba. O Stockhausen, artífice en nuestros días del reconocimiento de la dimensión temporal de la forma. Y finalmente, casi a modo de manifiesto, Xenakis, o el culto casi religioso a la materia sonora.

El texto está atravesado de lucidez y de pasión. Merece la pena recordar que, en *Meditación sobre el poder* (1977), ya Trías se extrañaba de esa «razón sin emoción» que había caracterizado la propuesta genuina de la filosofía occidental desde los inicios. Y Trías no podía entonces dejar de preguntarse «qué sucede con la emoción», no sólo reconociendo que, «en cualquier caso la emoción subsiste», sino proponiendo, abiertamente, que se la llame «Pasión, Amor». Volvería sobre ello en su justamente célebre *Tratado de la pasión* (1979). Pues bien: de eso, de emoción, pasión y amor, hay, y mucho, en las mil páginas de *El canto de las sirenas*. El propio Trías hace una confesión, bien elocuente, en la «Coda filosófica» que cierra el libro: «Podrían haber sido, estos textos, cartas de amor.» Casi, uno se atrevería a decir, como si todo el libro estuviera acompañado de la música de Haydn. Esa música de la que Trías escribe que «la energía y el brío que se despliega en sus cuartetos y sinfonías [...] no tiene parangón posible. Es *energía*

radiante en estado puro». Y, justamente, es desde esa *energía radiante* que atraviesa todo el libro que podemos volver a la idea de recreación. Pues eso es, si atendemos a las propias palabras de Trías, *El canto de las sirenas*: una recreación de sus propios conceptos y categorías, una recreación de la propia filosofía de Trías, que estamos obligados a releer desde aquí.

Por eso, Trías no ha hablado sólo de música, sino de sí mismo y de esa singladura que cumple cuatro décadas. Volvamos a escucharlo a él: «hasta la más museística o historicista reconstrucción histórico-geográfica sólo puede llevarse a cabo, si quiere tener verdadera significación erótica, filosófica, poética o musical, siempre que se confronte con la propia propuesta de creación (que es en mi caso una propuesta de creación de ideas; pues eso es, a mi modo de ver, la filosofía: creación o recreación de ideas, efectuada con la palabra o con la escritura)». O todavía: «Creo que el método de interpretación al que denomino recreación, y que pretende pensar en compañía de aventuras creadoras de distintos ámbitos (cine, filosofía, música, pintura, literatura, religión), constituye una prueba de fuego de la propia propuesta filosófica que aquí o en textos anteriores he ido desarrollando.» Como ha escrito respecto de Schumann, y valdría para el propio Trías: «Hay siempre un Tema principal. Ese tema desencadena la serie de las variaciones [...] Este Tema –oscuro, insondable– aparece siempre disfrazado». Y no extraña que aquí, el disfraz, llegue de la mano de la música, pues (889) «El límite lo es siempre entre la naturaleza y el mundo, y entre el mundo y el misterio. En ese linde se aloja siempre la música». Y, desde la música, Trías ofrece su, hasta ahora, última reflexión en torno a la naturaleza misma del pensar filosófico, como sugiere explícitamente en unas palabras caídas a propósito de Bruckner: «Quizás en esa nebulosa (entre lo matricial y lo mís-

tico, por usar mis propias categorías; o a través del solapamiento de la cuna y la sepultura, o del exilio temporal que da origen a la existencia, y el vivero de la eternidad que puede postularse como su fin final, o su término escatológico) se halla el *mysterium magnum* de esta música; de toda música; quizá de toda existencia consciente; y por supuesto de toda reflexión filosófica o teológica.»

No es fácil adentrarse ahí. Como no es fácil, y Trías nunca siquiera lo ha sugerido, el adentrarse en los rigores del pensamiento filosófico: «Y es que para gozar de esa música de verdad no basta oírla en estado de somnolencia, o como música ambiental; exige concentración; exige estudio. Lo mejor, en esta vida, tiene siempre este carácter: requiere atención, esfuerzo y concentración para que desprenda toda su belleza y verdad.» Este es, a mi juicio, el mensaje más radicalmente actual que, como un reto todavía abierto, nos deja *El canto de las sirenas* de Eugenio Trías: la atención, el esfuerzo, la concentración, únicas vías para permitir que, de algún modo, la vida pueda ofrecernos aunque sólo sea destellos de su belleza y de su verdad. Sin ellas, sin la belleza y la verdad, ciertamente, las cosas de eso que llamamos vida o tendrían más bien poco sentido o, sin duda, nos serían más extremadamente difíciles de lo que, por sí mismas, ya lo son.

ANA MARÍA MOIX

A propósito de El árbol de la vida



ANA MARÍA MOIX

Es poeta, narradora, ensayista y editora. Destacó ya de muy joven por su poesía, y como única mujer incluida por Castellet en sus *Nueve novísimos*. Recientemente ha desarrollado un significativo trabajo editorial, en las direcciones literarias de Plaza Janés y de Bruguera.

En 1985, recogió su obra poética en *A imagen y semejanza*.

Dedicada con posterioridad sobre todo a la escritura de novelas y de cuentos, ha ganado por dos veces el Premio Ciudad de Barcelona, en 1985 por *Las virtudes peligrosas*, y por *Vals Negro* en 1994.

Quiero agradecer a José Luis Giménez-Frontín y a la Asociación Colegial de Escritores de Catalunya la invitación a estar hoy aquí y poder, así, participar en este homenaje, más que merecido, a Eugenio Trías. Eugenio Trías, para mí, no es sólo el pensador más subyugante e importante de la filosofía española de la segunda mitad del siglo xx hasta hoy, sino un escritor, un autor literario, de primerísimo fila. Además, es una persona por quien siento un afecto lejano, y no por ello, por lejano, perdido, sino renovado por los años, y, sobre todo, una persona, un artista, a quien admiro y respeto.

Hay dos aspectos en la figura de Eugenio Trías, que acabo de nombrar y en los que me gustaría insistir brevemente: el artístico y el respetable. Hoy en día creo que el respeto es un sentimiento que ha caído en desuso. Pocas veces lo oímos o lo leemos referido a alguien. ¿Será, quizá, que vivamos en un mundo habitado por gentes poco dadas a infundir respeto? ¿O que nos hemos convertido en seres profundamente tacaños a la hora de reconocer que alguien es digno de respeto? No lo sé, y no es esa cuestión a debatir ahora.

Únicamente pretendía resaltar que Eugenio Trías es una persona, un ciudadano, a quien sus congéneres respetan de verdad. Sus lectores, sus alumnos, sus amigos, sus compañeros de su profesión docente en la universidad e incluso –y eso es difícil en este país nuestro– los demás pensadores que escriben hoy en España, le respetan. Le respetan incluso quienes, en ocasiones, no están de acuerdo con sus opiniones, con alguno de sus artículos o con alguno de sus libros. Y en persona tan poco dada a los saraos editoriales y del mundillo cultural, esto es un hecho que llama la atención. Particularmente, creo que es así debido a una de las mayores cualidades de Trías: la sinceridad. La autenticidad. La honestidad. Categorías que no siempre van juntas, pero que se reúnen en Eugenio. El pensamiento, la exteriorización del pensamiento de Trías, ha pasado diversas fases a lo largo de su vida, pero siempre basándose en una experiencia profunda, nada banal ni superficial, que ha expuesto con valentía –en ocasiones casi con osadía–. Y esto lo convierte en un personaje digno no sólo de respeto sino de absoluta confianza.

El otro calificativo que he dado a Eugenio Trías antes es el de artista: y eso lo considero. Evidente, y oficialmente, Trías es un pensador, autor de más de una treintena de libros y catedrático de Filosofía. En este terreno ha publicado libros hoy míticos, como *La filosofía y su sombra* (1969), *Filosofía y carnaval* (1970), *Teoría de las ideologías* (1970), *Metodología del pensamiento mágico* (1971), *Drama e identidad* (1973), *El artista y la ciudad* (1975), *Meditaciones sobre el poder* (1976), *La memoria perdida de las cosas* (1977), *Tratado de la pasión* (1978), *El lenguaje del perdón* (1979), *Lo bello y lo siniestro* (1981), *Los límites del mundo* (1985), *La aventura filosófica* (1987), *Lógica del límite*, *El cansancio de Occidente* (con Rafael Argullol, 1992), *La edad del*

espíritu (1994), *Pensar la religión* (1997), *Vértigo y pasión* (1998), *La razón fronteriza* (1999), *Ciudad sobre ciudad* (2001), *El árbol de la vida* (2003), *El hilo de la verdad* (2004), *La política y su sombra* (2005) y *El canto de las sirenas* (2006). Son libros profusamente galardonados (Premio nacional de Ensayo, Premio Nueva Crítica, Premio Ensayo de Anagrama, Premio Ciudad de Barcelona), están traducidos a varios idiomas (La Columbia University Press, de Estados Unidos, empezó a traducir sus libros en los años 80), es el único español que ha recibido el Premio Internacional Nietzsche (como Popper, Derrida y Habermas, entre otros). Sin embargo, a sus cualidades como filósofo –aspecto del que nos hablarán mis compañeros de mesa, más aptos que yo para este menester–, Eugenio Trías añade un temple, una ambición totalizadora, un impulso de escritura, una organización verbal de su discurso que, en mi opinión, lo emparenta totalmente al artista. No hay parcelas restrictivas para su discurso, no hay especialidad, no hay –y ahí surge uno de sus objetivos más significativos– «límite».

Transcurridos más de treinta años de la aparición de su primer libro, *La filosofía y su sombra* (aparecido en 1969), Eugenio Trías (nacido en Barcelona, en 1942), publicó *El árbol de la vida*, un libro de carácter autobiográfico en el que alterna el relato y la reflexión, los recuerdos y los sueños, el autoanálisis y la crítica, la rememoración de los años de infancia y adolescencia en la Barcelona burguesa del nacionalcatolicismo, las vivencias de joven universitario anímicamente torturado por el afán de absoluto –una sed que ora intenta colmar en la religión, ora en la poesía y en la filosofía– y las experiencias formativas, tanto intelectuales como humanas, que van modelando la personalidad y el talante espiritual de un escritor que, ya en plena juventud, se revela como un ensayista atípico dentro del panorama del pensamiento peninsular,

como un autor controvertido, antiacadémico, riguroso, y por entero entregado a la que ha elegido como vocación a desarrollar a lo largo de su vida: la escritura filosófica. Trías narra su andadura biográfica hasta la edad simbólica de los 33 años, buceando en un paisaje interior sin dejar de lado el paisaje externo cuyos elementos (afectivos, familiares, sociales, políticos y culturales) afectan de un modo decisivo al desarrollo de la inteligencia se entiente de la persona, y de la personalidad, cuya gestación a lo largo del tiempo es motivo de las páginas de este libro.

Al principio de *El árbol de la vida*, el propio Trías se interroga acerca de la naturaleza del volumen que propone al lector: «Se trata –escribe– de una biografía intelectual o filosófica, o de una biografía *tout court*, o de un libro de memorias, sueños y recuerdos, o de un libro de confesiones, o de una introspección general a la propia vida y a sus aspectos más problemáticos y oscuros? ¿Es una libro de meditación y reflexión, o es un relato, una narración, o hasta una novela *sui generis*; una “novela formativa” quizá?» Creo que considerar indefinición genérica a estos interrogantes de Trías equivaldría a caer en el error. No sólo porque *El árbol de la vida* nos coloca ante un libro que no se deja encasillar en el género propiamente autobiográfico, ni memorialístico, porque no ha sido proyectado con tal propósito, sino porque, además, es fruto de la escritura de un autor que siempre ha huido, afortunadamente, de los géneros tradicionalmente llamados puros. No en vano, su credo estético, en los que se refiere a la escritura de Trías, repito, no es sólo un pensador, sino un escritor como la copa de un pino, responde a una aspiración –y a una respiración– renovadora que empezó a vivificar nuestro panorama literario a finales del decenio de los años sesenta y que tenía como uno de sus frentes de batalla,

el rechazo al encasillamiento y la limitación que suponía el sometimiento a las leyes de un género determinado.

En este sentido, vale la pena recordar la fascinación que para la generación que en aquellos años empezaba a escribir –y a la que Trías pertenece– supuso la irrupción, por ejemplo, de Cortázar, cuyo *El último round* mezclaba poesía y relato para obtener un género no clasificado en los manuales académicos. Que los lamentables retrocesos creativos logrados en nuestras letras por el miedo al mercado hayan echado por tierra la vocación transgresora de la mayor parte de los escritores nacionales no significa que dicha vocación haya dejado de existir. Y Trías es una muestra. (Otra prueba de la obediencia al mercado y al supuesto de que para cumplir con el gusto del público es necesario «abaratar» ambiciones estéticas es que, actualmente, el citado libro de Cortázar no existe, como tal, en sus completas: los poemas de *El último round* figuran en el volumen que recoge la poesía del autor, y las prosas en el que compila los relatos). Ya en sus ensayos ha recurrido habitualmente Trías a recursos propios de la novela, y en alguna ocasión ha declarado que, por ejemplo, su ensayo filosófico *La edad del espíritu* hubiera podido titularse «La novela del espíritu». Y aquí, en *El árbol de la vida*, Trías no sólo recurre a la mezcla de géneros (relato, novela, confesión, obra de formación, reflexión, análisis de su propia obra publicada), sino a la mezcla de estilos. Así, la prosa nostálgica, rememorativa de algunos pasajes del libro –algunos entrados en el mundo de la infancia, y los dedicados al recuerdo de experiencias sentimentales importantes en su vida–, alterna con el estilo incisivo irónico de otros (como la rememoración de sus representaciones litúrgicas, cuando, en su infancia, ataviado con un disfraz de obispo, oficiaba misa para sus allegados y amigos de

la familia, en los salones de las casas de la bienpensante alta burguesía barcelonesa de los años cincuenta), con la atmósfera inquietante con la que logra referir algunos sueños repetitivos o con la exaltación lírica con que habla de la obra de sus músicos preferidos (Haydn, Shostakóvich, Schumann, Bruckner, Béla Bartók...).

