

LA APORÍA ESTÉTICA: ARTE, LÍMITE Y VERDAD EN E. TRÍAS¹

THE AESTHETIC APORIA: ART, LIMIT
AND TRUTH IN E. TRÍAS

Gerard Vilar

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: *Al igual que ocurre con el conjunto de su obra, la estética del límite de Eugenio Trías no ha sido adecuadamente reconstruida, contrastada y valorada. Con este fin, este artículo trata de abordar tres aspectos de la misma, a saber: primero, la virtualidad del concepto mismo de límite en la estética; segundo, el problema del arte como conocimiento y su proximidad a la filosofía; y, tercero, el problema de la precariedad de la estética como disciplina y su lugar en la filosofía. En estos tres dominios se señalan algunas limitaciones y debilidades del proyecto de Trías de una estética del límite, pero se arguye acerca de las muchas posibilidades productivas de su legado, siempre y cuando se abandonen el resto de concepción romántica del arte que lastra ese proyecto, la preferencia por un arte filosófico en sentido metafísico tradicional, así como cierto conservadurismo que impregna su última etapa y que es incompatible con la estética contemporánea.*

Palabras clave: *Eugenio Trías, estética del límite, conocimiento artístico, verdad*

Abstract: *As with all of his work, Eugenio Trias' aesthetics of limit has not been properly rebuilt, contrasted and valued. To this end, this paper seeks to address three aspects thereof,*

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de los trabajos de investigación del proyecto Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614 "Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo".

namely: first, the virtuality of the concept of limit itself in aesthetics; second, the problem of art as knowledge and its proximity to philosophy; and third, the problem of the precariousness of aesthetics as a discipline and its place in philosophy. In these three domains some limitations and weaknesses of Trías' project of an aesthetics of the limit are noted, but also we stress the many productive possibilities of his legacy, as long as the rest of the romantic conception of art that hampers the project, the preference for a philosophical art in the traditional metaphysical sense, and the conservatism that permeates his final stage, incompatible with contemporary aesthetics, are abandoned.

Keywords: *Eugenio Trías, aesthetics of the limit, artistic knowledge, truth.*

Sin lugar a dudas, Eugenio Trías fue uno de los grandes pensadores españoles del siglo. Por su peso específico, su nombre puede colocarse al lado de los de Unamuno, Ortega, Zubiri o Zambrano. Sin embargo, la significación del pensamiento de Eugenio Trías sigue siendo en buena medida un enigma. Estuvo los últimos treinta años de su vida dedicado con pasión y tenacidad a desarrollar todas las implicaciones de una *filosofía del límite* que comprende en su núcleo una estética con grandes pretensiones sistemáticas. Sus libros tuvieron una amplia difusión desde *La filosofía y su sombra*, el primero que publicó en 1969. La filosofía de Trías habló siempre con voz propia, en el sentido que da Stanley Cavell a esta expresión², y por ello su mera existencia es un fenómeno singular en el panorama filosófico y estético hispano, dominado por el eclecticismo, el epigonalismo y la falta de originalidad. Y una prueba fehaciente de la debilidad de nuestra esfera pública de razonamiento, académica y no académica, es que, en relación a la magnitud de su obra, apenas ha habido recepción crítica de sus propuestas filosóficas. A día de hoy es difícil saber cómo valorar su obra y si en el futuro tendrá realmente un puesto reservado entre los grandes de la historia o bien qué otro lugar ocupará. En cualquier caso, más allá del reconocimiento formal, su impacto conceptual entre la comunidad de los profesionales de la filosofía hasta el presente ha sido más bien escasa, aunque fuera un pensador exotérico, es decir, de notable éxito editorial y mediático toda su vida. Quizá en respuesta simétrica a su proverbial alergia al mundo académico establecido, la academia le ha ignorado olímpicamente y despreciado en privado, con contadas excepciones³. Creo que esta situación

² Cf. Stanley CAVELL, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

³ Las más notables son Andrés SÁNCHEZ PASCUAL y Juan Antonio RODRÍGUEZ TOUS (eds.), *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003; Jacobo MUÑOZ y Francisco José MARTÍN (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*, Madrid, Biblioteca Nueva,

no ha de continuar y que por decencia intelectual debe corregirse. Se lo debemos por ética académica y porque lo merecía a la vista del gigantesco esfuerzo de creación filosófica realizado a lo largo de más de cuarenta años. El mayor homenaje que se le puede hacer a Eugenio Trías es tomarse en serio sus propuestas y contribuir a resolver el enigma que es aún su obra. Con esta intención he venido hasta aquí con esta pequeña contribución a dialogar con su *estética del límite*⁴.

Desde los tiempos de Hegel y Schopenhauer, bajo la locución “estética filosófica”, y a pesar de su nombre, se entendieron ante todo una pléyade de filosofías del arte preocupadas por definir lo que la obra de arte sea y su grado de conexión o desconexión con la verdad y el conocimiento. Hasta las últimas reflexiones de Adorno, Lyotard o Danto pueden inscribirse en esta tradición y son representativas, a su vez, del final de la misma y del retorno a las preocupaciones iniciales. Con la hermenéutica postgadameriana y con la deconstrucción, con Jauss y Derrida, la estética vuelve hacia sus orígenes, hacia una priorización de la noción de experiencia estética frente a la de obra de arte, que es la situación contemporánea, en la que la disciplina es más coherente con su propio nombre que durante ese largo pasado que iniciaron los románticos. Ello se debió a diversas razones, pero fundamentalmente a la propia evolución de las artes en las vanguardias tardías que condujo indefectiblemente a la crisis del concepto de obra de arte y su disolución, y con ello a los presupuestos de un modo de pensar que inauguró el romanticismo. Dado que en el presente cualquier cosa puede ser una obra de arte, lo importante ha dejado de ser el objeto, y su lugar lo ocupa la dimensión pragmática, esto es, la de cómo nos relacionamos con aquellos objetos que nos permiten hacer con ellos una experiencia artística, verlos como arte, y cuáles son las condiciones para que ello sea el caso. Como enunció Nelson Goodman con pregnancia, la pregunta no es qué es el arte, sino cuándo hay arte.