Gran aficionado a la música clásica, pasión en la que se inicia en su primera adolescencia (otra sería el cine), Trías ha construido *El árbol de la vida* atendiendo a una estructura musical, de la que él mismo da cuenta al lector advirtiéndole de cuál ha sido su intención: dividir el libro en cuatro partes, en cuatro «movimientos» que componen una suerte de sinfonía (la primera parte se corresponde con el primer movimiento, *Allegro ma non troppo*; la segunda, con un *Andante cantabile*; la tercera sería un *Tempo di minueto*, y la cuarta, el «Finale», es un *Presto*, con tratamiento fugado). Esta estructura musical no es ni mucho menos gratuita, ya que su desarrollo está generado por algunos motivos conductores («sentido wagneriano» del término, como gusta al autor) que se revelan como elementos determinantes para la operación que la obra se propone: configurar una identidad. «Motivos conductores» (algunos sueños, como el de la búsqueda de una plaza urbana a la que nunca llega, o el descenso vertiginoso por el eje de la tierra; el impacto que le produjeron dos películas: *Vértigo*, de Hitchcock, reveladora de su sentimiento de culpabilidad, y *El árbol de la vida*, que da título al libro) que se corresponden con experiencias decisivas en la vida anímica del autor y, también, en su obra. Pues uno de los logros de este libro es plasmar hasta qué punto los pilares de la obra filosófica de Trías están íntimamente vinculados a su experiencia existencial. Una experiencia que vertebra la obra del pensador que Trías sería, es, y seguirá siendo, y que expone con una abertura de miras escasamente practicada por los

escritores de este país dedicados al género memorialístico. El paso del joven buscador de absolutos de la religión recibida en el ámbito familiar y educacional al OPUS y del OPUS al Partido Comunista, referida con espíritu abiertamente crítico –y autocrítico– constituye ya de por sí una lección de honestidad y de independencia. A sus treinta y tantos títulos de escritura filosófica, sobre ámbitos tan distintos como la ética, la reflexión sobre la condición humana, la estética o la religión, *El árbol de la vida* apareció como una obra que, siendo eminentemente literaria (como todas las suyas, por otra parte), cumple dos funciones de cara al lector: ofrece la lectura, casi novelesca, de la gestación de una personalidad, de una identidad, en un momento determinado de nuestra historia, y arroja una luz diáfana sobre la obra del más apasionante –y apasionado– de nuestros pensadores.

JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS

Hacia el límite.
Génesis de la ontología de Eugenio Trías



JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS

Nació en Sevilla en 1960, donde se licenció y doctoró en Filosofía. Director de *Er, Revista de Filosofía* desde su fundación en 1985 hasta 2005. Becario del Hegel-Archiv de la Ruhr-Universität Bochum (Alemania) y del Istituto Italiano per gli Studi Filosofici de Nápoles. Desde 1994 hasta el 2005 ha sido profesor de pensamiento contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y miembro del Institut Universitari de Cultura de la misma universidad. En 1992 fue Premio Ignacio Aldecoa de Narrativa. Entre sus publicaciones destacan la traducción del *Escrito de la Diferencia* de Hegel (Madrid, 1989), la monografía *Idea estética y negatividad sensible. El problema de la fealdad en la teoría estética idealista de Kant a Rosenkranz* (Barcelona, 2002) y la edición del volumen colectivo *El lugar de la filosofía. Formas de razón contemporánea* (Barcelona, 2001). Ha estudiado la obra de Eugenio Trías en diversos artículos, siendo co-editor del volumen colectivo *Eugenio Trías. El símbolo, el límite y las sombras* (Barcelona, 2004). Como narrador cabe señalar *Roald Amundsen no descubrió el Polo Norte* (Barcelona, 1992). Ha sido columnista en *El Correo* (País Vasco) y *El Mundo* (edición Cataluña), miembro del Foro babel y co-director del Suplemento Culturas del *Diario de Sevilla*.

I

¿Qué es la filosofía? ¿Qué función cumple, o ha cumplido, o puede cumplir aún, o ya no puede cumplir de ningún modo? ¿Es un discurso nostálgico que añora un pasado glorioso y presiente un futuro desgraciado? ¿Un discurso arrogante que encubre su vaciedad con un uso hábil de la retórica y de la gesticulación? ¿O es una actividad modesta, analítica, que investiga la estructura de las ciencias? ¿Simplemente una metodología? ¿U otro saber, un saber de principios primeros, de fundamentos? ¿Un saber evanescente, que se alimenta de su autocrítica constante, un saber cuya misión es desenmascarar lo que aún queda de «filosófico» en las ciencias o en la «praxis»? ¿Un discurso que cumple su misión al abolirse a sí mismo, al inmolarse? ¿O es un discurso que discurre de continuo sobre sí mismo, que se pregunta una y otra vez «qué es la filosofía»?¹

Han transcurrido casi cuarenta años desde que Eugenio Trías, en su primer libro publicado, se hiciera estas diez preguntas. Cuarenta años es tiempo suficiente para poner a prueba un texto

1. TRÍAS, Eugenio, *La Filosofía y su sombra*. [1969], Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 41. En adelante, LFS.

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

II

En 1969, estas diez preguntas podían ser entendidas como una *excusatio*. Eugenio Trías escribía desde la convicción de que la metafísica –vieja y venerable dama de la filosofía– no sólo era posible *aún*, sino que era *necesaria*. Rebajada a síntoma (Marx), a abstrusa vanilocuencia (Carnap), a jerga totalitaria (Popper) o a discurso inevitablemente dietrológico (Foucault, Lacan), convertía a quien osara reivindicar la metafísica en alguien obligado a excusarse. En España, la metafísica vegetaba fosilizada en el neotomismo autóctono o parecía revivir (con una vida parecida a la de los *zombies*) en las propuestas gadamerianas. El neotomismo, en la época, pasaba *tout court* por nacional-catolicismo filosófico. La Hermenéutica era (o se entendía como) *konservative Denken*, el

epílogo fantasmagórico de la historia puramente académica de la filosofía.

El caso es que Trías no se excusaba en absoluto en su primer libro. Afirmaba, sin más, que la filosofía no es filosofía sin metafísica, sin la pregunta por la metafísica. Y sugería –lo sugiere la misma lectura de este su primer libro– que el método y el objeto de la filosofía sólo son inteligibles desde la metafísica, desde la afirmación de la «unidad y perennidad de la problemática del discurso filosófico»². Irónicamente, esta afirmación se produce en determinados filósofos por la vía de la negación: la sombra de la metafísica acompaña a aquellas filosofías que la niegan³. Hay más metafísica en la antimetafísica que en la metafísica esclerotizada contra la cual creían luchar los antimetafísicos. La necesaria reflexión sobre el método de la filosofía ha sido sustituida, además, por la entronización del método como esencia y núcleo del pensamiento filosófico. Trías entiende este clima intelectual (ubicuo a finales de los sesenta) al modo como Hegel, en su primer escrito publicado (el *Escrito de la diferencia*) interpretó la filosofía de Reinhold, partidario de un kantismo del método y para el método. Hegel entendía la filosofía como un templo provisto de un enorme atrio (el método, los presupuestos, los prolegómenos). No se trata de dar vueltas al atrio sin decidirse nunca a entrar en el templo, sino de cruzarlo a grandes zancadas (*à corps perdu*, escribe Hegel) y penetrar en él⁴.

2 LFS, 45.

3 La crítica de Trías al Positivismo Lógico en versión hispánica (que fue un eficaz lenitivo intelectual para almas torturadas por la deriva ultrarreformista del marxismo) caminaba en esa dirección: la «metafísica» rechazada por el positivismo es una invención necesaria del positivismo, su «sombra» que le permite afirmar su singularidad intelectual. Véase, p. e. LFS, p. 37.

4 HEGEL, G.W.F. *Diferencia entre el Sistema de Filosofía de Fichte y el de*

En 1969, con todo, Trías no fue más allá de la reivindicación de la necesidad de la metafísica entendida como esencia de la filosofía o, dicho de otro modo, no fue más allá de la afirmación de su voluntad intelectual de cruzar el atrio del método cuanto antes. La trama argumental de *La filosofía y su sombra* tiene forma espiral (como la tendrá mucho después su idea-método de la *recreación*), pero se trataba de una espiral que más bien se alejaba del centro problemático: el intento de esbozar una «teoría de la filosofía» se convertiría en una «teoría de la cultura»⁵. Paradoja sobre paradoja, esta desviación de la intención originaria del ensayo constituiría, a la postre, la clave del éxito rotundo del libro. Trías fue saludado como un renovador original del género ensayístico en lengua española, poseedor de un estilo propio cuyo mejor hallazgo era una especie de anagnórisis conceptual practicada sobre ideas recibidas, aparentemente sabidas o pensadas. Este estilo se consolidaría plenamente en los años setenta en obras como *Filosofía y carnaval*⁶, *Metodología del pensamiento mágico*⁷, *La dispersión*⁸ y *Drama e identidad*⁹. Trías aborda una lectura particularísima de Nietzsche en la que –simplificando deliberadamente– el eje de su pensamiento no es tanto lo que se busca (la metafísica, la filosofía) sino el *modus vivendi* apropiado a semejante búsqueda: excentricidad del

Schelling [1801]. Ed. Esp. De J.A. Rodríguez Tous. Alianza Universidad, Madrid, 1989, p, 11 (HGW 4, 11).

5 LFS 104.

6 TRÍAS, Eugenio, *Filosofía y carnaval*. [1970] Anagrama, Barcelona, 1973. En adelante, FYC.

7 TRÍAS, Eugenio, *Metodología del pensamiento mágico*. Edhasa/Gaya Ciencia, Barcelona, 1970.

8 TRÍAS, Eugenio, *La dispersión*. Taurus, Madrid, 1971.

9 TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*. Seix Barral, Barcelona, 1974. 2ª ed. En Ariel, Barcelona, 1984. En adelante, DEI.

Sujeto de conocimiento, vida asimismo excéntrica, entrega a una profundización en la *sombra* pasional de la razón:

Pues yo ya no soy yo, soy ese que se escapa de *continuo* de sí mismo, ese que no se detiene jamás, ese que viaja de continuo, que se disfraza una y otra vez hasta el infinito, hasta la locura, hasta cerrar definitivamente el ciclo, el Gran Año del Ser –hasta volver de nuevo, una vez agotadas todas las máscaras, al punto de partida–. Soy quizás ese que se libra del tiempo y del espacio o que insinúa un retorno. Yo es siempre eso: un lugar de dispersión o un recuento inseguro y frágil de recuerdos o impresiones. Un punto entre mil, el estallido de una pulsión, o ese despuntar de un impulso que queda *inscrito* quizás en un breve aforismo. Es ese aforismo, separado por un hiato del siguiente, de ese «otro yo» que desfila detrás de él, de esa otra máscara o disfraz que prolonga el Carnaval hasta el infinito.¹⁰

El juicio del propio autor sobre este periodo de su obra –juicio que puede hallarse en el primer tomo de memorias, publicado en 2003– no es demasiado entusiasta¹¹. Se regresa a problemas filosóficos ya superados y se hace con cierta precipitación, fruto de una recién estrenada (intensa y voraz) vida pública. Pero, como ocurre en el fragmento arriba citado de *Filosofía y carnaval*, el impulso originario se mantiene: las preguntas iniciales deben ser respondidas. El problema, que se agudizará en los próximos años, radica no tanto en el hallazgo de lo que se busca (una metafísica que cimente una filosofía propia y original), sino en la definición misma del protagonista de la búsqueda. No puede ser un Sujeto *a la* cartesiana, ni tampoco una huella borrada de un Ser ausente (como en el «segundo» Heidegger). Obviamente, tampoco podía

10 FYC, p. 75-76.

11 Véase TRÍAS, Eugenio, *El árbol de la vida. Memorias*. Destino, Barcelona, 2003. En especial p. 342 y ss. En adelante, AVM.

ser un no-sujeto diseminado en una multiplicidad de discursos ajenos, una nonada al modo como proponía el antihumanismo estructuralista (Foucault, Levi-Strauss). Trías llega incluso a desnudar su propio estilo y, con y a través de Nietzsche, escribe *La dispersión*. Y también en esta antítesis de sus futuros libros (antítesis estilística y temática) cabe hallar, de modo justamente disperso, el eco de la búsqueda primera:

¿Será posible repetir los principales géneros del pasado... desbordándolos en su propio terreno?

El estallido del «discurso filosófico» tradicional liberará vías ya recorridas pero que al repetir las nos parecerán acaso vírgenes.¹²

A partir de *Drama e identidad* (1974), sin embargo, Eugenio Trías vuelve decididamente por sus fueros. El periodo que comienza con este libro y que se prolonga hasta 1982 (año de la publicación de *Lo bello y lo siniestro*) está definido, en primer lugar, por la plena consolidación del nuevo estilo ensayístico. El recurso a eso que hemos denominado la *anagnórisis conceptual* adquiere entonces una profundidad y eficacia sobresalientes. Se añadirían, además, otros rasgos que definen desde entonces el estilo ensayístico de Eugenio Trías, como la «carnalidad» de su escritura¹³ o la com-

12 TRÍAS, Eugenio, *La dispersión*. [1971] Barcelona, Destino, 1991², p. 148.

13 Véase, p.e. en la Introducción a *Drama e identidad*: «Se escribe, pues, por razones muy oscuras. Y es descortesía por mi parte desvelarlas. Pero no iré más lejos de lo que acabo de confesar. Escribir es, para muchos, una oportunidad de pensar carnalmente. Tiene todas las trazas de una «entelequia»: en el acto de escribir se alcanza un fin, se «está» en el fin. Después de haber escrito aún se siente la vibración orgasmática. Después de ese después comienza siempre una resaca peligrosa: el fantasma de Sísifo revolotea entonces a través del alma del escritor. Llega la hora del cansancio, del hastío, del aburrimiento. Llega, también, la hora en que uno se aburre de su mismo aburrimiento. Y

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

La filosofía que nos precede, ahíta de criticismo, paga cara su excesiva lucidez e inteligencia. Como dice Gombrowicz, «cuanto más inteligentes, más estúpidos». En efecto, cuanto más se «sabe» de uno mismo y de su modo de discurrir, pensar, hablar o comportarse, más lejos se está de una comunidad con las cosas. La experiencia queda bloqueada. El cuerpo y la sensibilidad sufren la atrofia consiguiente a una *exacerbatio cerebris*. La inteligencia aparece así como síndrome canceroso. El mundo se convierte en fantasma. El propio sujeto empírico que soporta el *ego* hipercrítico se trueca en una sombra de sí mismo. Vivir, en esas condiciones, es una prueba contra la asfixia del Pensar. Una prueba contra el tedio.¹⁴

La convicción de que, para ser un pensador realmente contemporáneo, hay que distanciarse de ciertas formas de pensamiento contemporáneo, se concreta en varios libros donde Trías (aún desprovisto de un sistema filosófico elaborado) habla ya con voz propia. Pierde interés por la crítica interna de autores, métodos y filosofías coetáneas en la misma medida en que gana un método de aproximación personal a los temas elegidos, un método que

entonces se abre la oportunidad siguiente, la misma de otras tantas veces, la ocasión de decir a media voz «vuelta a empezar, *Da capo*». (DEI, p. 19)

14 DEI, pp. 203-204.

anticipa la noción de recreación y el *principio de variación* que le es constitutivo. Sus interlocutores son ahora los maestros de la *via aurea* de la filosofía (Spinoza, Hegel, Wittgenstein, Platón...) o de la cultura occidental (Sófocles, Goethe, Hölderlin, Thomas Mann...). Aunque, sin duda, el libro más leído de aquellos años sea el *Tratado de la pasión* (el más descarnadamente autobiográfico de todos sus ensayos¹⁵), o goce también de notable celebridad *El artista y la ciudad* (1976), será en la *Meditación sobre el poder* (1977) y en su continuación *La memoria perdida de las cosas* donde Trías alcanzará el punto álgido del periodo. De hecho, a través de la exploración de la noción de *poder*, Trías perfila también, en escorzo o entrelíneas, una reflexión sobre su propio método de aproximación a los temas elegidos:

Poder menta, pues, capacidad, potencia, con el ingrediente de *fuerza* que posibilita –físicamente– que lo que «aún no existe» *pueda* «llegar a ser». Poder tiende un puente entre lo que es y lo que existe. En virtud del poder lo que es pero no existe *puede* llegar a existencia. La productividad del poder consiste en ese traer a existencia lo que es pero no existe. Pero así mismo el poder se ejerce sobre lo que ya existe, abriendo las posibilidades físicas a potencias (virtudes) que están en ello sin haber llegado a presencia. Entonces el poder consiste en *potenciar* lo ya existente. En *perfeccionar* lo que ya existe. Ese perfeccionar consiste en elevar lo existente a su máxima plenitud de esencia. El poder, en consecuencia, permite que lo que es y no existe llegue a existencia –tal sería su virtud productiva– y que lo que ya existe se adecúe máximamente con su esencia, tal sería su virtud perfeccionadora.¹⁶

15 TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*. Taurus, Madrid, 1991. Véase el «Prólogo a la tercera edición».