En cualquier caso, ¿cómo se ubica la estética del límite de Eugenio Trías en la tradición de la estética filosófica? A primera vista la estética del límite que Eugenio Trías desarrolló desde mediados de los años ochenta hasta el final de sus días es, ante todo, una filosofía del arte, vinculada a una metafísica y muy alejada de los planteamientos de las diversas pragmáticas estéticas que encontramos entre los filósofos, los críticos y teóricos del arte de hoy. Y lo es porque encontramos en ella algunos de los característicos motivos de esa

2007. Otras obras son las de, José Manuel MARTÍNEZ-PULET, *Variaciones del límite: la filosofía de Eugenio Trías*; Madrid, Noesis, 2003; Fernando PÉREZ-BORBUJO, *La otra orilla de la belleza: en torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Barcelona, Herder 2005; Arash ARJOMANDI, *Razón y revelación: la religión en el proyecto filosófico de Eugenio Trías*, Barcelona, El Cobre, 2007.

⁴ Los textos fundamentales donde ésta se despliega son: “La síntesis filosófica-8. Un tranquilo reino de leyes estéticas. Revolución y creación en arte”, en *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995 [1983], pp. 196-201; “Primera sinfonía: Ontología trágica.-Primer ciclo: Eso que soy.-Tercer movimiento: El repliegue.-A. El juicio estético”, en *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino, 2000 [1985], pp. 123-160; “Ética y estética”, en *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 367-394. La mejor síntesis de ella se encuentran sin lugar a dudas en la cuarta parte de *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona: Destino, 2001, pp. 171-214.

familia –en sentido wittgensteiniano– en la que todos sus miembros se parecen por algunos rasgos, por un cierto ADN común que los emparenta más allá de las diferencias. Por ejemplo:

- la ubicación del arte como una forma de pensamiento elevada (de espíritu) junto a la filosofía y la religión, es decir, una forma privilegiada de conocimiento, y diferenciada de las otras dos;
- por la prioridad de la obra frente a la recepción, es decir, que el centro de gravedad del fenómeno arte se encuentra en la obra, no en el sujeto receptor, ni en el creador, ni en el mundo en el que ésta existe;
- la defensa de una noción de autonomía (estética) del arte, distinta de su autonomía social, es decir, que el arte tiene su propia esfera y modo de funcionar irreductible en última instancia a sus condicionamientos histórico-sociales, biográficos, etc.;
- la defensa de una variante de la estética de lo sublime, en el sentido de que la experiencia artística auténtica es una vía de acceso a las cuestiones metafísicas, a las Ideas. O, por mencionar un rasgo común más y no alargar la lista innecesariamente,
- la convicción íntima de que las artes tienen algún poder salvífico, al menos a nivel individual, e incluso, para algunos, una misión histórica de redención.

Sin embargo, siendo todo ello poco discutible, en el pensamiento estético de Trías hay muchas intuiciones e ideas que piden una clarificación porque no lo sitúan entre los “ortodoxos” de la tradición, sino en una compleja posición, digamos de “bisagra”, entre la estética y la filosofía del arte, o, dicho de otro modo, entre Kant y Hegel, una posición que en algunos aspectos se asemeja a la que hoy en día tiene Alain Badiou, otro gran pensador “platónico” de hoy. Y, por cierto, explorar la proximidad de ambos pensadores “platónicos” sería una forma de ubicar la filosofía de Trías en el contexto global. Otra cosa es explorar la posible influencia de este pensador francés en Eugenio Trías que, como la eventual influencia en él de muchos otros, no es muy fácil de rastrear porque, al igual que Ortega y Gasset⁵, Trías no era muy dado a reconocer sus fuentes, salvo los clásicos, aunque a veces rompiera con su costumbre.

La propuesta interpretativa que traigo aquí se resume en sostener que el conjunto de intuiciones que constituye la heterodoxia del pensamiento estético de Trías y lo colocan en esta imprecisa posición entre grandes alternativas de la estética filosófica es la tesis de lo que él mismo denominó en alguna ocasión la “aporía estética”⁶. Una aporía, recordemos, es un problema

⁵ Nelson R. ORRINGER, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1980.

⁶ E. TRÍAS, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Destino, Barcelona, 2001, p. 198. Este concepto también aparece en otros textos, algunas versiones anteriores de este mismo, como “El criterio estético”, en *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película ‘Vértigo’*

aparentemente sin solución porque los argumentos y razonamientos planteados conducen a contradicciones y a conclusiones o situaciones paradójicas irresolubles. Eugenio Trías, sin embargo, no quería significar literalmente esta condición de insolubilidad con su uso del término aporía. Quiero decir que en su filosofía no se trata de un problema irresoluble, sino de un problema difícil, especialmente un problema de difícil comprensión, que es un sentido del término aporía más cercano al que tenía originalmente la palabra griega. Como ya descubriera Platón en su juventud al concluir en el *Hippias mayor* que “la belleza es difícil”, la estética del límite de Trías no puede dejar de constatar que “la estética es difícil”. Pero ello no significa que la naturaleza de lo estético no sea comprensible o que la estética filosófica sea una empresa condenada inevitablemente al fracaso. Antes al contrario, la importancia de las reflexiones estéticas en su obra, por su centralidad en cantidad y cualidad, evidencian que de algún modo la estética fue un auténtico centro gravitatorio de su pensamiento, un lugar desde el que en algunos momentos pensó la filosofía entera y desde el que propuso sus interpretaciones del mundo. Esto es algo que acerca su pensamiento a la tradición de Nietzsche, de Heidegger y Gadamer, de Benjamin y Adorno, de Derrida, de Deleuze y Lyotard, filosofías todas ellas que consideraban el arte como modelo o paradigma fundamental para el pensar, frente a las filosofías de quienes idolatran la ciencia como los positivistas y gran parte de los filósofos analíticos, o frente a aquellas de los que hacen lo propio con la ética y la política, como tantos marxistas y post-marxistas. Trías apostaba por el arte como una *forma simbólica de la filosofía*, al menos desde principios de los años ochenta, en la época de su libro *La filosofía del futuro*, en el que sostenía enfáticamente que “el contenido de un símbolo artístico es una idea filosófica”⁷, y definía el conjunto de arte y la filosofía como “el horizonte trascendental que fija las condiciones de posibilidad desde las cuales, por selección, pueden derivar los universos sociales y científicos”⁸. Para él, pues, arte y filosofía tenían el mismo rango, aunque difirieran como modos de conocimiento. En este sentido, la estética ocupaba en su filosofía una lugar privilegiado, probablemente, más de lo que reconoce la arquitectónica de su filosofía del límite, algo que merecería ser investigado con detenimiento, aunque en más de una ocasión lo reconociera, como por ejemplo en el prólogo a *Lo bello y lo siniestro*, donde escribía: “Toda propuesta filosófica posee, siempre, su laboratorio particular. [...] Mi laboratorio propio, aquel en el cual mi filosofía se ponía particularmente a prueba, lo constituía la estética; o la reflexión sobre las obras de arte.”⁹ Este lugar de la estética en el pensamiento de Trías generará importantes problemas en el desarrollo de su programa filosófico. En ocasiones parece que la estética es una esfera junto a otras (la de la razón teórica, la de la razón práctica), como en Kant, y, por tanto, uno

de Alfred Hitchcock, Madrid, Taurus, 1998, pp. 197-219; y “El criterio estético”. en J. L. MOLINUEVO, en *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, EUSAL, 2001, pp. 13-29.

⁷ Véase E. TRÍAS, *La filosofía del futuro*, Barcelona: Ariel, 1982, especialmente pp. 160-182.

⁸ *Ibid.*, p. 166.

⁹ E. TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 7-8.

de los barrios de la ciudad fronteriza, como gustaba decir. Sin embargo, en otros momentos ese “laboratorio” que sería la estética parece que vaya a ser en realidad el lugar de la filosofía primera, el lugar desde el que se piensa la filosofía toda. Pero luego la tendencia real es que la metafísica (y la religión) acabó ocupando ese lugar y la estética quedó subordinada enteramente a ella, con lo que el kantismo de Trías se deslizó paulatinamente hacia una peculiar versión de la metafísica romántica con todos los problemas que ello conlleva.

Por el momento, voy a proceder a desgranar solo tres de los momentos de eso que Trías denominaba “aporía estética”. La “aporía estética” es lo que encontramos en el centro laberinto de la estética. Para Trías era “el núcleo mismo de la estética... que constituye el objeto propio y pertinente de toda reflexión. Es, ni más ni menos, la médula filosófica que da sentido y razón de ser a la estética”¹⁰. La aporía estética es una hidra de muchas cabezas. De entre los varios momentos que Trías identifica en su obra, como por ejemplo los que designan los pares comprensión/explicación, universal/singular, objetivo/subjetivo, intuitivo/racional, placer/conocimiento o, más genéricamente, emoción/intelecto, y demás, son todos ellos pares categoriales en realidad bien conocidos en la tradición. Sin embargo hay otras cabezas de la hidra no tan populares.

De entre las cabezas de hidra especiales de la estética del límite que podrían discutirse, solo voy a poder abordar, y ello aún solo someramente, tres, a saber:

- 1) el concepto mismo de límite en la estética,
- 2) el problema del conocimiento artístico, y
- 3) la precariedad de la estética.

Tendremos que dejar para otra ocasión muchos otros problemas igualmente interesantes para la correcta ubicación del pensador barcelonés. Empezaremos, pues, con el concepto central de su estética y de su filosofía de madurez en general.

1. EL LÍMITE EN LA ESTÉTICA

Como es sabido, Trías proponía entender la categoría de límite como limes, como frontera. En esto divergía de la tradición kantiana en la que también cabe situar al primer Wittgenstein según la cual el límite es algo más absoluto –los límites del pensamiento, del conocimiento, de la razón, del sujeto, del lenguaje o del mundo–, algo que no puede trascenderse y que, como mucho, solo podemos reconocer como un muro desde el acá, ya que para verlo propiamente como límite deberíamos poder verlo por ambos lados, al decir

¹⁰ E. TRÍAS, *Ciudad sobre ciudad*, p. 205.

del filósofo vienés¹¹, cosa que resultaría metafísicamente imposible, y de ahí la “aporía” del concepto de límite. Si para pensar el límite hay que pensar ambos lados del mismo, entonces es que debemos poder pensar lo que no se puede pensar. La operación de sustitución del límite absoluto por el de limes o frontera emprendida por Eugenio Trías es, de hecho, una muy razonable operación porque se apoya en una intuición antropológica hoy bastante compartida que tiene precedentes hasta en Pico della Mirandola y su idea de la plasticidad del hombre, “artífice de sí mismo”, al decir del filósofo neoplatónico admirado por Eugenio¹². El ser humano como el ser no definido; el pastor del ser; el ser que no es, sino que se hace y que debe hacerse permanentemente, etc., son formulaciones –variaciones– sobre esta intuición filosófica compartida. Es cierto, por decirlo con una afortunada sentencia de Eugenio, que “somos los confines del mundo”¹³. El ser humano es un ser de frontera, un ser que se mueve siempre en sus límites, pero estos son siempre históricos y contingentes, a diferencia de lo que pensaba Kant o el primer Wittgenstein. Los límites de la razón y del conocimiento no están trazados de antemano y para siempre. No sabemos lo que seremos capaces de conocer. Los límites de lo que somos no están definidos, así que la ciudad ideal tampoco podrá jamás definirse de una vez por todas. Y ahí el arte y la filosofía tienen un papel importante, porque pueden contribuir decisivamente, y de hecho contribuyen, a la redefinición permanente del ser humano y de la ciudad ideal.