16 TRÍAS, Eugenio, *La memoria perdida de las cosas*. Taurus, Madrid, 1978. p. 110. En adelante, MPC.

Bastaría –no se trata de un juego *oulipiano*– sustituir «poder» por «método», el método que Trías ensaya y perfecciona desde 1969. El método se ejerce sobre lo que ya existe (ideas matrices y motrices del pensamiento) para desplegar su potencia. «Traer a la existencia» dicha potencia –que todas las grandes ideas-fuerza heredadas poseen– es ya una definición suficiente de uno de los hemisferios de la filosofía de Trías, el del método. El otro, la Filosofía del Límite tal como ésta se desarrollará en los años siguientes, se prefigura en el modo cómo Trías descubre, en dichas ideas-fuerza heredadas, una interna movilidad o tensión hacia algo que aún no tiene nombre definido (el Límite y el ser como límite), pero que se muestra en el modo como el autor *obliga a existir de otro modo* dichas ideas. Es un método que operaría auténticas metamorfosis sobre la tópica filosófica y que habría de generar malentendidos, críticas feroces y no poca suspicacia académica¹⁷.

El libro que sintetiza este periodo de la obra de Trías es *Filosofía del futuro*¹⁸, cuya noción fundamental es el *principio de variación*. La necesidad de formular y defender una noción entendida, a la vez, como instancia metodológica y ontológica, se explica si atendemos a la doble raíz nietzscheana y platónica del impulso creador del autor.

17 Sobre los malentendidos, puede recordarse la acidez insólita de la crítica que Gustavo Bueno hará de *Meditación sobre el poder* (*El Basilisco*, 1, 1978); la réplica del autor, en el número siguiente de la revista, fue contundente. Sobre la «susplicacia académica», baste recordar que durante la década de los ochenta, en numerosas facultades de filosofía, el término «ensayismo» era insultante. ¡Ay de aquel doctorando que se atreviera no ya a imitar el nuevo estilo, sino que incluso osara citar a alguno de ellos elogiosamente. Las invectivas contra los nuevos ensayistas, claro está, sí se admitían en notas al pie.

18 TRÍAS, Eugenio, *Filosofía del futuro*. Ariel, Barcelona, 1983. En adelante, FDF.

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

El problema –dicho *grosso modo*– se antiplatoniza por completo en Nietzsche. El ser es absolutamente singular, voluntad que eternamente retorna y eternamente se fija en el instante. Las Ideas son metáforas gastadas por el uso y las pasiones e impulsos un *nous* de índole superior al *logos*. Más que perseguir la aprehensión del Ser, hay que *decir* el Devenir, y éste es el auténtico *experimen-*

tum crucis de la filosofía, la experiencia que la transforma en un inédito arte metafísico.

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

Lo singular de un ser, lo que se destaca de él y produce asombro y vértigo es la insistencia en revalidar su ser singular, la reiteración problemática y enigmática del propio ser, del propio estilo, de la esencia propia, sobre el horizonte de *no ser* en que se juegan sus recreaciones. En una palabra, su ser *en devenir*: su reiteración en otro ser que es el mismo siendo diferente, siempre el mismo siempre diferente. El singular es, pues, por razón de su singularidad, probada por las recreaciones, *inmediatamente universal*. Es a la vez lo mismo (uno) a través de sus diversificaciones (universal). Es el mismo a través de todas sus recreaciones. Pero de hecho es el mismo en tanto *repite* en cada nueva recreación lo que ha sido, lo cual implica haber dejado de ser lo que había sido y volver a ser, *volver al ser*. *Un ser es tanto más singular cuanto más capaz es de recrearse.*¹⁹

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

Al principio que rige la unión sintética inmediata y sensible del singular y lo universal propiciada por la recreación lo llamaré, de ahora en adelante, *principio de variación*, principio en el cual se resume mi respuesta al «problema de los universales», a la vez que se consuma la refutación en toda regla del prejuicio aristotélico revalidado por Hegel de que *individuum est inefabile*. Tal principio es, en tanto que principio, razón o logos, fundamento de esa

19 FDF, p. 40.

síntesis. Y esa razón o logos, que es inmanente y *física*, funda también la posibilidad de razonar, pensar, hablar.²⁰

La aplicación de este principio al mismo problema que motivó su concepción permitirá al autor recrear el pensamiento de Nietzsche (aproximándolo a Kant y a Platón) y recrear, a su vez, el pensamiento de Platón (mostrando sus vínculos íntimos con la filosofía nietzscheana). El *principio de variación*, sin embargo, no reducirá su campo de acción a esta recreación de tipo genealógico. Se abrirá sobre todo a una recapitulación de los temas tratados en libros anteriores, con desigual intensidad. Por un lado, en la parte titulada «Variaciones éticas»²¹, Trías reordena nociones desarrolladas en *Meditación sobre el poder*, *La memoria perdida de las cosas* y *El artista y la ciudad* y desemboca en una propuesta de «síntesis cívica» o modelo de nueva ciudad (habitada por ciudadanos capaces de conjugar la dimensión poiética y la erótica de la existencia humana²²). Por otro lado, en la parte titulada «Variaciones cívicas» hallamos prefiguradas ideas que habrán de articular la obra de Trías desde principios de los años noventa hasta la actualidad: en efecto, en esta sección de *Filosofía del futuro* –sin que el problema de la singularidad sea dejado de lado– ya se delinea una ontología que responda, a la vez, a la pregunta por el ser de los entes (en todo caso, singulares) y el ser propio de la condición humana²³. También comparece la noción de «símbolo» a partir de una *recreación* de dicho concepto tal como aparece

20 FDF, p. 41.

21 FDF, p. 75 y ss.

22 FDF, p. 98 y ss.

23 Véase RODRÍGUEZ TOUS, J. A., «La metafísica después de la muerte de la metafísica», en TRÍAS, E. y GONZÁLEZ, J. (eds.) *Cuestiones metafísicas*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía/CSIC. Trotta, Madrid, 2003, pp. 247 y ss.

en la *crítica del Juicio* kantiana. Precisamente esta *recreación* (entendida como *interpretación creadora*) del concepto de símbolo permitiría «romper estabilizaciones de significado y “devolver” al símbolo artístico su primitiva apertura, correlativa al acto creador que la produjo»²⁴. Trías aún distingue netamente el ámbito de la idea filosófica y el del símbolo, calificado kantianamente como «artístico»²⁵.

Con todo, el objetivo perseguido (y confesado) de *Filosofía del futuro* –éste sería un rasgo muy peculiar de la obra de Trías– es de índole inferior a lo realmente logrado. Trías orientaba su reflexión hacia la propuesta de una nueva filosofía práctica, de una praxis ética y estética a un tiempo, armonizadas ambas (y contenidas en) una ontología de la potencia (insistencia en la *poiesis*, reivindicación del acto creador como emergencia de un magma pasional y, a la vez, *lógico*, etc). En realidad, el libro escondía logros mucho más ambiciosos. Por primera vez, Trías establecía de modo exhaustivo una *tópica* filosófica que, andando el tiempo, no dejaría –libro tras libro– de dar excelentes frutos. Lograba, además, centrar por fin el problema del problema; si el problema de la singularidad podía ser replanteado (y repensado) desde la noción metodológica o estratégica de la «recreación», no ocurría lo mismo con la noción de Ser resultante, precisamente, de dicha praxis recreadora. En este punto, Trías topaba con la paradoja oculta en su propio método: la recreación obliga, llegados a cierto punto, a dejar de recrear. Obliga a crear para seguir recreando. *Filosofía del futuro* es el libro donde Eugenio Trías se obliga –de modo no poco inconsciente aún– a crear su propio *Sistema de la Filosofía*.

24 FDE, p. 141.

25 FDE, p. 174.

III

Volviendo al «efecto Pierre Menard» que provoca la lectura del primer libro de Eugenio Trías, podría decirse ahora que aquellas diez preguntas preguntan ahora algo distinto a lo que entonces preguntaban. Nos hallamos ahora ante el giro decisivo de la filosofía de Trías, allá por 1985: *Los límites del mundo*. Aquellas diez preguntas sintetizaban de modo inquisitivo una situación (la del pensamiento filosófico a finales de los años sesenta) y un diagnóstico (la necesidad de volver a la metafísica o, simplemente, la necesidad de no abandonar la *via aurea* del pensamiento). ¿Se reduce la filosofía a método? No. ¿Es un discurso nostálgico? No. ¿Es un saber de primeros principios? Sí. ¿Es un discurso desenmascarador? Sí (desenmascara a los desenmascaradores) y no (tras la última máscara «dietrológica» se halla el núcleo vivo del pensamiento). ¿Se abole la filosofía a sí misma? ¡No! Eugenio Trías emplearía tres lustros en sentar las bases de un nuevo modo de hacer filosofía, de una nueva *poiesis* filosófica claramente distinta y distante del pensamiento filosófico coetáneo. Cada nuevo libro se presentaba ante el público lector con implícitos criterios de demarcación: ahí (en lo que se traduce, se imita o se ensalza) hay lo que hay; aquí hay otra cosa (otro modo, otro método de aproximación a los problemas, otros temas). Trías se comportaba durante aquellos años como un *outsider* de la filosofía. Paradójicamente, su distancia con las diferentes propuestas filosóficas coetáneas se basaba en una asunción preliminar de dichas propuestas: estructuralismo, foucaultianismo, pensamiento posmoderno... El resultado de esta asunción, claro está, no era la militancia, sino la *recreación* o, en ocasiones, el simple abandono por agotamiento de la propuesta. En todo caso era una tarea difícil: la filosofía como tal había muerto y los que se proponían a sí mismos como filósofos *tout court*

pasaban por nigromantes intelectuales. Aquellas preguntas sonaban a funeral excepto, claro está, para los numerosos lectores de sus libros. La generación, además, que estudió filosofía a principios de los ochenta tomó como modelo de estilo ensayístico el suyo, lo confesarán públicamente o no. La recepción de su obra en el ámbito universitario fue, sin embargo, escasa. Los árboles de los *ismos* seguían sin dejar ver el bosque y Trías, como un *barón rampante* de la filosofía, era capaz de contemplar el bosque desde una altura bastante considerable.

Aquellas primeras preguntas se entendían en 1985 dirigidas hacia su propia filosofía. En *Los límites del mundo*, de hecho, se contienen *in nuce* la Filosofía del Límite en todos sus aspectos. El propio autor, en el extenso Prólogo a la segunda edición del libro, lo reconoce²⁶. Se trata, sin duda, de un texto fundamental *stricto sensu*: funda un pensamiento que, hasta *El Canto de las Sirenas*, su último libro, se asienta sobre dichos cimientos. El edificio de la Filosofía del Límite ha ido creciendo sobre la base firme de este ensayo.

Trías comienza desde el principio. Y el principio, desde la Modernidad, es la cuestión del método. Ahora bien, el método es, ante todo, una senda que es preciso recorrer para llegar a una meta que, aunque no conocida aún, está presupuesta. La senda presupone, además, un caminante, el Sujeto. Y también algo (un signo, una indicación) que permita al caminante saber que ha llegado adonde quería (o podía) llegar. Que el caminante alcance finalmente su meta no significa que la meta, hegelianamente, se disuelva o desaparezca en el camino. El resultado no se muestra reflexivamente como proceso. La meta puede ser alcanzada a la par que mostrarse

26 TRÍAS, E. *Los límites del mundo* [1985]. Destino, Barcelona, 2000, pp. 13 y ss. En adelante LDM.

inalcanzable. Puede mostrarse, de hecho, como un escorzo de ese mismo camino, que se prolonga hasta un infinito indeterminado e indeterminable. El método, por tanto, sirve para alcanzar esta señal y comprender qué señala dicha señal. No permite, sin embargo, su rebasamiento. En este sentido, el método de la filosofía buscada por Trías habrá de ser necesariamente crítico (en sentido kantiano: delimitador de las condiciones de posibilidad de los que puede conocerse y, sobre todo, pensarse). El Sujeto, a su vez, no podrá ser ya una pura conciencia racional, incluso aunque entendamos esta racionalidad de modo no idealista (conciencia lingüística, fenomenológica, etc). Trías concibe el sujeto metódico en términos mucho más simples (y complejos): como sujeto singular en toda la extensión del término, un yo encarnado, un algo existente que es conciencia, pasión y cuerpo. Y, sobre todo, que es capaz de pensar y hablar. Que da forma lingüística a un pensar que, hasta el momento justo de la proferencia, no se muestra como pensar... ni como ser relativo al pensar. Trías invierte en este punto la relación adánica entre ser y lenguaje. El lenguaje no dice el ser; más bien es el ser mismo el que reclama o impone un lenguaje propicio. Cuando la idea de Límite se vaya decantando en sucesivos escritos, lo hará siempre desde la perspectiva de aquello que es objeto de experiencia filosófica (ya sea la experiencia de lo sagrado o la de la música como forma de pensamiento). Imponiendo, en ocasiones, un estilo de escritura áspero, exento de adornos.

La primera formulación de la idea de Límite es deudora de una proposición wittgensteiniana. Podría decirse que Trías emprende la exploración de esta noción justo donde la abandona el autor del *Tractatus*. Trías se niega a guardar silencio sobre aquello que el Límite es en el doble sentido de la palabra: límite en sí mismo (frontera o *limes*) y señal o marca de aquello respecto a lo cual el

límite es límite. Aún es pronto para abordar la exploración de eso que se halla más allá del límite (la primera gran incursión en este problema se realizará, de modo ciclópeo, en *La edad del espíritu*²⁷, años después). En *Los límites del mundo* se trata, sobre todo, de perfilar el significado auroral del hallazgo: el Límite como piedra angular de una metafísica capaz de pensar el ser desde la existencia singular. Se trata de un camino transitado, con resultado inverso, por el Heidegger de *Ser y tiempo*. A diferencia de Heidegger, la exploración existencial no revela un vacío de ser, sino, más bien, la huella (en forma de imperativo «pindárico», en forma verbal) de un ser más allá del límite. Es un imperativo ético, ciertamente, pero que ordena *llegar a ser lo que se es*. Precisamente lo que dificultaba la edificación de una ontología de base existencial (el carácter fluido, evanescente, del ser propio, singular; como *cogito*, como *Dasein*) se transforma en la base para construirla como *ontología trágica*; el ser es Límite como límite, no como Ser (en sentido metafísico tradicional). El ser comparece como ser en falta (más allá del límite pero «señalado» por él).