El límite en general no es algo estable; se puede trabajar sobre el límite para transformarlo. El arte y la filosofía en su sentido más eminente, como laboratorios de la creatividad humana, son el lugar por excelencia de la razón fronteriza, de ese lugar privilegiado donde se puede disolver la aporía wittgensteiniana del pensamiento y la expresión. Porque el límite en estética, como en filosofía, pero en el medio sensible, es a un tiempo una puerta de acceso a aquello que está más allá, a lo nunca mostrado, pensado o dicho. El límite se convierte, así, en un lugar de apertura y, cuando ésta tiene lugar –algo que no siempre ocurre– se produce lo que en estética contemporánea viene llamándose un “evento”, esto es, el *événement* de Deleuze y Badiou, la *Welterschliessung* de Heidegger y los hermenéuticos, etc. El pensamiento central de Eugenio Trías, entonces, no habría sido meramente una singularidad idiosincrásica barcelonesa, sino que habría conectado con el espíritu filosófico de la época y entroncaría con una importante corriente de la gran estética y la filosofía contemporánea.

Una de las metáforas más sugerentes del pensamiento de Trías sobre el límite es su afirmación de que éste no es opaco sino que tiene algún grado de transparencia. Esta metáfora, que según contaba se le había ocurrido contemplando el *Grand Verre* de Marcel Duchamp en Nueva York a principios de

¹¹ En el prólogo al *Tractatus*.

¹² E. TRÍAS, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 71-83.

¹³ E. TRÍAS, *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004, p. 20.

los años ochenta, es una propuesta creativa. Frente a las concepciones negativas del límite que encontramos en Kant o en Wittgenstein, la variación de Eugenio sobre esta categoría es una recreación productiva. El límite ya no tiene carácter absoluto ni es algo estable por los siglos de los siglos, sino que se puede modificar, ya que a través de él, porque es translúcido o tiene un grado de transparencia, podemos adivinar o vislumbrar algo de lo que pueda haber al otro lado y, así, hacer crecer el ser (Gadamer) o hacer nuevos mundos (Goodman). Porque el mundo entendido como inclusión de los tres mundos de Trías (el mundo a secas, el mundo de la vida y el mundo subjetivo)¹⁴, está en permanente modificación, en sus elementos y en su extensión. El mundo crece y se modifica también por sus bordes. Los límites de lo visible y de lo experimentable, de lo pensable y lo decible, están siempre alterándose gracias a las artes, aunque no solo a ellas. En este sentido, desde la estética más reciente, habríamos de decir que la expresión “estética del límite” es en cierto modo una redundancia. Es redundante hablar de la “estética del límite” porque en el arte, especialmente en el arte contemporáneo, la auténtica experiencia estética se sitúa siempre en el límite de lo pensable, de lo audible y de lo decible (e incluso de lo gustable y de lo tangible, habría que añadir). El verdadero arte es, siempre ya, arte en el límite y “en este sentido puede afirmarse que toda estética es siempre y por necesidad *estética del límite*”¹⁵. Subrayar redundantemente el concepto de límite al nombrar su posición filosófica tiene el sentido de poner el foco de atención en su concepción específica, que en la estética tenía para él la virtud de mostrar una salida al “laberinto de la estética”, una solución a su aporía, en la medida en que todas las disyuntivas que atraviesan la estética en la filosofía del límite quedan transfiguradas en conjunciones, y el límite deviene una potencia copulativa que, sin cancelar las diferencias, une y permite conjuntar lo que parece heterogéneo: la oposición comprensión/explicación, universal/singular, objetivo/subjetivo, intuitivo/racional, placer/conocimiento. Esta sería pues la virtud de la categoría de límite en la estética, a saber: trocar en conjunción los opuestos sin cancelarlos. Ese es el programa filosófico de la estética de Eugenio Trías, un programa que, sin duda, muchos suscribiríamos. Otra cosa es que ese programa se convirtiera en una empresa realmente cumplida. Ahí, como es propio de la filosofía, surgen muchas dudas y se abre un amplio campo de discusión. A continuación, y a modo de breve tiento, abordaremos el problema platónico del arte como falsedad e ilusión, o, dicho en clave contraria, el problema del arte como conocimiento, un problema que resulta central en el desarrollo del programa estético de Trías.

2. ARTE Y CONOCIMIENTO

Platón influyó enormemente en la formación del pensamiento de E. Trías desde sus años de estudiante hasta el fin de sus días. La huella de Platón está

¹⁴ E. TRIAS, *Ciudad sobre ciudad*, p. 276.