El libro alcanza su plenitud en la Segunda Sinfonía y, en ella, en la parte dedicada al Gran Vidrio de Marcel Duchamp²⁸. Si la Modernidad comprende el mundo como un espejo cuyo reverso es opaco (inasequible, incluso, a otro lenguaje que no sea el místico), Trías entiende el límite como transparencia, «espacio-luz», signo «visible» pero indecible («/»). El Gran Vidrio no es una obra alegórica, sino, más bien, una auténtica «idea construida»:

Duchamp sugiere una correspondencia estricta y rigurosa no entre lo *representado* en el cuadro y cierto cuerpo doctrinal filosófico o teológico, sino *una correspondencia en el método de construcción*

27 TRÍAS, E. *La edad del espíritu*. Destino, Barcelona, 1994.

28 LDM, p. 324 y ss.

que hace posible la generación del Gran Vidrio y *el método constructivo* a través del cual puede generarse la idea filosófica de bisagra, de barra, de límite en tanto que límite, eso que aquí llamo espacio-luz, lo topológico puro. Esa correspondencia puede llamarse «proyección». La idea construida se proyecta en su *símbolo*, el Gran Vidrio, y ése revela y expone, como suceso material, *brutal*, la verdad misma de la idea.²⁹

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

La noción de Límite, en fin, cumpliría aquellas expectativas primeras del Trías de *La filosofía y su sombra*: se ha desplegado como lógica (en *La razón fronteriza*, 1999), como teoría del conocimiento (en *El hilo de la verdad*); como ética (en *Ética y condición humana*, 2000), como filosofía de la religión y de la propia filosofía en su historia (en *La edad del espíritu*) y como ontología (en *Ciudad sobre ciudad*, 2001). Incluso su última obra, *El canto de las sirenas* (2007), podría fácilmente vincularse, por su intención profunda, a la recreación del Gran Vidrio: la música es también una forma de pensamiento donde transparece el Límite como límite.

IV

La idea de Límite, en Eugenio Trías, coincide plenamente con el *lugar* de la filosofía, el lugar desde el cuál es posible la filosofía. Ante todo es eso, un *lugar*. Habría que comprender esta noción, en

29 LDM, pp. 340-41.

primer lugar, a partir de su naturaleza topológica. En dicho lugar acontecen diversas experiencias; algunas son puramente físicas (el vértigo³⁰); otras son de naturaleza psíquica y lingüística (la «voz» del imperativo pindárico³¹); otras, las que muestran la competencia analítica de la filosofía del límite, pertenecen al ámbito espiritual, entendiendo «espíritu», claro está, al modo de un Hegel: la totalidad de la experiencia del saber humano. Este «lugar» es, como dato primero, el del existir propio, la condición humana en su inmediatez existencial. Existir y ser no se identifican, claro está, pero el ser no anula heideggerianamente el existir. Más bien le da sentido como existir en el mismo límite entre ambos. El modo de ser propio de la condición humana es ser-en-el-límite. Esta experiencia está presente (así lo muestra Trías en diversos textos³²) en aquellas ontologías que encaran, aunque sea implícitamente, el problema de la *diferencia ontológica*, esto es, el de la distinción entre lo ente y el ser. Pero en ellas el límite comparece como obstáculo o grieta que imposibilita el «salto» del existir al ser. Esta concepción provoca reacciones divergentes: o afirmación absoluta de la inmanencia (Hegel) y, por tanto, el ser y la nada dirían lo mismo³³; o nostalgia infinita por la pérdida de la posibilidad misma de la experiencia del Ser (Heidegger).

Desde una concepción del límite *afirmativa*, en cambio, la cosa (valga la expresión) cambia por completo: el ser se muestra en el

30 La experiencia del vértigo como experiencia del límite –distinta y distante de la angustia– ha sido tratada por Eugenio Trías especialmente en *Vértigo y pasión*, Taurus, Barcelona, 1997.

31 Véase TRÍAS, Eugenio, *Ética y condición humana*. Península, Barcelona, 2000. La experiencia de la «voz» que ordena «llegar a ser lo que se es» ha sido analizada también desde el punto de vista psicoanalítico.

32 P.e. *La razón fronteriza* o *El hilo de la verdad*.

33 Aludimos al célebre comienzo de la *Ciencia de la lógica* de Hegel.

mismo límite («/») como límite, en ese lugar que Trías denomina deliberadamente *limes* (así, en *La edad del espíritu*): frontera o demarcación entre dos «espacios». Habitar la frontera significa habitar una «tierra de nadie» donde, sin embargo, se entrelazan dos «mundos». Esta frontera o *limes* no está previamente establecida (en este sentido, no equivale a una línea fronteriza balizada); se establece justamente como final de un camino (un *methodus*) de experiencia cuyo primer ensayo fue, en la obra de Trías, *La aventura filosófica*. La experiencia del *limes*, por supuesto, genera un saber determinado: una onto-topología. El *limes*, en tanto «lugar», presenta también su diversidad: las cuatro demarcaciones o «barrios» que Trías despliega en *Ciudad sobre ciudad*³⁴:

El *limes*, en fin, es frontera entre algo (wittgensteinianamente, el mundo lógico-fáctico) y algo (también wittgensteinianamente, pero *malgré lui*: el mundo más allá del lenguaje que «dice» lo fáctico). Ambos coexisten en el límite sin que el límite sea, realmente, uno u otro. Pero, claro está, el límite es límite porque une-y-separa ambos «mundos».

La idea de Límite, en fin, debe entenderse en un contexto sistemático, aunque no en (o como parte de) un Sistema. El punto de partida de la filosofía de Eugenio Trías es su propia experiencia como pensador y a esta experiencia, renovada, remite siempre el contexto sistemático de la idea de Límite. Una vez establecida esta idea, es susceptible de sucesivas *recreaciones* (así, el planteamiento general de *El canto de las sirenas*) y modulaciones, dependientes de la naturaleza siempre específica (singular) del objeto de investigación. En este sentido, la idea de Límite, si bien se determina

34 TRÍAS, Eugenio, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Destino, Barcelona, 2001. Véase esquema en p. 47.

categorialmente³⁵, no es, en sí mismo, una categoría. Aún a riesgo de simplificar en exceso, cabría decir que el Límite es la solución de Trías a ese viejo problema metafísico que tanto repugnaba a Hegel: el de la singularidad obstinada de todo lo existente, ese lugar *dorthier kommt und zurück deutet der kommende Gott*³⁶.

35 Sobre las categorías en Eugenio Trías, véase *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza*.

36 HÖRDERLIN, Friedrich, *Brot und Wein*, 3.

ANDRÉS SANCHEZ PASCUAL

*Cuatro cartas en cuatro botellas,
o los años de plomo*



ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL

Nacido en Navalmoral de la Mata, Cáceres (1936), es doctor en filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y profesor de filosofía en la Universidad de Barcelona. Es también traductor al español de obras de pensamiento, principalmente del alemán. Ha traducido gran parte de la obra de Ernst Jünger, y por una de sus traducciones de este autor (*Radiaciones I*) el Gobierno alemán le concedió en 1990 el premio a la mejor traducción del alemán al español. Asimismo ha traducido obras de Adorno, Thomas Mann, Elias Canetti, Wittgenstein y, sobre todo, de Nietzsche. En 1995 recibió el Premio Nacional de Traducción a su trayectoria como traductor. También posee el Premio de Traducción Ángel Crespo, concedido por la ACEC.

Estamos celebrando hoy un homenaje de conjunto a la persona y a la obra de Eugenio Trías, lo cual quiere decir que estamos recordando el pasado, hasta este momento, de esa persona y de esa obra. Por suerte todos los que participamos en esta mesa hemos sido testigos presenciales, tenemos memoria viva de ese pasado, y pienso que nuestra tarea es dar testimonio de lo que hemos visto y hemos vivido. Lo que el futuro traerá, yo no lo sé. Pero todavía recuerdo bien el pasado. Y voy a hablar de lo que he denominado en el título «los años de plomo», aunque nuestro amigo prefiere llamarlos «los años de hierro».

Voy a hablar del periodo que va del 21 de octubre de 1982 (fecha en que Eugenio Trías termina su libro *Filosofía del futuro*) al 23 de abril de 1990 (fecha en que concluye su *Lógica del límite*). Se trata, por tanto, de un periodo de ocho años y de estos cuatro libros: *Filosofía del futuro* (Ariel, 1983), *Los límites del mundo* (Ariel, 1985), *La aventura filosófica* (Mondadori, 1988) y *Lógica del límite* (Destino, 1991). Esta es toda su producción en esos ocho años, si dejamos aparte *El último de los episodios nacionales* (FCE, 1989), que es una colección de artículos.

¿Qué representan estos libros como novedad en la producción de Eugenio Trías? Quienes saben lo que yo pienso sobre este asunto (y el primero que lo sabe es el hoy homenajeado), no ignoran que he sido y soy defensor de la continuidad del pensamiento y de la escritura de nuestro filósofo. Él mismo lo confirma con estas palabras: «Constato en el conjunto de mi obra una estricta continuidad que en ningún momento se interrumpe de forma clara» (p. 22 del prólogo a la segunda edición, en 2000, de *Los límites del mundo*). Más aún: yo pienso que desde el principio hay en Eugenio Trías, como en todo gran filósofo, «una» idea, y pienso que toda su obra, todas sus obras, son precisamente una variación de esa única idea. Me importa hacer constar aquí que esa idea no es sin más, como suele decirse, la idea del límite, sino, hablando con mayor propiedad, la idea del ser como límite. También esto lo confirma Eugenio Trías en el importante prólogo que acabo de citar (p. 19): «Por cierto, la idea nueva no es la idea de límite (vieja como la filosofía). La idea nueva es la idea de ser del límite (y la consiguiente remisión a ese nuevo horizonte ontológico de todas las cuestiones filosóficas radicales, o de filosofía primera: las relativas a la verdad y al fundamento)».

Pese a lo dicho, pienso que aquí, en este periodo, se produce un cambio de tema y de escritura, un cambio de fondo y de forma. Tampoco esto es, creo, una mera veleidad mía. Oigamos lo que el propio Eugenio Trías nos dice en sus memorias (2003) *El árbol de la vida* (p. 453): «Entré en los ochenta con proyectos más ambiciosos. Me veía con fuerzas para abordar una obra más entera, más desplegada, o más sistemática. Eso significaba, en cierto modo, modificar la forma y el fondo de lo que hasta ese momento había ido haciendo. Pero mi intención era, sencillamente, dejar crecer lo que había ido sembrando acá y allá. Iniciaba una aventura audaz hacia lo desconocido».

El primer resultado de esa modificación de la forma y el fondo fue el libro *Filosofía del futuro*. Un libro que desconcertó a muchos y con el que se inician los años de plomo. Hay en él, al principio, un capítulo, «El principio de variación» (pp. 37-49), que es un pequeño tratado del método. Y los capítulos siguientes desarrollan ya una ontología, que se confronta con algunas de las figuras más importantes de la tradición filosófica. Está, por ejemplo, la confrontación con Heidegger, oponiendo a su «ser para la muerte» el «ser para la recreación». O la confrontación con Schopenhauer y sus seguidores de una filosofía negativa. O está, en el primer capítulo, una teoría de las pasiones, con esta importante nota (p. 29): «No existe un orden pasional divorciado de un orden racional, sino un nexo interno entre pasiones que predisponen hacia actitudes racionales y de razones que esclarecen y modifican, iluminan y universalizan comportamientos pasionales».

¿Por qué, como he dicho antes, este libro desconcertó a muchos? Leamos un párrafo muy característico (p. 48): «La filosofía del futuro debe atreverse a abrir nuevos horizontes de reflexión, trascendiendo el cogito sum, tanto el cogito como el sum, como premisa supuesta de la filosofía, hasta captar el esse, un esse determinable física, inmanentemente en la finitud, como tiempo físico originario que acontece y adviene, recreándose, en cada fundación de entes o de regímenes de entes». Me parece que basta leer esta frase, con su largo aliento, para explicar el desconcierto. Se acabaron, por así decirlo, los carnavales, y ahora comienza una ardua ascensión, que dura y dura todavía.

Si a propósito de este libro yo quisiera gastarle una broma «política» a Eugenio Trías, diría que *Filosofía del futuro* fue el obsequio que él puso en la cuna del gran triunfo socialista de 1982. Veamos. Este libro se acabó de escribir el 21 de octubre

de 1982. Y justo una semana después, el 28 de octubre, se produjo el citado triunfo socialista en las elecciones, triunfo que llevó a Felipe González (un hombre que nació en el mismo año que nuestro filósofo, con pocos meses de diferencia) a la presidencia del Gobierno. ¿Llegó esta «carta en una botella» a donde tenía que llegar? Parece que no, pues tres años más tarde ya hablaba Eugenio Trías de «los años de hierro». De nada sirvió que en la «Introducción» de *Filosofía del futuro* hablase su autor de que «la izquierda ha visto rotas las legitimaciones de sus principios al quebrarse la dimensión utópica que de un modo u otro la amparaba», y que previniese «contra la más cruda *Realpolitik*».

En 1985 aparece *Los límites del mundo*, que es un libro «kantiano» y que contiene en sí las tres críticas kantianas. Hay en él, en efecto, una teoría del conocimiento, una ética y una estética. Pero se trata de un criticismo radicalizado, que criticando la modernidad pretende revitalizarla, oponiéndose así a los variopintos posmodernismos. Y hay en esta obra novedades radicales, avances en la ascensión. Una de las más importantes es, creo, la transformación del imperativo categórico en el imperativo pindárico: «Llega a ser lo que eres». Con ello se pone el fundamento de una ética de nuestro tiempo, que será desarrollada más tarde.

Pero el núcleo duro de este libro es la clarificación del límite como concepto positivo. El propio Trías dice, lo hemos visto antes, que en sí el concepto de límite es viejo como la filosofía. Pero en todas las filosofías anteriores el límite era algo así como una restricción, como un final, y, por ello, algo relativo, derivado. Trías contrasta su idea del límite, principalmente, con la idea del límite que aparece en Kant, en Hegel, en Wittgenstein y en Foucault. Para él el límite, ciertamente, circunscribe lo fenoménico, pero es también (y aquí está la novedad de Trías) una brecha y un acceso hacia el noumeno.

No tengo tiempo para comentar aquí la última parte del libro, titulada «Crítica de la transparencia pura», donde se encuentran algunas de las mejores páginas de prosa filosófica escritas por nuestro amigo. Pero no he querido dejar de aludir a ella.