¹⁵ *Ibid.*, p. 206.

en toda la obra del autor. Pero en una cosa estuvo siempre en absoluto des-acuerdo con el gran filósofo ateniense, a saber: en su desprecio y condena del arte. Platón rechazó el arte por ser ilusión y lo más ajeno a la verdad; Trías, en cambio, en la tradición de algunos neoplatónicos y, sobre todo, del romanticismo, siempre consideró el arte como una de las formas superiores de conocimiento, junto a la filosofía, una posición en esto próxima a la de Hegel, aunque tal vez estuviera más cerca de Schopenhauer en su convicción acerca de la superioridad de la música sobre la otras artes, incluida la literatura. La superioridad del arte como forma de conocimiento se debe –sostenía– a su *radicalidad*. En un artículo de principios de los años ochenta, en una fase crucial de la transición política en España que coincidía con el momento de la génesis de su filosofía de madurez, formulaba su tesis con gran claridad:

“Alcanzada cierta deseada y deseable normalización ciudadana y estatal, el hombre no puede menos que abrirse a problemas radicales, en torno a los cuales gravita siempre la filosofía primera, la metafísica. Y en la obra artística hay siempre insinuación de ese horizonte, sólo que imbricado en la presencia inequívoca, singular, sensible, patente, de una palabra poética desplegada, de una variación musical movilizada, de un espacio configurado y susceptible de ser habitado o de una materia informada. Arte, filosofía y poesía pueden, pues, de un modo radical, aparecer en el horizonte de reflexión hispana como tarea futura de la que pueden beneficiarse tanto los filósofos como los poetas y los artistas. Hoy, más que nunca, el encuentro y la confrontación entre éstos son necesarios para permitir que nuestra cultura hispana salte por encima de sus propias limitaciones”.

¿Cuáles son esos problemas radicales?, seguía preguntándose.

“Sin ninguna duda son aquéllos en torno a los cuales espontáneamente se forman en nuestra razón, al decir kantiano, ideas con carácter problemático, sobre las cuales podemos aventurar respuestas que, sin embargo, nunca jamás pueden configurarse como un cuerpo de doctrina dogmáticamente expuesto, ya que se hallan imantadas por ese enigma que nos hace siempre asombrarnos de nosotros mismos, del mundo en que vivimos y del destino o falta de destino de nosotros y de nuestro mundo: asombro estremecido ante nuestra fragilidad de seres inteligentes y pasionales, despedidos de un origen desconocido y abocados a inminente fin sin remisión, a modo de espléndida y fugaz luminaria que desbroza tierra y mundo, por un instante ralentizado entre dos eternidades de tiniebla. De ese asombro pueden forjarse ideas atestiguadoras de la naturaleza de la condición en la que nos reconocemos y reconocemos el universo. Y puede asimismo patentizarse ese horizonte de preguntas disparadas al enigma desde una presencia singular, poetizada, configurada, dibujada, puesta en solfa, en la que un juego de elementos formales que afectan nuestros sentidos disparan nuestra inteligencia hacia preguntas radicales y hacia sugerencias de aventura y de respuesta”¹⁶.

¹⁶ E. TRÍAS, “Vigencia y vitalidad de la estética”, en *El País*, 6 de septiembre de 1983.

Puede parecer sorprendente la filiación kantiana de estas ideas de Eugenio Trías acerca de la radicalidad del arte y la filosofía, pero lo cierto es que esta filiación es mucho más evidente en cuando preguntamos por la naturaleza de la empresa cognitiva que representan las artes, por la clase de conocimiento radical que eventualmente nos proporcionan el arte, la poesía, el cine y la música. Su respuesta fue una recreación o variación sobre la tesis que Kant formulara hacia final de su estética, al sostener que el conocimiento artístico es un conocimiento por analogía, esto es mediante símbolos, de modo que la expresión es siempre indirecta, no encierra un esquema para un concepto sino solo un símbolo para la reflexión¹⁷. El conocimiento artístico es conocimiento simbólico, en el sentido de que, como en las metáforas y otros tropos, una cosa está por otra. Creo que la mayoría de nosotros suscribiríamos esta tesis y reconoceremos que los versos de San Juan de la Cruz o el *Grand Verre* de Duchamp son símbolos para la reflexión y no nos proporcionan un conocimiento directo de Dios o del erotismo. Sin embargo, este planteamiento parece insuficiente porque es demasiado amplio. De hecho la mayor parte de nuestro conocimiento es simbólico. Así lo es todo conocimiento científico. Ninguno de nosotros tiene experiencia directa ni de los electrones, ni de los agujeros negros, del Estado o del genoma. Todos estos conceptos son símbolos también, por lo que es preciso establecer una distinción entre los símbolos estéticos y los no estéticos. Al fin y al cabo, un billete de diez euros o la fotografía de mi carnet de identidad son también símbolos pero no símbolos estéticos, salvo que los utilice en una obra de arte. Trías identificó la especificidad del símbolo estético en el hecho “aporético” de que en los primeros se conjugan dos elementos aparentemente ajenos y extraños, a saber: *eros* y *logos*. El símbolo estético pone algo en el lugar de otra cosa, unas masas y formas de pigmento sobre un muro por la Santa Cena, pero en esa operación la dimensión lógica va indefectiblemente acompañada por la dimensión emocional, porque en los símbolos estéticos la reflexión va siempre acompañada de alguno de los variados sentimientos –bello, trágico, dramático, siniestro, sublime, cómico, asco, etc.– que la experiencia del símbolo artístico produce, dominando en general los sentimientos placenteros. Creo que hasta aquí también la mayoría estaríamos de acuerdo con la estética de Trías, entre otras cosas porque se trata de ideas comunes en la tradición solo cuestionadas en el último siglo. A Heidegger y la hermenéutica, como a la *french theory* o a Goodman y a Danto, toda esta parte sentimental, de los efectos emocionales, le pareció secundaria y demasiado variable como para formar parte central de la filosofía del arte. Solo la teoría crítica de filiación adorniana la mantuvo en el centro, pero con la conocida restricción negativista y puritana de que el arte solo debe hablar el lenguaje del sufrimiento. Pero Eugenio Trías era un hedonista y un defensor de los placeres intelectuales que el arte nos puede proporcionar. “El hedonismo de la obra de arte no puede ser soslayado. Las estéticas intelectualistas tienden con demasiada frecuencia a olvidarlo. También las estéticas maxima-