El tercer libro, la tercera carta en una botella, se titula *La aventura filosófica*. Si *Los límites del mundo* era una obra «kantiana», ésta es fundamentalmente una obra «fenomenológica». Pero así como *Los límites...* fue escrito, por así decirlo, «en estado de gracia», *La aventura...* tuvo una gestación difícilísima, y yo fui testigo de ello. Usando una metáfora marinera, el libro está estructurado en catorce singladuras, nueve en la primera parte y cinco en la segunda. También aquí hay un avance, pero un avance estático, valga la paradoja. Esta obra es como un alto en el camino para, mirando hacia atrás y hacia delante, inquirir a fondo qué es esa aventura que se llama filosofía. La segunda parte se titula «Ensayo de una lógica del límite». Entiendo que aquí «ensayo» significa un primer esbozo del que será el cuarto y último libro de estos ocho años que estamos considerando.

Lógica del límite (1991) es el coronamiento necesario y, en cierto modo, el final de esta etapa. Aún recuerdo cómo en nuestras múltiples conversaciones bromeábamos entonces sobre que este libro iba a ser para su filosofía lo que la *Ciencia de la Lógica* fue para la filosofía de Hegel. El libro se compone de dos «sinfonías», la primera en dos movimientos y la segunda en cuatro. La primera parte es una lógica sensible, es decir, una estética, que trata sobre todo dos artes: la arquitectura y la música. La segunda es propiamente una ontología. Los tres libros anteriores habían mostrado la viabilidad metódica de un acceso a una ontología fundamentada en la concepción del ser como límite y frontera; habían sido (y estoy citando literalmente a Trías) un triple discurso del método.

Una vez logrado ese acceso, lo que importa en este libro es recorrer el modo en que el ser se despliega. Y eso ocurre en tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco fronterizo y el cerco hermético. Para los cuales existen tres lógicas, o mejor, tres logos: un logos sensible, un logos conceptual y un logos referido al cerco hermético. La unidad de esos tres logos viene determinada por su carácter figurativo-simbólico. En *Lógica del límite* se desarrollan principalmente los dos primeros logos. Pero el tercero, aunque mencionado, se deja para libros futuros, de los que a mí no me toca hablar.

Con esto habría terminado mi brevísimo tratamiento de estos ocho años y de estos cuatro libros. No he tocado los primeros catorce años de la aventura filosófica de Trías, ni tampoco voy a tratar los dieciocho últimos, cosa que corresponde a otros miembros de esta mesa. Me he centrado en un periodo intermedio, que considero capital. Pero antes de terminar quisiera hablar de algo que no está en los libros, sino sólo en el recuerdo, en la memoria viva de quienes estuvimos junto a Trías también en aquel tiempo.

Estos ocho años que van de 1982 a 1990 fueron realmente de plomo; en torno a Eugenio Trías y a su obra se hizo entonces un silencio de muerte, casi amenazante. Para muchos, incluso para muchos de sus viejos amigos, su nueva andadura, proseguida con coraje y sin descanso, constituyó primero una perplejidad, después una decepción y por fin un reto casi ofensivo. Y reaccionaron con despecho. Yo recuerdo, y también lo recuerda Eugenio Trías, cómo empezó a difundirse entonces que se había vuelto «metafísico», y eso era por aquellos años casi el peor de los insultos. Creo que fuimos pocos, pero suficientes, los que, en cambio, vimos entonces, también sorprendidos, pero maravillados y felices, que estaba empezando la parte constructiva de su obra. Él mismo lo ha expresado mejor que nadie (p. 304 de sus memorias *El árbol de la vida*):

«En el curso de mi trayectoria protagonicé, en mis primeros libros, la *pars destruens*: una general demolición de ídolos relativos a las ideas tradicionales de sujeto y humanidad. Pero desde que terminó ese aquelarre destructor, o ese carnaval orgiástico de demolición de ideas y creencias, una vez culminé el primer ciclo de mi obra, o mis primeros ensayos filosóficos (desde *La filosofía y su sombra* hasta *La dispersión*), se me fue imponiendo la exigencia de una reconstrucción general de la idea de sujeto y de la idea de hombre, o del concepto que podemos formar relativo a nuestra propia condición humana. Tardé años y hasta décadas hasta dar con esos conceptos: el de sujeto como sujeto del límite y el del hombre, o de la humanidad, como condición fronteriza (o como habitante de la frontera). De hecho esta 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».

Querido Eugenio: nuestra amistad comenzó hace ahora cuarenta años, por estas fechas. Creo que los dos podemos decir, apropiándonos de una frase de Nietzsche, que sobre ella no ha pasado nunca ninguna nube. Y también puedo decirte, usando otra expresión de Nietzsche, que lo que no te ha matado te ha hecho más fuerte, y más sabio, y más feliz. Y a nosotros nos ha hecho mejores. Cuando Ernst Jünger cumplió cien años, en 1985, nos invitó a comer a un grupo de amigos y a los postres nos dijo unas pocas palabras. Aún resuenan en mis oídos las últimas: «Gracias a mis amigos, y a mis enemigos también. Ambos forman parte del karma. Sin ellos no se tiene un perfil propio». También algo de esto quería haberte dicho hoy aquí.

AMADOR VEGA

*Eugenio Trías: en los límites
del pensamiento*



AMADOR VEGA

Es doctor en Filosofía por la Universidad de Friburgo de Brisgovia (Alemania), profesor de Estética en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, ha sido profesor visitante en la Universidad de Chicago, y es miembro correspondiente del Collège International de Philosophie (París). Su ámbito de investigación se centra en los estudios de mística medieval europea y en la estética contemporánea. Ha traducido y editado la obra del Maestro Eckhart, *El fruto de la nada* (Madrid 2007 6ª ed.) y ha coordinado la edición crítica de Jorge Oteiza, *Quousque tandem...* (Pamplona 2007). Es autor, entre otros, de los libros: *Zen, Mística y Abstracción* (Madrid 2002); *Ramon Llull y el secreto de la vida* (Madrid 2002, trad. ingl. Nueva York 2003); *El bambú y el olivo* (Barcelona 2004) *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, (Pamplona 2005) y *Tratado de los cuatro modos del espíritu* (Barcelona 2005).

Qué extraña experiencia de la vida la de llevar constantemente las palabras hasta su extrema significación en los conceptos, y así dar nacimiento a la nueva vida que insufla movimiento en el lenguaje, esa común morada hecha de tantos equívocos. La «experiencia del pensar» (*Erfahrung des Denkens*), así llamó Heidegger a esa actividad que no acontece sólo en las altas facultades del intelecto, pues engendra y concibe las palabras en la quietud de todas las facultades humanas (de ahí concepción y *conceptus*). Tuve noticia por primera vez de la filosofía de Eugenio Trías en mis años de estudiante de Filosofía en la Universidad de Barcelona. Eran unos años deliciosos, en donde la pasión por las cosas del intelecto nos llevaba a admirar a quienes ya se habían aventurado en los bosques del duro trabajo del concepto. El primer libro con que me hice, no podía ser de otra manera entonces, fue: *Tratado de la pasión*, que pasé por Barcelona durante semanas, casi convencido de haberlo escrito yo mismo. Quiero destacar que la admiración por quienes nos precedían estaba en el inicio del camino fundamental de todo aprendizaje. Como todavía lo teníamos todo por hacer no sentíamos la ansiedad de la influencia, simplemente

queríamos ser eso mismo que veíamos en Trías: un filósofo. Pero un filósofo que amaba la literatura y que cuando escribía lo hacía como hablaba, cuando hablaba de cine, de arte, de magia o del poder. A los 20 años la pasión está saturada de tantos elementos sagrados como profanos. Es el primer estadio estético del que habla Kierkegaard y funciona como primer impulso para llegar hasta las altas cimas del intelecto, pues la base de todo concepto es la carne en la que se ha engendrado. Aquella ontología del «amor-pasión» estaba, quizás ya entonces, preparando sus ideas acerca del «Dios-pasión».

Seguí a Trías en algunas conferencias por la ciudad; era lo que hacíamos entonces: si te gustaba la filosofía seguías a los filósofos. En una ocasión, gracias a un conocido común, pude visitarle en su casa y exponerle mis todavía confusos planes de estudio y escritura. Después perdí su rastro. Marché a Alemania y allí me sumergí en los textos medievales, hasta que años después, ya de regreso en Barcelona, de camino un día por la Gran Vía me crucé de nuevo con el filósofo. Muchas cosas habían cambiado, además de nuestro aspecto físico, y sin embargo un cierto tono hizo posible enlazar con una conversación sin tiempo. Trías acababa de escribir *Lógica del límite* y ya estaba realizando catas en los materiales para su futuro libro *La edad del espíritu*. Yo había regresado de la fría Europa con la cabeza llena de teología y religiones. Nada era más propicio para, entonces sí, iniciar una verdadera conversación en los límites de nuestro conocimiento acerca de aquello que Tomás de Aquino denominó: «*cognitio Dei experimentalis*». Desde aquel día ya no dejamos de vernos. O bien yo iba a su casa para leer conjuntamente al filósofo persa Sohrevardî o bien él venía a la mía a explorar en los textos de los místicos medievales. Pero más allá de estas lecturas, la conversación siempre giraba en torno a la idea

de Dios propia. Sé que durante aquel año, creo que era 1991, Trías estuvo sumergido largamente en la difícil lectura de los Evangelios Gnósticos, a la búsqueda de la conjunción de experiencia y conocimiento que caracteriza a los autores de aquellos textos de los orígenes del cristianismo. Puedo decir que asistí a las primeras elaboraciones de su idea de Dios, desarrollada más tarde en otros libros. Aunque entonces se me hacía difícil aceptar el anticosmismo inherente a la mayor parte de movimientos gnósticos de la Antigüedad, había algo de la idea de Trías que me era muy familiar y que tenía que ver con la dimensión numinosa de lo sagrado. En su filosofía dicho aspecto viene sintetizado en la idea de «sombra», transformada más tarde en pasión, cuyo referente más remoto para Trías podría ser lo que Freud llamó *unheimlich*, una de cuyas traducciones podría ser «lo inquietante». Siempre me ha interesado ver cómo en la formación de los conceptos se manifiesta una genealogía que toca tanto al tiempo de la experiencia, lo que en filosofía se llama «mundo de la vida», y al tiempo de la historia. Quiero decir que en su caso, Trías avanza con la idea de sombra desde su ya remoto: *La filosofía y su sombra*, a través de sus primeros acercamientos a la idea de mundo, para culminar en la más difícil y oscura experiencia del pensar: en el abismo de la divinidad y en sus manifestaciones llenas de luz y de tiniebla.

En el momento en que la filosofía de Trías toca fondo es porque se confronta con el más radical de los misterios del pensar: la experiencia de Dios. Para un pensador dialéctico nada de lo dicho hasta aquí aportaría gran luz al orden de los conceptos, pero advirtamos que ya no es posible filosofar sin el giro experiencial al que hacía alusión al comienzo en virtud del motivo heideggeriano: «*aus der Erfahrung des Denkens*». Para los primeros cristianos no era posible hacerse cargo de cuanto les había caído encima, es decir, la

muerte y Resurrección de su maestro, sin una experiencia del tiempo y de la historia que soportara tal locura.

El pensar para Trías no es el lugar de refugio y de quietud en el que nacen las ideas por capricho, sino el abismo de dolor e inquietud en el que la vida llama a la vida sin porqué. Cuando Trías se sumerge en la religión es porque en ella adquiere nueva forma aquella sombra remota que de modo sorprendente emergía en los años jóvenes entre lo estético y lo trágico. En los orígenes de todo pensamiento, pues, la estética, pero si en ella no va ya inscrita el aspecto ambiguo característico de lo sagrado, no hay proyecto filosófico y por tanto tampoco «mundo de la vida».

Creo que en su trayectoria, para la que todavía se hace necesaria una mayor perspectiva, la conjunción a la que debe llevar toda paradoja está presente y puesta de manifiesto en su idea de límite y en particular en la del «dios del límite», a la luz de su filosofía del límite. Lo que más me interesa de esta idea es que no viene determinada por una necesidad de dar cuenta de nada, es decir, que nada tiene que ver con los frustrados intentos de la filosofía racionalista del siglo XVIII por justificar la acción divina en el mundo. Para Trías Dios y límite no son términos idénticos, pero están coimplicados: uno en otro. En cierto modo dicha idea muestra la extrema dificultad por aunar experiencia y conocimiento, de modo que pudiéramos hacer de ambas sujeto y objeto alternativamente. Todo ello, claro está, dicho y pensado desde el tiempo, que también es vivido como un límite, único en el cual la experiencia de Dios se hace posible. Ahí es donde aparece y se despliega el sistema categorial de Trías, yo diría su mayor aportación a una filosofía con vocación de comprender lo universal. Dicha estructura del pensamiento, que ya ha empezado a ser estudiada con detalle en los libros y tesis doctorales que sobre Trías se han escrito,

ofrece lo que a mi modo de ver requiere toda filosofía: una descripción de los lugares por los que la experiencia humana transcurre. Para Trías toda experiencia profunda pasa por una comprensión simbólica de la misma. Si el elemento sombrío de la realidad estaba ya presente en los comienzos, sólo el símbolo podía proporcionarle un ámbito único en el que aunar esa dimensión terrible e inquietante de la vida, pero justo porque en el símbolo queda integrada la dimensión salvífica, la filosofía de Trías está cargada de esperanza y de futuro. Y sin embargo, su proyecto no pretende construir paraísos artificiales, razón por la cual, como decíamos, para cada categoría simbólica tenemos su sombra, anticategoría diabólica, o cesura, con lo cual queda integrada la descripción de la realidad limítrofe. Es en el *limes* en donde Dios puede revelarse ante un testigo que, él mismo, esté dotado de la condición fronteriza. Ese lugar de encuentro, que Trías llama cita, o religión, es también una realidad experiencial fuera de toda determinación conceptual, o por lo menos fuera del límite de aquellos conceptos que no soportarían la carga afectiva, o pasional, de dicho encuentro. Ahí quizás haya algo, no sé, algo del mejor Nietzsche cuando describe la realidad individual como el resultado de su misma destrucción. La sombra, lo diabólico, podría tener algo de aquella fuerza trágica de lo dionisiaco, que una y otra vez deforma las formas de nuestra existencia, con el único horizonte de dar vida a la vida que cesa. Se trata de un misterio, claro, del misterio de la vida que se inicia con el sol y termina con la noche. Esa oscuridad debía pues tener una realidad ontológica, a diferencia de aquella de tradición agustiniana y que la mejor teología luterana había asumido para sí. Quizás por eso Trías en cierto modo está más cerca de la espiritualidad mediterránea de los cultos místicos, así como también de lo poco místico que resta en el cristianismo

meridional, que no de aquel otro cristianismo de las tierras frías del norte de Europa. Aquí, no como allí, la sombra es una realidad, no una fantasía. Y tan potente es su realidad como aquella del sol que la hace posible.