¹⁷ I. KANT, *Crítica de la facultad de juzgar*, § 59.

listas o puritanas, como por ejemplo la de T.W. Adorno. Placer e intelecto [...] celebran una paradójica conjugación [...] en la obra de arte"¹⁸. ¿Hemos de deducir de ello, entonces, en este respecto, que la suya era la estética de un antiguo? ¿Fue un defensor de una estética paleomoderna o incluso, premoderna? Yo creo sinceramente que no, que en esto podemos ponerlo al lado de Roland Barthes, de Hans Robert Jauss y tantos otros contemporáneos que han reivindicado esta dimensión del efecto de los símbolos artísticos que tanto ocupó a la estética filosófica en su primer siglo, que luego fue progresivamente relegada para dar prioridad al objeto artístico, y que en la estética contemporánea vuelve a ser reconocida como un elemento central de lo que el arte es y hace. En cualquier caso, esta sería una línea de investigación en la que habría que profundizar para demostrar que las consideraciones que acabo de hacer no están equivocadas.

Otro aspecto de la conexión entre arte y conocimiento en la estética de Trías es el que viene condicionado por los gustos del filósofo. Esto es algo que encontramos en todas las estéticas. Cada cual tiene sus modelos e inspiraciones, sus ejemplos y, pues, sus gustos, y estos siempre acaban marcando el discurso. Eugenio Trías tenía preferencia por un arte filosófico, metafísico, por el arte que se ocupa de las grandes cuestiones, aquél con el que también simpatizaba Hegel. En *Ciudad sobre ciudad* resumía Trías, como ya hiciera a principios de los ochenta en el artículo antes citado, su posición: "en el símbolo artístico se produce la conjunción de idea y *aisthesis*, o de la figura ideal que da curso a las Ideas (de la razón) que en el límite se plantean, y las formas sensibles por donde el arte discurre. Las ideas deben brotar de las formas sensibles, abiertas a la percepción sensible. Pero esas ideas 'estéticas' son simples Ideas de la Razón (en sentido kantiano): ideas que se sitúan en el límite de lo cognoscible, allí donde se abre al pensamiento (filosófico) lo que debe ser pensado"¹⁹. ¿Cuáles son esas Ideas de las que el arte siempre trataría? "El hombre y su libertad, el mundo y su determinación, el enigma del sentido último... en última instancia todas las cuestiones que conducen a la pregunta relativa a los que somos (¿qué es el hombre?)"²⁰. De modo muy consecuente, a Trías le encantaban los dramaturgos clásicos griegos, la pintura simbólica renacentista, la poesía de Hölderlin y la de Rilke, el cine de Wells o de Hitchcock, y, sobre todo, las obras de los grandes nombres de la música clásica. Para él todos estos eran arte, literatura o música de conocimiento, como la filosofía, los únicos que merecen en nombre de creación por su proximidad a la filosofía, por ser interpretables como sensibilizaciones de ideas filosóficas²¹. Sin embargo, ya Hegel pudo constatar en su época que las artes no se ocupan siempre de dar respuesta a las grandes preguntas que habitan el pecho humano, las preguntas acerca de lo que somos, de dónde

¹⁸ E. TRÍAS, *Ciudad sobre ciudad*, p. 204.

¹⁹ *Ibid.*, p. 213-214.

²⁰ *Ibid.*, p. 214.

²¹ *Ibid.*, pp. 289-290.

venimos y a dónde vamos, sino que también se ocupan de las cosas más banales y prosaicas, que también son parte de lo que representa ser un ser humano. De ello deducía Hegel que el arte no solo era “aún no filosofía”,²² sino que definitivamente estaba cada vez más lejos de ello, y de ahí el tema de la muerte o disolución del arte considerado como una forma del espíritu absoluto. Es muy cierto que Eugenio estuvo siempre en contra de todo discurso sobre el acabamiento del arte, algo sobre lo que se pronunció repetidamente²³. Sin embargo, sus particulares preferencias por el arte filosófico –por cierto, completamente opuestas a las de Arthur Danto, quien consideraba a Warhol como el auténtico artista filósofo²⁴–llevaron en último término a Trías a no poder desarrollar una auténtica concepción general del arte, sino a una reformulación o variación del concepto romántico de arte que ante buena parte del arte contemporáneo tiene muy poco que decir.

Eso se ve aún más si cabe en la concepción cognitiva de la música. Trías defendía la música definiéndola por sus extraordinarios efectos, a saber: como *gnosis salvífica* “como gnosis liberadora, o como conocimiento que salva”²⁵. Le cito: “la música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan solo una de las formas del sistema de las ‘bellas artes’ que se fue constituyendo a mediados del siglo XVIII. La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento –sensible, emotivo– con capacidad de proporcionar salud: un “conocimiento que salva” (que eso es propiamente lo que *gnosis* significa), y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino”²⁶. En este sentido, Trías se ubicaba entre los más ardientes defensores de una concepción de la música de matriz romántica. De hecho, la música ocupaba en su pensamiento en lugar central, y en esto se acercaba a Adorno, quien pensó su estética desde la música. Pero el cognitivismo de Trías era más decidido que el de Adorno. Así, defendiendo la música como conocimiento, escribe: “Ese lógos musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es solo, en este sentido, *semiología de los afectos* (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa *gnosis* emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo”²⁷. No es comparable porque está en otro plano metafísico, y en esto seguía a Schopenhauer, fuente también de Adorno. Pero

²² G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*, México, FCE, 2005, p. 425.

²³ Por ejemplo, en E. TRIÁS, *La lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 233-263; o en artículos como “Sobre la muerte del arte”, en *El Mundo*, 4-9-2002; y “L’art en la cultura postmoderna”, en *Nexus* 32 (2004) 34-40, entre otros lugares.