Mientras Trías daba forma, por su parte, a ese inmenso proyecto que es *La edad del espíritu*, y en el que desplegó la síntesis de su pensamiento nacido a la sombra del carnaval de la juventud, daba comienzo otro proyecto intelectual en el que he tenido la fortuna de participar. En aquellos días de 1991, tras acudir a uno de sus seminarios en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, y mientras paseábamos de vuelta por la Diagonal, me propuso integrarme en el proyecto para una nueva Facultad de Humanidades en la recientemente creada Universitat Pompeu Fabra. Ciertamente, si no hubiera sido por la afinidad temática que compartíamos no me habría animado a regresar a la universidad, pero había algo superior, que Max Scheler denominó: «*ordo amoris*». Nada de aquellos primeros años juntos me es ajeno. La preparación de los temarios para las clases, para el único curso con el que empezábamos: un grupo exquisito de estudiantes que nos miraba y escuchaba atónitos mientras les hablábamos de los Vedas, de Zoroastro, de Platón... de los místicos medievales. En el primer año, hasta que no estuve integrado oficialmente en la Universidad y no obtuve la convalidación de mis estudios en Alemania, Trías me invitaba a dar algunas clases. Yo estaba en las suyas y él en las mías. Los estudiantes nos veían conversar en público y aquel clima me convenció de que mi lugar estaba allí definitivamente. Poder hablar de religión y religiones en un ámbito académico, fuera de toda confesión, y con el necesario sustento filosófico era más de lo que en aquel momento podía desear. Todo gran proyecto está vinculado a una persona y para mí el de la Pompeu Fabra, en estos quince años,

ha sido el que me ha dado la posibilidad de desplegar cuanto estuve preparando en solitario durante tantos años. Por este razón le agradezco el espacio que me abrió, pues sin su generosidad intelectual yo no habría podido abrirme, a mi vez, a mis propios estudiantes. Después se integraron otros profesores, la universidad, lamentablemente, creció y los días se sucedieron con sus luces y sus sombras.

¿Por qué será que uno de los pensamientos máspreciados por filósofos y teólogos es aquel del origen? No creo que tenga nada que ver con la nostalgia de los orígenes según Mircea Eliade. Creo que simplemente se trata de que en el origen ya está todo, pero la vida no ha desplegado sus misterios todavía, y es que no hay todavía, los tiempos se hallan bien apretados en un no tiempo, acurrucados en la cuna del nacimiento magnífico del que brotan las aguas de la vida. En aquellos tiempos anidaba la pasión por el saber y también allí estaba *in nuce* la continuidad a la que con Trías llamamos aventura. Aquella fue una aventura, una salida al mundo, una nueva salida de la caverna. Y su filosofía ha sabido situarse a ambos lados de la misma, en su interior con las sombras y en el exterior con la luz: ese es el método de quien se ajusta al límite de la realidad. Porque ya en la época en la que nace la filosofía de Trías no está claro que el conocimiento provenga de la luz ni tampoco que la depresión lo haga de la tiniebla o de la oscuridad sombría. Hace pocos días hablábamos y yo le preguntaba acerca del «daimon» y de lo que Aristóteles llamó «eudaimonía». Trías me recordaba el estrecho margen de libertad, pero libertad al fin, que tiene el hombre frente a su destino, a su carácter, si queréis, a su genio. Ese margen, aunque estrecho no es poco. Pues basta simplemente con que sea. Sí que sea el Ser. Todo lo antipático que resulta a los demás este sustantivo, es inversamente simpático a los

filósofos, pues a pesar de todo nos movemos, aquí en Occidente, en el reino de las sombras, entre el sustantivo y el verbo. Esa es nuestra común raíz indoeuropea. El segundo capítulo del *Llibre de contemplació en Déu* de Ramon Llull se inicia con un canto al Ser: «Com hom se deu alegrar per ço com és en ésser» (De cómo el hombre debe alegrarse por el hecho de ser). Bien, pues ese hombre que se alegra y se admira por su propio ser y por el de las otras criaturas, plantas y piedra, y por todo cuanto le rodea, ese hombre ya es un filósofo. Y es que no es poca cosa sentir alegría por el ser. Yo creo que Trías, como sabemos por muchos pasajes de sus memorias en *El árbol de la vida*, es un ser que se alegra de ser filósofo y no otra cosa. Y eso es verdaderamente raro. Para mi se trata de una rareza que dignifica, pues toda ella está dedicada a transmitir esa admiración a los demás y ese es el principio de toda acción: *contemplata aliis tradere*, decían en la Edad Media, y que yo traduciría algo libremente como: transmitir a los demás lo que has sabido ver.

EUGENIO TRÍAS

Materia sonora.

Nota sobre la música de György Ligeti
(inédito)



Este texto formará parte de un ensayo sobre el gran músico húngaro. Se trata de un material inédito que, a su vez, se insertará en un libro en gestación de título por determinar (en la misma línea abierta por mi libro *El canto de las sirenas*, publicado en 2007 en Galaxia Gutenberg, Barcelona).

I.

«La piedra desechada se convertirá en piedra angular»: esta frase del profetismo tardío, ahijada por los evangelios sinópticos, puede perfectamente adaptarse a la gran revolución musical perpetrada, con la máxima discreción, y del modo más espontáneo y natural, por György Ligeti.

De pronto la dimensión menos prometedora de la música en la tradición occidental se convierte en el principio sobre el que van a girar todas las dimensiones del sonido. El colorido tímbrico se constituye en primer principio de la aventura musical.

György Ligeti conduce, de este modo, a la música hacia la tierra prometida. No la profetiza sin llegar a tomar pie en ella. Más que a Moisés, que muere a pocas leguas de la tierra que mana leche y miel, se asemeja a Josué, que la organiza desde bases nuevas. Ligeti ocupa el terreno, lo conquista, lo coloniza, y lo recrea desde un punto arquimédeo que le permite hacer girar el orbe entero de la música.

El ámbito del sonido queda enteramente redefinido desde una dimensión que en Occidente había sido desechada: simple añadido final, o condimento decorativo, que concedía el acabado a cualquier composición.

En György Ligeti esa piedra desechada se yergue en piedra angular de todo el edificio sonoro. La trascendencia de esa decisión está a la vista: la música actual desprende todas las consecuencias de esta gran innovación.

En el influyente libro de Pierre Boulez *Penser la musique aujourd'hui* se distinguen dos modalidades de parámetros musicales. Ante todo, los que ejercen de principios básicos: la altura y la duración¹.

Pierre Boulez añade que las restantes dimensiones del sonido –intensidad, dinámica, timbre, formas de ataque, estereofonía– tienen carácter coordinador. Se limitan a regular duraciones y alturas.

El revolucionario Pierre Boulez no cambia en nada el guión tradicional. También la armonía y el ritmo constituían los componentes básicos sobre los que se sustentaba el discurso musical en la orientación clásica y romántica. Se consideraba que ambos, altura y duración (armonías, ritmos) elevaban lo que desde mediados del siglo de las Luces se tuvo por el componente mayor de la música: la melodía, responsable de la emoción y expresión de la pieza.

Armonía y ritmo gestaban –según las *Lecciones de Estética* de G. W. F. Hegel, en su parte consagrada a la música– la melodía, concebida como síntesis final: verdadera entelequia del discurso

1 «En vue d'une dialectique de la composition, la primordialité me paraît revenir à la hauteur et à la durée, l'intensité et le timbre appartenant à des catégories d'ordre second. . . L'unicité de la hauteur intègre la multiplicité des timbres; l'unicité du timbre coordonne la multiplicité des hauteurs.» *Penser la musique aujourd'hui*, Páginas 37-38, París, 1963.

musical. Es cierto que el atonalismo y el serialismo desplazaron del centro a la periferia el *élan* melódico (al cuestionarse la trama temático-motívica a partir de Antón Webern). Este músico proyectó la serie dodecafónica, tan sólo armónica para Schönberg, sobre las duraciones.

Oliver Messiaen experimentó un serialismo integral del que extrajeron sus consecuencias, entre otros, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. Éste marcó el énfasis en la duración como eje del discurso musical. El serialismo integral intentó trazar un determinismo de todos los parámetros que consagraba de nuevo, igual que en la tradición, la primacía de las alturas, ya que eran éstas las que especificaban la pauta que de una u otra manera se adaptaba a las restantes dimensiones.

La destrucción de la trama temático-motívica, y del tradicional concepto de melodía, fue en este sentido una revolución insuficiente. El diván armónico contra el cual John Cage dijo darse de cabezadas toda la vida –en conversación con Arnold Schönberg– no fue radicalmente cuestionado (ni siquiera por la música aleatoria). La serie de doce sonidos –tantos como la gama cromática– no pudo disimular su hegemonía sobre las restantes series. Sólo las duraciones parecían poder disputar su preeminencia.

Se trataba de coordinar según principios inteligibles, que al parecer sólo la altura y la duración podían proporcionar, todas las dimensiones del sonido; incluso la más etérea de todas: el colorido tímbrico.

2.

El color: eso es lo decisivo. El color tímbrico como cualidad específica del sonido asumida en su radical materialidad.

El color es, siempre, lo más resistente a las estrategias de la Razón Analítica. El estructuralismo no hallaba las mismas dificultades de organización –y mensuración– con la duración, las alturas, las formas de ataque, las intensidades, la dinámica. Todas estas dimensiones parecen cercar, determinar, medir la *forma* de la sonoridad. Pero el color nos adentra en el hondón de la *materia* fónica; en su carácter matricial; en la *Magna Mater* del sonido (y de su posible organización formal).

El color es la cualidad más salvaje y menos susceptible de medida de todas las dimensiones sonoras. Parece incluso inconmensurable². Constituye el ingrediente más difícil de ajustar a una mentalidad hiper-determinista como la que prevaleció en los años del serialismo integral: correlato musical de la Razón Analítica o del Estructuralismo filosóficos. Tampoco su opuesto simétrico, la aleatoriedad, supo dar el trato requerido a esa dimensión que parece desmentir todo proyecto de *musica mensurata*.

3.

Claude Debussy consideraba que en música lo esencial era el ritmo, el tiempo y el color. Los tres componentes unidos generaban la atmósfera de la pieza. No elijo en vano esta palabra: atmósfera. Si hay una música en la cual encaja esta palabra es, sin duda, la de Debussy. Un músico que se nos descubre como uno de los más

2 Son muy relevantes los intentos por determinar en el espectro de las ondas sonoras este componente material –matricial– de la sonoridad: los que el grupo de L'itinéraire, encabezado por el gran músico, ya fallecido, Gérard Grisey, ha ido llevando a cabo. Cualidad tímbrica y temporalidad son, para los «espectralistas», los principales parámetros que deben ser considerados. Véase el libro colectivo en homenaje a Gérard Grisey *Le temps de l'écoute (Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores)*, textos reunidos y presentados por Danielle Cohen-Levinas, París, 2004.

influyentes del pasado siglo³. Más influyente que Arnold Schönberg. Quizás *ex aequo* con Gustav Mahler, con quien compartió su aptitud sobresaliente para la percepción de timbre y color, o por la genial manera de combinar sonidos.

En Mahler esa cualidad se produce a través de una orquesta de orquestas que se estira y se encoge, y que puede devenir *concertino*, o cuarteto camerístico, o forma concertante con solista instrumental obligado, en una línea de clarificación instrumental que conduce a la segunda Escuela de Viena.

En la «orquesta invisible» wagneriana, por el contrario, la voz individual del instrumento contribuye a la creación del efecto sonoro en subordinación a la orquesta entera, diluido y difuminado en ella, a modo de toque colorista –o pincelada– que contribuye al efecto colectivo, global. Se llega al sonido final mediante mezclas de color.

Claude Debussy prosigue la vía de la mezcla y fusión wagneriana, con sus ínfimas transiciones generadas por el uso de la paleta tímbrica: una constante sugerencia de leves modificaciones de color que va generando la transformación interna de la masa de sonido, hasta promover su mutación y metamorfosis.

Ese sentido especial por el color desprende importantes consecuencias de la paleta pictórica wagneriana. De todas y cada una de las pinceladas instrumentales resulta un sonido común, sin resolución, sin cadencia, que se va renovando y transformando, o remansando y volviendo convulso. Más que de melodía infinita debiera hablarse, en Debussy, o incluso en el propio Wagner, de transformaciones tímbricas infinitas (sin límite, sin contorno, sin recurso a parcelación del impulso sonoro en episodios).

3 Así lo considera William W. Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.

Esas son las lejanas influencias que vienen de lejanía –*aus den Ferne*– hasta este gran compositor húngaro que fue capaz, de pronto, como Colón con el huevo, de dar el golpe de timón que la música precisaba a principios de los años sesenta, cuestionando la insuficiente revolución serialista que había restaurado de nuevo la primacía de alturas y armonías. O los parámetros fundamentales –altura y duración– (según palabras de Pierre Boulez).

Pero no fue Boulez ni Stockhausen el verdadero revolucionario. Tampoco Iannis Xenakis (que presagió y profetizó la tierra prometida, como Moisés, pero sin llegar a ocuparla y colonizarla). Lo fue un extranjero procedente del extrarradio europeo, superviviente de las más horribles experiencias que pueden imaginarse, campos de concentración nacional-socialistas y escolarizaciones aviesas bajo el terror soviético stalinista implantado en su patria húngara; fugitivo del terror rojo que aplastó el reformismo húngaro con tanques y deportaciones; siempre huyendo de una aciaga Erinia política que le persiguió hasta pasados los treinta años.

Se establece al fin en Viena, en Colonia, en el mundo libre, con el único bagaje de modernidad de su admirado compatriota Béla Bartók, y disponiendo, como única ráfaga de iluminación, la eventual escucha en la radio –en tiempos del fugaz reformismo húngaro que los tanques rusos abortaron– del *Canto del adolescente* de K. Stockhausen.

Este húngaro que hace su rápido aprendizaje –ya en tierras alemanas– en los laboratorios de electroacústica de Colonia, de lo que deja como testimonio su interesante pieza electrónica *Artikulation*, es quien lleva a cabo, con la mayor sencillez, sin alardes, la revolución musical que conduce hasta la música de hoy⁴.

4 Véase Richard Toop, *György Ligeti*, London, 1999, una buena biografía del compositor. Sobre su obra la importante sucesión de ensayos, que inclu-

Se trata de una inversión, un giro, una vuelta completa. Eso es lo que «revolución» significa, desde Nicolás Copérnico hasta Oliver Cronwell.

Esa revolución se presiente en una pieza preparatoria: *Apariciones*. Pero se lleva a consumación en una obra-manifiesto que posee el nombre, evocador de Claude Debussy, de *Atmosphères*. No es casual que ese título esté escrito en francés (como no lo será tampoco la denominación italiana de una de sus cimas orquestales, *Lontano*).

Los parámetros coordinadores (Pierre Boulez) –timbre, intensidad, dinámica– aparecen, de pronto, en *Atmosphères*, como fundamentales. No sólo eso: ¡Aparecen en forma exclusiva! Los restantes, que Boulez consideraba prioritarios, serán sencillamente eliminados. En obras posteriores terminarán siendo redefinidos a partir de un drástico desplazamiento.