²⁴ A. C. DANTO, “The Philosopher as Andy Warhol”, en *Philosophizing Art. Selected Essays*, Los Angeles, University of California Press, 1999, pp. 61-83; del mismo *Andy Warhol*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.

²⁵ E. TRIÁS, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 742, también 745.

²⁶ *Ibid.* p. 801.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

semejante concepción tiene unos límites ante la música contemporánea. Basta leer los capítulos de *El Canto de las sirenas* y de *La imaginación sonora* dedicados a la música contemporánea para encontrarnos con las mismas limitaciones que señalábamos antes: solo una parte reducida de la música contemporánea responde al modelo filosófico-metafísico de la estética del límite, lo que la hace irrelevante, igual que le pasaba a Adorno, para comprender la música del presente, desde Pierre Boulez a Thomas Adés o Benet Casablanca, y ello pese a los honrados esfuerzos del filósofo, empeño que hay que reconocer en sus textos sobre John Cage, György Ligeti, Iannis Xenakis o Giacinto Scelsi. En sus interpretaciones de estos músicos contemporáneos las Ideas de la Razón solo se pueden meter con calzador, traicionando en gran medida el sentido que tuvieron esas obras en su momento para traerlas al patio de la trascendencia, una operación ésta perfectamente legítima en el plano de la escucha personal, pero muy dudosa en el plano del discurso filosófico. Así, desde la perspectiva del problema de la relación entre arte y conocimiento, el problema de la estética del límite de Trías, su "aporía", viene dada por su excesivo acercamiento del conocimiento artístico y el conocimiento metafísico, un planteamiento que la historia del arte desde 1900 desmiente como tesis universal. El arte contemporáneo es fundamentalmente antimetafísico y antifilosófico (en el sentido de Marx y Nietzsche, de Foucault y Rancière).

En la formulación de Eugenio Trías, la estética del límite tiene, pues, limitaciones particulares. Se trata de una estética con al menos cuatro grandes deficiencias, a saber:

- 1) Es una estética elaborada a espaldas de la historia y los obvios cambios de función social, y por ende, cognitiva, de las artes. No hay una aplicación evidente del esquema de las edades del mundo a la historia de la estética y del arte.
- 2) Es elaborada también a espaldas de la realidad del arte, especialmente del arte posterior a las vanguardias, el arte contemporáneo. La estética del límite en la formulación triasiana es perfectamente inútil para comprender gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas. No resulta extraño, pues, que en la literatura artística contemporánea no hallemos prácticamente referencias a la estética del límite. En el mundo del arte no se sabe qué hacer con ella.
- 3) Como consecuencia de ello, la estética del límite tiende a ser una filosofía esencialista del arte, según la cual éste ha sido es y será siempre lo mismo, a saber: una respuesta a las grandes cuestiones metafísicas por medio de símbolos estéticos.
- 4) Todo ello le impide a Trías desarrollar una comprensión de la especificidad de lo estético y de la experiencia estética que incluya coherentemente su carácter cognitivo negativo y precario para centrarse en la posibilidad de la afirmación metafísica. La indecisión de Trías

respecto a la filosofía primera acaba siendo un lastre demasiado pesado para la estética y la lleva a las arenas movedizas del esencialismo.

Desgraciadamente, las filosofías esencialistas son difíciles de defender en la actualidad. Sin embargo, otra cosa son las posibilidades que la estética del límite encierra, esto es, si ulteriores desarrollos de la misma podrían cambiar esta situación. La pregunta que habría que formular, pues, es por la productividad del legado filosófico de Eugenio Trías.

Lo importante de cualquier filosofía reside siempre en las posibilidades de reflexión que abre, y no tanto en los conocimientos verdaderos que contiene. De hecho, las proposiciones filosóficas son habitualmente erróneas, y los libros de filosofía suelen ser falsos y plagados de incoherencias y contradicciones. La verdad de la filosofía está más bien en las preguntas, en las actitudes y, especialmente, en los conceptos creados por el filósofo. En esto tenía totalmente razón Eugenio, que, al igual que Deleuze, supo hacernos ver plenamente que la filosofía no puede ser un discurso orientado a resolver los problemas filosóficos sin ser ante todo una actividad creativa, una escritura que inventa y reinventa su propio léxico y sus propios argumentos. Su tesis en torno al “principio de variación” es muy parecida a la tesis de las “reconcepciones” de Nelson Goodman, uno de los grandes de la filosofía analítica del que Eugenio Trías estaba más cerca en muchas intuiciones filosóficas de lo que él creía. Mi propuesta productiva sería la de pragmatizar la filosofía del límite, empezando por el concepto de símbolo, que debería ser más orientado a la pragmática y más vinculado a la realidad de las artes visuales, la literatura y la música contemporáneas.

La aporía de la estética de Trías, si ha de resolverse, solo podrá superarse negando sus contenidos falsos y unilaterales para pasar a desarrollar sus potencialidades para dar respuestas nuevas a las situaciones nuevas. Hasta cierto punto, hay que negar a Trías para ser fiel a su herencia. La estética del límite, como en general la filosofía del límite, por su propia definición, no puede quedar encerrada en unas tesis y planteamientos cerrados. Eso sería contradictorio con su propia definición. Si el límite es siempre limes, esto es, un frontera que está siempre abierta a lo que hay más allá, al otro lado, a lo que necesariamente le habrá de cambiar y transformar, entonces tendrá que estar más abierta si cabe a la recreación y ser llevada más allá de sus fórmulas originarias. Si la filosofía del límite debe ser una verdadera filosofía crítica como él quería, debe abrirse. El filósofo francés Alain Badiou, con quien como he dicho antes Trías tiene unos cuantos puntos de contacto que habría que explorar, ha sostenido muy recientemente lo siguiente: “La obra del pensamiento crítico es precisamente la obra *sobre* este límite. Así, [...] mi conclusión es de carácter *afirmativo*. Esto es, que podemos abrir un nuevo acceso a la transformación del límite mismo. Así, la crítica no es solo la actividad consistente en definir el límite, sino la actividad consistente en cambiar el

límite mismo”²⁸. Por lo demás, lo que un revolucionario de izquierdas como Badiou entiende por cambiar el límite y lo que Eugenio entendía, me temo que tienen en común no demasiadas cosas.