Lo que era centro se convertirá en periferia. Lo que había sido desechado de todo papel principal –color tímbrico, intensidad, dinámica– se erigirá en piedra angular de un nuevo modo de entender el universo sonoro.

3.

El color tímbrico suele ser en occidente lo último que se considera. Con frecuencia se construye en *particella* la base armónica y rítmica, o la trama melódica con su material temático y motivico susceptible de elaboración y desarrollo. Sólo entonces se suele añá-

ye también una entrevista con el músico, de Ulrico Dibelius, *Ligeti: Eine Monographie in Essays*, Mainz, 1994. Así mismo Pierre Michel, *György Ligeti*, París, 1995 (incluye también una entrevista con Ligeti, así como un análisis, en el apéndice, de algunas de sus obras). También Richard Steinitz, *György Ligeti, Music of the Imagination*, London, 2003.

dir el timbre, que junto con los signos dinámicos y de intensidad actúan al modo de las especias que dan sabor a la partitura.

Arnold Schönberg, al final de su *Harmonienlehre*, muy en la línea de la revolución tímbrica incoada por Gustav Mahler –y desde diferente punto de vista por Claude Debussy– insinúa que quizás sería en el terreno del timbre donde tendría expansión la música del futuro. Sugiere una suerte de insólita melodía no cimentada en la canónica combinación de armonía y ritmo, o en la red temático-motívica, sino en los timbres⁵. Y en la obra más cercana al universo de Debussy, su célebre tercera pieza de las *Cinco piezas para orquesta*, a la que terminó dando un título atmosférico (*Mañana estival junto al lago*), fue capaz de sostener un acorde –con sólo leves cambios de semitono– que, sin embargo, sonaba de forma melódica en razón de que en él se iban permutando diferentes dispositivos instrumentales. Al poético título indicado le añadió, en paréntesis, Colores, *Farben*. Y al acorde melódico de timbres le llamó *Klangfarbenmelodie*, melodía de colores sonoros.

Ese sustento tímbrico se convierte de pronto, en *Atmosphères*, en el fundamento mismo de la pieza. Toda ella es timbre y colorido. Se asiste a un movimiento de transformación y metamorfosis. Pero en ella los *Klangfarben* –colores sonoros, timbres– son los que se van transmutando.

Aquí la variación no se sostiene en serie alguna, ni en un serialismo restringido al modo de Schönberg, o sólo ampliado a las duraciones, como en Antón Webern, ni en un sistema serialista integral (concebido con criterios estructuralistas) como en las dos primeras sonatas de Pierre Boulez.

5 Léanse al respecto las fascinantes dos páginas finales de la *Harmonienlehre* de Arnold Schönberg, traducida al español por Ramón Barce, Madrid 1995: «¡Melodías de timbres! [...] ¡Qué espíritus tan desarrollados [serán] los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles!»

No es la serie el sustento armónico, ni tampoco el conjunto trabado de todos los parámetros fundado en una fórmula siempre invisible. El más etéreo de los parámetros, auténtica criatura del aire, el colorido tímbrico, sostiene toda la composición.

Tampoco se llega a esta fundación tímbrica de la música a partir de un decisionismo fundado en principios estocásticos a través de leyes estadísticas, al modo de Iannis Xenakis. No se empareda la composición entre dos extremos, el *cluster* y los perpetuos *glissandi*, en abolición de toda discrecionalidad de altura o duración (fragmentos de tono, fracciones de segundo).

También Xenakis persigue la materialidad pura del sonido como tal. Si bien lo hace con criterios opuestos a Ligeti: a partir de una mentalidad *fauvista* que asume el color en su forma más brutal, templado únicamente por criterios matemáticos de naturaleza estadística.

Al brutalismo *fauve* de Xenakis –quizás próximo en música a la *action-painting* pictórica de Jackson Pollock– contrapone Ligeti un minucioso y elaborado tejido de pinceladas sonoras del que resultará el sonido que llega al oído.

Xenakis adelanta el camino que Ligeti regiamente transitará: ese arte de la escucha que pone al desnudo la *foné*, el sonido restituido en su pura materia matricial.

Hasta el propio Juan Sebastián Bach había mostrado desdén por esa piedra desechada: *El arte de la fuga* se compuso sin especificarse el instrumento que la hiciese audible.

Ya Xenakis comprendió que a la materia fónica se llega, de manera preferente, por vía orquestal-sinfónica: la que tuvo en Edgar Varèse su magno precedente. A años luz del puntillismo pianístico de los serialistas. Éstos se hallaban hermanos en su

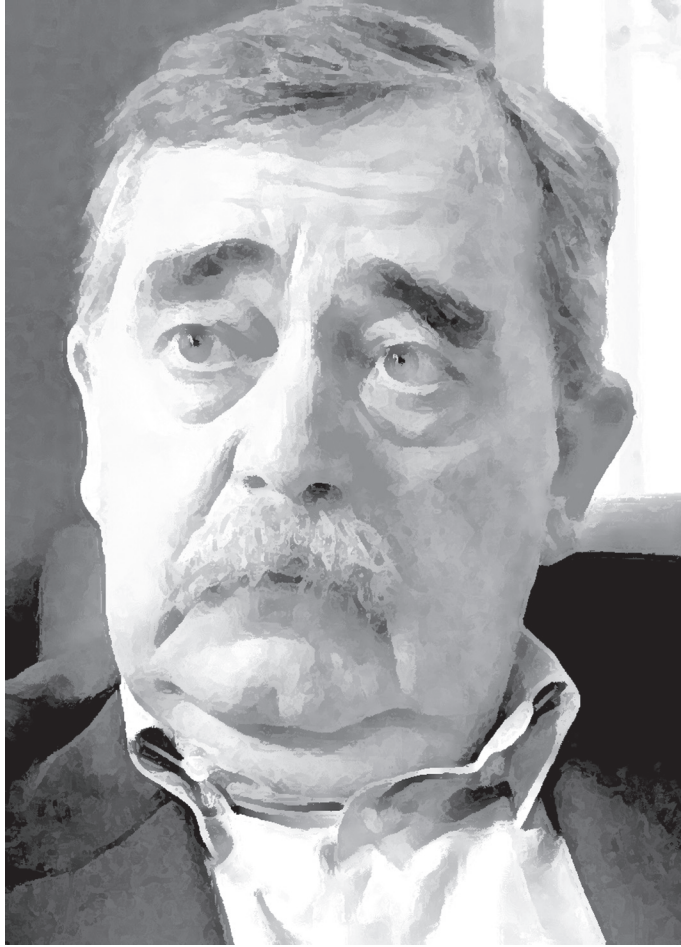
entendimiento atomizante y siempre percutiente del sonido con su máximo competidor: el minimalismo aleatorio de John Cage.

Se restaura la gran orquesta. Frente al piano y a la percusión, de nuevo tiene principal protagonismo la orquesta sinfónica. Esa es la vía que consolida Ligeti. Acierta a eliminar, sin embargo, las adherencias de paradigma serial que subsisten, pese a sus acertadas críticas al serialismo integral, en el extremo racionalismo matematizante –y pitagorizante– de Iannis Xenakis.

Ligeti transita de la matemática a la física. Inaugura así la gran conquista musical que se despliega desde comienzos de la década de los sesenta. El continente que se avizora lo constituye la *foné* en su materialidad desnuda: instancia matricial cuya cualidad primaria es el colorido tímbrico.

Esa primera categoría musical resulta ser fundacional en referencia a toda *musica mensurata*, o a las formas mensurables que constituyen los restantes parámetros del sonido (alturas, duraciones, ataques, intensidades, dinámica). Tal es esa piedra desechada que de pronto, en piezas como *Atmosphères*, *Volumina*, el *Réquiem*, *Lux Aeterna*, *Lontano* o el *Concierto para violoncello y orquesta*, todas de György Ligeti, se convierte en verdadera piedra angular.

Biografía de Eugenio Trías



Eugenio Trías Sagnier nace en Barcelona el 31 de agosto de 1942. En 1960 comienza los estudios de Filosofía en la Universidad de Barcelona, prosiguiéndolos después en las de Navarra (Pamplona), Madrid, Bonn y Colonia. En 1964 presenta su tesis de licenciatura «Alma y Bien según Platón», lo que le permite acceder en 1965 al puesto de profesor de Filosofía en las Universidades Central y Autónoma de Barcelona.

El curso académico 1972-1973 lo vive entre Brasil y Argentina, en cuya capital, Buenos Aires, imparte diversos cursos y conferencias. En 1976 accede al puesto de profesor de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en donde obtiene la categoría de Catedrático en 1986. En dicha facultad permanecerá hasta 1992, año en que se traslada como profesor de filosofía a la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Actualmente es Catedrático de Filosofía de esta Universidad. Durante el curso 1995-1996 fue director del Institut de Cultura, adscrito a la misma Universidad.

Fue durante seis años director del Departamento de Estética y Composición de la ETSAB, fue director y fundador del Instituto de

Cultura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra y fue desde 1995 hasta 2007 director de los Cursos de Doctorado de Humanidades, adscritos al Instituto de Cultura de la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente es director académico del Master oficial en «Estudios comparados de pensamiento, arte y literatura» adscrito al mismo Instituto de Cultura de la UPF.

Desde el año 1997 hasta el 2002 fue Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

Ha dirigido múltiples tesis doctorales, ha presidido muchas lecturas de tesis, y participado en numerosas oposiciones a titularidad y a cátedra en calidad de presidente.

Ha obtenido varios galardones a su labor creadora. En 1974, con ocasión de su libro *Drama e identidad*, recibe el premio Nueva Crítica; en 1975, el premio Anagrama de Ensayo por *El artista y la ciudad*; en 1983, el Premio Nacional de Ensayo por *Lo bello y lo siniestro*; en 1995, el Premio Ciudad de Barcelona, por *La edad del espíritu* y en el mismo año, el XIII Premio Internacional Friedrich Nietzsche, por el conjunto de su labor filosófica. Ha obtenido así mismo el premio de periodismo de *El Correo Español del Pueblo Vasco* del año 2002. También el premio Terenci Moix al mejor libro de ensayo del año 2007 por su libro *El canto de las sirenas*.

Además de sus numerosas publicaciones cabe destacar su presencia en la prensa a través de artículos de opinión en los principales periódicos españoles (*El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, etc.), así como su actividad como conferenciante y como director de programas de conferencias y cursos de diferente especie y extensión en toda la geografía española. Es Presidente del Consejo de Cultura del diario *El Mundo*, y forma parte de su consejo editorial.

Ha desarrollado también una amplia actividad a través de cursos y conferencias por Europa y América. Muchos textos suyos han sido traducidos a diversos idiomas (alemán, francés, italiano, inglés, sueco, portugués, esloveno, etcétera).

Se han efectuado ya varias tesis doctorales sobre su obra, tanto en España como en Hispanoamérica. Se han publicado así mismo varios libros sobre su filosofía.

Su concepción de la filosofía es unitaria y enciclopédica, ya que ha desplegado sus principales ideas en campos tan distintos como la ética, la reflexión cívico-política, la estética, la filosofía de la religión, la reflexión histórico-filosófica y la ontología. Sus ámbitos preferenciales han sido, la filosofía del arte y la estética y, en los últimos años, la filosofía de la religión. Ha intentado siempre que todo ello derivara de una concepción propia y personal de la filosofía, de orientación ontológica, que suele ser identificada y reconocida como «filosofía del límite».

Muchos de sus libros se han convertido ya en referencias ineludibles de la filosofía española de los últimos treinta años. Obras tuyas como *Tratado de la pasión*, *Lo bello y lo siniestro*, *Los límites del mundo* o *La edad del espíritu* se han constituido ya en obras clásicas del pensamiento filosófico de estos años. Su obra está considerada como uno de los hitos filosóficos más relevantes del pensamiento español del presente siglo. Se ha ponderado por la crítica la relevancia que en su obra adquiere su escritura, su peculiar estilo (en el que el pensamiento filosófico se manifiesta portador de antenas poéticas de innegable valencia literaria).

Eugenio Trías somete a la razón filosófica a un permanente diálogo con sus sombras. A comienzos de los años ochenta descubre el concepto angular que a partir de entonces orientará toda su reflexión. Se trata del concepto de *límite*. En el *límite* entre la

razón y sus sombras halla Trías el ámbito de exploración de una posible filosofía del límite (sobre todo a partir de su libro *Los límites del mundo*). El concepto de límite lo determina Trías en diálogo con la tradición kantiana y, dentro de los filósofos contemporáneos, con Wittgenstein y con Heidegger. Trías propone una antropología en la que se concibe al hombre como «habitante de la frontera», como «fronterizo»; el hombre se halla siempre referido a ese límite que tiene, para Trías, clara significación ontológica.

En su obra se despliega un arsenal muy amplio de referencias y reflexiones en el que circulan todas las artes (desde la arquitectura a la música, de la literatura al cine, de la escultura a la pintura) y también toda suerte de referencias religioso-espirituales (de lo que dan prueba sus libros consagrados a la filosofía de la religión, como *La edad del espíritu* y *Pensar la religión*), y de reflexiones histórico-filosóficas (donde sobre todo destacan sus grandes maestros históricos, que son Platón y Nietzsche, sin dejar de referirse también a Kant, Hegel, Wittgenstein, Schelling, Heidegger o Foucault).

Su libro más ambicioso es, sin duda, *La edad del espíritu*, en el cual determina el ser del límite, y la razón simbólica que le corresponde, a través de siete categorías; mediante éstas explora los distintos modos de aproximarse al «hecho religioso» (o al ámbito de lo sagrado), ordenando esos modos en distintas épocas históricas entrelazadas.

En 2003 publica un libro de memorias titulado *El árbol de la vida*, en el que Trías relata su trayectoria vital y vocacional hasta cumplir treinta y tres años. El texto cubre, pues, hasta el año 1975, un año antes del inicio de la transición democrática española.

Eugenio Trías ha sido nombrado Doctor Honoris Causa de las dos universidades más antiguas de Hispanoamérica, la Universidad

Autónoma de Santo Domingo, en la República Dominicana, el año 2000, y la Universidad de San Marcos de Lima, en Perú, el año 2003. El 15 de marzo de 2007 será nombrado D. H. C. de la Universidad Autónoma de Madrid. En el año 2004 se le concedió la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el año 1996 se le concedió la Medalla de Oro de la ciudad de Buenos Aires.

Su último libro es *El canto de las sirenas (Argumentos musicales)*. Se trata de un conjunto de 25 ensayos sobre compositores musicales, desde Monteverdi hasta Xenakis, que cubre cuatro siglos de la música occidental. Es un libro muy extenso en el que se tienen en especial consideración los vínculos entre la música y el pensamiento filosófico.

Bibliografía de Eugenio Trías

La filosofía y su sombra, Seix-Barral, Col. «Biblioteca Breve», Barcelona, 1969; 2ª ed., 1983. Existe traducción inglesa: *The philosophy and its shadow*, Columbia University Press, New York, 1983.