Terminaré con unas reflexiones sobre la evidente tensión entre el carácter precario de la estética y las pretensiones metafísicas y sistemáticas de la empresa que tuvo entre manos Eugenio a lo largo de algo más de treinta años.

3. PRECARIEDAD ESTÉTICA

El último aspecto de la aporía de la estética revela al mismo tiempo la aporía de la estética del límite de Trías, los límites de la estética del límite en su formulación presente. El que empleara el concepto de aporía para designar al monstruo que se encuentra en el centro del laberinto de la estética es revelador de que era muy consciente del carácter *precario* del arte y de la estética. Él sabía perfectamente que el conocimiento que proporcionan los símbolos artísticos o musicales, ese conocimiento indirecto y por analogía, a diferencia del conocimiento filosófico que se despliega mediante argumentos²⁹, es muy precario e incierto. La naturaleza del juicio estético (esto es, su condición de reflexionante), el carácter meramente ejemplar de las leyes internas, singulares, de las obras de arte, la conjunción de logos y eros en las obras, etc., todo esto “solo puede conocerse siempre de forma precaria”, según sus propias palabras³⁰. Por eso la estética ha sido siempre la más difícil de las ramas de la filosofía, aquella que, en el seno de la academia, ha llegado a ser una disciplina solo con grandes dificultades frente a la metafísica, la teoría del conocimiento y la ética, las cuales la han visto siempre como falta de cientificidad y de rigor. Ello es así porque la estética es en realidad *una indisciplina*, porque la experiencia estética produce desorden en los límites y el arte se mueve en las fronteras, más allá de lo modificable en una disciplina académica normativizada. Este momento de indisciplina de la estética es precario y está en contradicción con la pretensión disciplinaria de la metafísica, de la epistemología y de la ética. La estética del límite de Trías no conceptuó bien este momento

²⁸ “The work of critical thinking is precisely the work *on* this limit. So, as a retroactive conclusion, my vision is first to accept the *classical* meaning of “critique”: “critique” is always a question of separation and so of a limit between, classically, the good and the evil, and so on. I also accept the *modern* meaning of “critique”: that is the meaning given by Kant, which is that the question of the limit is the question of the limit between the possible and the impossible. But my conclusion is not a *negative* position, my conclusion is an *affirmative* one. That is, that we can open up a new access to the transformation of the limit itself. So, it is not only the activity of the defining of the limit but the activity of the change of the limit itself”. Alain BADIOU, “The Critique of Critique: Critical Theory as New Access to the Real”. Transcription of a talk that Alain Badiou gave to students of the Global Center for Advanced Studies (Grand Rapids, Michigan) on the morning of January the 8th, 2014: <http://dingpolitik.wordpress.com/2014/01/09/the-critique-of-critique-critical-theory-as-a-new-access-to-the-real/> [Acceso: 1.4.2014]

²⁹ E. TRÍAS, *Ciudad sobre ciudad*, pp. 23-28.

³⁰ *Ibid.*, p. 207.

de desorden, indisciplinado y crítico de la estética por razón de su pretensión de integrarla en el sistema de la filosofía del límite como un barrio más de la ciudad fronteriza. Y Eugenio desaprovechó ese momento para pensar de un modo más radical la razón fronteriza, la metafísica y la ética del límite que, orientadas hacia la trascendencia y el “nuevo humanismo”³¹ que defendía dieron como resultado un pensamiento con tendencias conservadoras. Trías se definió paradójicamente como platónico y nietzscheano a un tiempo³². Sin embargo, fue más platónico que nietzscheano. Su adhesión a una filosofía más subversiva y políticamente de izquierdas desapareció con su juventud y con la consolidación de la segunda restauración borbónica en España para dar paso a una filosofía más moderada, humanista e interesada por la religión y la trascendencia, especialmente en los años largos de la enfermedad que finalmente le derrotaría. La estética tiene menos que ver con estos mimbres. Su pasión metafísica, su ajenidad al arte contemporáneo, su moderantismo político, su debilidad por el arte más filosófico, no casan bien con lo que hoy es la estética. Pero todo esto no es una objeción al fondo de la filosofía del límite. Ésta tiene sus límites, su aporía, pero se trata, claro es, de un límite en el sentido de limes, en el sentido que defendía Eugenio.

La aporía de la estética del límite solo puede resolverse descargando lastre, abandonando parte del cargamento personal del pensador del límite. La filosofía del límite debe luchar contra sus propios límites si no quiere naufragar y quedar relegada como un producto idiosincrásico de un pensador español del fin del milenio que quiso resistirse a aceptar la liquidación final de un modo de pensar metafísico pero fracasó heroicamente en su empeño. Solo puedo desear que este volumen de reconocimiento y homenaje a la obra de ese genuino pensador que fue Eugenio Trías arroje un buen conjunto de contribuciones al desarrollo productivo de sus ideas filosóficas. Y ello no podrá hacerse si no es en buena medida como todos los filósofos a lo largo de la historia han dado continuidad productiva a las ideas de sus antecesores y maestros, es decir, con el gesto simbólico de matar al padre.

³¹ *Ibid.*, p. 296.

³² *Ibid.*, p. 291.