Teoría de las ideologías, Península, Barcelona, 1970; 2ª ed. 1975; 3ª ed., con el título *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Península, Col. Nexos, 1987.

Metodología del pensamiento mágico, Edhasa, Col. «Gaya Ciencia», Barcelona, 1970; 2ª ed., 1987 (en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*).

Filosofía y Carnaval, Anagrama, Barcelona 1970, 2ª ed. 1973; 3ª ed., con el título *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, 1984. Hay traducción al sueco, *Filosoch och karneval*, Agora, Estocolmo, 1986.

La dispersión, Taurus, Col. «Ensayistas de hoy», Madrid, 1971; 2ª ed. Destino, Col. Destinolibro, Barcelona, 1991.

Drama e identidad, Seix-Barral, Col. «Breve Biblioteca de Respuestas», Barcelona, 1974; 2ª ed. Ariel, Barcelona, 1984; 3ª ed. Destino, Col. «Destinolibro», Barcelona, 1993. Hay traducción al francés, *Drame et identité*, Ed. Ousía, Bruselas.

El artista y la ciudad, Anagrama, Barcelona, 1976 (IV Premio Anagrama de Ensayo); 2ª ed., 1984; 3ª ed. 1998. Existe traducción inglesa, *The artist and the city*, Columbia University Press, New York, 1983; y traducción al italiano, *L'artista e la città*, Ed. Le Lettere, Firenze 2005, a cura di Francisco José Martín.

Meditación sobre el poder, Anagrama, Barcelona, 1977; 2ª ed. 1993.

Thomas Mann y su obra, Dopesa, Col. «Conocer», Barcelona, 1978; 2ª ed. Mondadori-España, Madrid, 1988 (junto con *Goethe y su obra*). Hay traducción al portugués: *Conhocer Thomas Mann e a sua obra*, De. Ulisseia, Lisboa, 1990

La memoria perdida de las cosas, Taurus, Col. «Ensayistas de hoy», Madrid, 1978; 2ª ed. Mondadori-España, Madrid, 1988.

Goethe y su obra, Dopesa, Barcelona, 1980; 2ª ed. Mondadori-España, Madrid, 1988 (junto con *Thomas Mann y su obra*). Acantilado, 2006.

Tratado de la pasión, Taurus, Madrid, 1979; 2ª ed. 1984; 3ª ed. 1988; 4ª ed. 1991; 5ª ed. 1997. Debolsillo, 2006.

El lenguaje del perdón (Un ensayo sobre Hegel), Anagrama, Barcelona, 1981.

Lo bello y lo siniestro, Seix-Barral, Barcelona, 1982 (2 ediciones); 3ª ed. Ariel, Barcelona, 1988; 4ª ed. Ariel, Barcelona, 1987; 5ª ed. 1992; 6ª ed. Ariel, Barcelona, 1999; 7ª ed. Ariel, Barcelona, 2000; 8ª ed. Ariel, Barcelona, 2001 (con nuevo prólogo). Traducción al portugués. Debolsillo, 2006.

El pensamiento cívico de J. Maragall, Península, Col. «Nexos», 1985, traducido al catalán por Jordi Maragall Noble, *El pensament de Joan Maragall*, Edicions 62, Barcelona, 1982.

Filosofía del futuro, Ariel, Barcelona, 1983; 2ª ed. Destino, 1991.

Los límites del mundo, Ariel, Barcelona, 1985; 2ª ed. Destino, Barcelona, 2000, con nuevo prólogo.

La aventura filosófica, Mondadori-España, Madrid, 1988.

Lógica del límite, Destino, Barcelona, 1991. Reedición de Círculo de Lectores con prólogo especial para esta edición, edición corregida, Barcelona, 2003.

El cansancio de Occidente (en colaboración con R. Argullol), Destino, Barcelona, 1992; 2ª ed. 1993; 3ª ed. 1994; 4ª ed. 1994. Hay traducción al sueco, *Det utmattade Västerlandet*, Doxa De, Tryckt, 1994.

La edad del espíritu, Destino, Barcelona, 1994; 2ª ed. 1994; 3ª ed. 1995; 4ª ed. 1999; 5ª ed. Círculo de Lectores, con prólogo especial para esta edición, Barcelona, 2001. Debolsillo, 2006.

Diccionario del espíritu, Planeta, Barcelona, 1996.

Pensar la religión, Destino, Barcelona, 1997; 2ª ed. 1997. Hay traducción al sueco, *Att tänka det religiösa*, Ed. Thales, Estocolmo.

Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película Vértigo, de Alfred Hitchcock, Destino, Barcelona, 1997; 2ª ed. 1998.

La razón fronteriza, Destino, Barcelona, 1999. Traducción al esloveno, *Menji razum*. (mayo 2005).

Ética y condición humana, Península, Barcelona, 2000; 2ª ed. 2000, 3ª ed., 2003.

Pensar en público, Destino, Barcelona, 2001.

Ciudad sobre ciudad, Destino, Barcelona, Octubre 2001.

El árbol de la vida. Memorias, Destino, Barcelona, febrero 2003.

El hilo de la verdad, Destino, Barcelona, febrero 2004.

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

El canto de las sirenas (Argumentos musicales), Galaxia Gutenberg, septiembre 2007.

ALGUNA BIBLIOGRAFÍA SOBRE EUGENIO TRÍAS

Variaciones sobre el límite (la filosofía de Eugenio Trías), de José Manuel Martínez-Pulet, Madrid, 2003; Editorial Noesis.

Eugenio Trías, el límite el símbolo y las sombras, editado por Andrés Sánchez Pascual y Juan Antonio Rodríguez Tous; Barcelona 2004, Ed. Destino.

La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías, editado por Jacobo Muñoz y Francisco José Martín; Madrid 2005, Biblioteca Nueva.

La otra orilla de la belleza, Fernando Pérez Borbujo, Herder, Barcelona, 2006.

Razón y revelación. La filosofía de la religión en Eugenio Trías. Arash Arjumandi, Ediciones El Cobre, Barcelona, 2008.



Eugenio Trías, la tarde del homenaje de la ACEC. *Foto de Carme Esteve.*



Mesa de ponencias del homenaje, 5 de junio de 2008. *De derecha a izquierda:* Ana María Moix, Eugenio Trías, Andrés Sánchez Pascual, Amador Vega, José Antonio Rodríguez Tous (a la izquierda fuera de cámara Xavier Antich). *Foto de Carme Esteve.*



El 5 de junio de 2008 en el Col·legi de Periodistes de Catalunya, la tarde del homenaje de la ACEC. *De derecha a izquierda:* José Luis Giménez-Frontín, Amador Vega, Andrés Sánchez Pascual, José Antonio Rodríguez Tous, Eugenio Trías, Montserrat Conill, Xavier Antich y Ana María Moix. *Foto de Carme Esteve.*

CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

1. Luis Romero: 40 años de literatura

Julio Aróstegui, José Corredor-Matheos, Jean-Jacques Fleury, Luis T. González del Valle, Joaquín Marco, Ignasi Riera, Manuel Serrat Crespo.

2. Balance de cinco años de vigencia de la Ley de Propiedad Intelectual

Enrique de Aresti, Jordi Calsamiglia, Eduardo Calvo, Alexandre Casademunt, Roc Fuentes, Federico Ibáñez, Vicenç Llorca, Ferran Mascarell, Pau Miserachs, Juan Mollá, Guillermo Orozco, Francisco Rivero, Alfonso de Salas.

3. Seminario Abierto de Literatura (Pablo García Baena, Carlos Edmundo de Ory, María Victoria Atencia)

Neus Aguado, Ángel Crespo, Jaume Pont, Adolfo Sotelo.

4. Juan Ramón Masoliver: 60 años de creación, crítica y traducción literarias

Laureano Bonet, Valentí Gómez i Oliver, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Joaquim Molas, Teresa Navarro, Joan Perucho.

5. En torno a la obra de Ángel Crespo

Josep Maria Balcells, Bruna Cinti, José Corredor-Matheos, Didier Coste, Bruno Rosada, Joaquim Sala-Sanahuja, Andrés Sánchez Robayna.

6. El universo literario de Ana María Matute

José Agustín Goytisolo, Kjell A. Johansson, Oriol Pi de Cabanyes, Esther Tusquets.

7. Las tradiciones literarias

Neus Aguado, Vicenç Altaió, Carmen Borja, Antoni Clapés, Josefa Contijoch, Carles Hac Mor, Rodolfo Häsler, Feliu Formosa, Pilar Gómez Bedate, Rosa Lentini, Joaquim Sala-Sanahuja, Víctor Sunyol.

8. Manuel de Seabra (Liaj multaj patrioj, Sus muchas patrias, Les seves moltes pàtries, As suas muitas pátrias)

Dimiter Ángelov, August Bover i Font, Basilio Losada, Herbert Mayer, Eduardo Mayone Dias.

9-10. Pervivencia de los libros sagrados

José Antonio Antón Pacheco, Victoria Cirlot, Francisco Fortuny, Claudio Gancho, Clara Janés, Miquel de Palol.

Creatividad y literatura:

una perspectiva interdisciplinar

Ramon Castán, José Corredor-Matheos, Miquel de Palol, Albert Ribas, Rosa Sender, Jorge Wagensberg.

11. Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)

Javier García Sánchez, Pere Gimferrer, Ana María Moix, Assumpta Roura, Montserrat Sarto, Maruja Torres, Josep Vallverdú.

12. La traducción, un puente para la diversidad

Ricardo Campa, Paola Capriolo, Ingeborg Harms, Elisabeth Helms, Kary Kemény, Petr Koutný, José Antonio Marina, Francine Mendelaar, Olivia de Miguel, Frans Oosterholt, Daniel Pennac, Ángel Luis Pujante, Edmond Raillard, Manuel Serrat Crespo, Martine Silber, Boyd Tonkin, Fernando Valls, Gareth Walters, Beth Yahp.

13. Homenaje a Enrique Badosa

Ramón Andrés, Luisa Cotoner, José Luis Giménez-Frontín, Esteban Padrós de Palacios, Carme Riera.

14. Homenaje a Víctor Mora

Enric Bastardes, José Luis Giménez-Frontín, Josep Maria Huertas, Esteban Padrós de Palacios, Maria Lluïsa Pazos, Ignasi Riera.

15. Homenaje a Francisco Candel

David Castillo, Rai Ferrer, Eugeni Giral, Josep Maria Huertas, Maria Lluïsa Pazos, Francesc Rodon.

16. Homenaje a Sebastià Juan Arbó

Félix de Azúa, Josep Maria Castellet, Eduardo Mendoza, Joaquim Molas.

17. Tres maestros andaluces de la poesía: Alfonso Canales, Manuel Mantero, Rafael Montesinos

José Ángel Cilleruelo, José Corredor-Matheos, Pilar Gómez Bedate.

18. III Jornadas Poéticas de la ACEC

Sam Abrams, Sebastià Alzamora, Francesco Ardolino, Hèctor Bofill, Guillermo Carnero, Enric Casasses, Mariana Colomer, Manuel Forcano, Pilar Gómez Bedate, Valentí Gómez i Oliver, Joan Margarit, José María Micó, Víctor Obiols, Marta Pessarrodona, Marina Pino, Susanna Rafart, José Francisco Ruiz Casanova, Iván Tubau, Jorge Urrutia, Carlos Vitale, Esther Zarraluki.

19. IV Jornades Poètiques de l'ACEC / IV Jornadas Poéticas de la ACEC

Joan Elies Adell, Dante Bertini, Hèctor Bofill, Carmen Borja, Antoni Clapés, Meritxell Cucurella-Jorba, Bartomeu Fiol, Sergio Gaspar, David Jou, Rosa Lentini, Daniel Najmías, Cristina Peri Rossi, Míriam Reyes, José Ramón Ripoll, Màrius Sampere, Alberto Tugues, Jordi Virallonga.

20. Salvador Pániker: Homenatge / Homenaje

José Corredor-Matheos, Jorge Herralde, Beatriz de Moura, José Luis Oller-Ariño, Xavier Rubert de Ventós, Iván Tubau.

21&22. La violència de gènere a la literatura i les arts / La violencia de género en la literatura y las artes

Manuel Baldiz, Lucía D'Angelo, Manuel Delgado, León Febres-Cordero, Natalia Fernández Díaz, Sabel Gabaldón, José Luis Giménez-Frontín, José Monseny, Cristina Peri Rossi, Marta Pessarrodona, Marie-Claire Uberquoi, Javier Urra.

23. IV Centenari Quixot / IV Centenario Quijote

José Luis Giménez-Frontín, José María Micó, Carme Riera, Antonio Tello.

24. V Jornades Poètiques de l'ACEC / V Jornadas Poéticas de la ACEC

Montserrat Abelló, Anna Aguilar-Amat, Sebastià Alzamora, Ana Becciú, José Ángel Cilleruelo, Carles Duarte, Federico Gallego Ripoll, Carles Hac Mor, Clara Janés, Mario Lucarda, Antonio Méndez Rubio, Ponç Pons, Antoni Puigverd, Manuel Rico, Paolo Ruffilli, Rolando Sánchez Mejías, Teresa Shaw, Julia Uceda.

25. Javier Tomeo: Homenatge / Homenaje

Nora Catelli, Carlos Cañeque,
Juan Antonio Masoliver Ródenas.
Critiques / críticas de: Luis Suñén,
José Luis Giménez-Frontín,
Leopoldo Azancot, Rafael Conte,
José García Nieto, Enrique Murillo,
Félix Romero, Ignacio Echevarría,
J. Ernesto Ayala-Dip.

26. Manuel Serrat Crespo: Homenatge / Homenaje

Peter Bergsma, Jean-Bosco Botsho,
Daniel Fernández, José Luis Giménez-
Frontín, Bernard Valero.

27. Esther Tusquets: Homenatge / Homenaje

Nora Catelli, Jorge Herralde,
Ana María Moix, Cristina Peri Rossi,
Oscar Tusquets.

28. VI Jornades Poètiques de l'ACEC / VI Jornadas Poéticas de la ACEC

Jesús Aguado, Alfonso Alegre
Heitzmann, Juan Arnau, Xavier Bru
de Sala, José Corredor-Matheos,
Manuel Serrat Crespo, Juan Carlos
Elijas, Bartomeu Fiol, Antonio
Gamoneda, Sergio Gaspar, Seán Golden,
Goya Gutiérrez, Rosa Lentini, Chantal
Maillard, Teresa Martín Tafarell,
Antonio Martínez Sarrión, Dolors
Miquel, Eduardo Moga, Manel Ollé,
Juan Pablo Roa Delgado, Eduard
Sanahuja, Anne-Hélène Suárez,
Víctor Sunyol, Antonio Tello,
Carlos Zanón.

Consulteu a la secretaria de l'ACEC sobre la disponibilitat d'exemplars dels números no exhaurits. / Consulte en la secretaría de la ACEC sobre la disponibilidad de ejemplares de los números no agotados.

www.acec-web.org - secretaria@acec-web.org

