

EL CRITERIO ARTÍSTICO. EN TORNO A LA ESTÉTICA DE EUGENIO TRÍAS

THE ARTISTIC CRITERION. ON THE AESTHETICS OF EUGENIO TRÍAS

José García Leal
Universidad de Granada

Resumen: *El artículo pretende establecer los puntos esenciales de la concepción del arte de Eugenio Trías, y ponerlos en correspondencia con los equivalentes de otras teorías del arte predominantes en la actualidad. Empieza defendiendo la necesidad de fijar un criterio artístico para la distinción de lo que es arte y lo que no lo es. Relaciona dicho criterio con una definición simbólica del arte. Intenta mostrar lo peculiar y distintivo de la definición simbólica de Trías. Discute su idea de que el símbolo artístico hace necesariamente referencia al misterio que envuelve lo sagrado.*

Palabras clave: *criterio artístico, definición simbólica, sagrado.*

Abstract: *The article seeks to establish the essential points of Eugenio Trias' conception of art and to establish its relationship with those of other currently predominant theories of art. We start by defending the need to establish an artistic criterion for distinguishing what is and what is not art. This criterion is related to a symbolic definition of art. The paper tries to show the peculiar and distinctive elements of Trias' symbolic definition. It also discusses his idea that the artistic symbol is necessarily related to the mystery surrounding the sacred.*

Keywords: *artistic criterion, symbolic definition, sacred reality.*

El texto de Trías “El criterio estético” empieza con estas palabras: “el problema del arte y de la estética parece bien sencillo. Tiene todas las apariencias de condensarse en un único problema [...] Se trataría, al parecer, de una única pregunta: ¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o a cosas por el estilo el distintivo de obra de arte? ¿Qué es lo que hace que algo [...] constituya un hecho o un acontecimiento artístico?”¹.

Yo también creo que esa es la pregunta originaria, fundamental, a la que siempre debe volver la reflexión sobre el arte. Al margen de que la pregunta se haya asociado en ocasiones a estéticas rancias o haya caído en derivas metafísicas no recomendables. Ocuparse en ella no es un divertimento “académico” o una obsesión enfermiza, como sugieren algunos profesionales (¿no académicos?) de la filosofía analítica. Al contrario, es la pregunta que ha vertebrado la historia de la Estética filosófica. Y que acaso sea hoy día más acuciante que nunca.

La distinción entre arte y no arte se ha vuelto especialmente problemática. Junto a las obras de arte tradicionales han aparecido otras que desafían el reconocerlas como artísticas. Era algo apuntado ya por los *ready-mades* de Duchamp y generalizado a partir de las neovanguardias de los años sesenta del siglo pasado. En las últimas décadas se ha extendido la conciencia de que cualquier cosa puede ser una obra de arte. Así lo recogen las prácticas artísticas y lo formulan distintas teorías al respecto. Y si todo puede ser arte, va de suyo que para serlo no hace falta ninguna cualidad especial, ni estética ni de ningún otro tipo. Cualquier objeto encontrado, una piedra o una mancha de color, una simple frase escrita en la pared, una acción o posición corporal, sin ningún rasgo específico, sean como sean, pueden convertirse en arte.

Ahora bien, conviene precisar que el que todas las cosas puedan llegar a ser arte no quiere decir que de hecho ya lo sean. Si todo fuera arte, nada lo sería específicamente: no habría obras de arte en sentido propio o peculiar. Tiene que producirse pues la conversión de algunas cosas en obras artísticas. La cuestión entonces se desplaza a cómo se convierte algo en obra de arte, cuándo y por qué llega a serlo. En definitiva, seguimos girando en torno a la pregunta cardinal de la estética filosófica: ¿qué es lo que hace que algo sea una obra de arte? Y formando parte de ella, o vinculada a ella, esta otra pregunta: ¿cuál es el *criterio* para distinguir una obra de arte de lo que no lo es? Tales preguntas rigen para todas las variantes o manifestaciones del arte, cualesquiera que sean sus peculiaridades, modos de presentación o soportes en los que se envuelven.

Al criterio de distinción Trías lo llama el criterio *estético*. Yo prefiero hablar de criterio *artístico*. Lo estético y lo artístico no son lo mismo ni intensiva ni extensivamente, ni en su concepto ni en su abarque extensional. Lo *estético* tiene que ver con la belleza, o mejor, la contemplación, disfrute y valoración de

¹ Eugenio TRÍAS, “El criterio estético”, en Eugenio TRÍAS, *Vértigo y pasión*, Madrid, Taurus, 1998, p. 199.

la belleza. En definitiva, lo estético no es tanto la belleza como la apreciación de la belleza, o sea, el juicio estético. Un juicio que puede versar tanto sobre objetos naturales como artísticos, si bien Kant, su principal teorizador, otorga primacía lógica al juicio estético referido a los objetos naturales². Por su parte, lo *artístico* tiene que ver con la obra de arte.

Un tema distinto es si el arte necesariamente ha de tener cualidades estéticas. Algo que nadie hubiera puesto en duda hasta principios del siglo XX, pero que en cierto modo ha quedado cuestionado a partir de Duchamp y su pretensión de desestetizar el arte. Personalmente me inclino a creer que *no* puede haber una obra de arte sin cualidades estéticas, y entre ellas la determinante, la belleza. Aunque ésta sea una opinión sólo defendible si va acompañada de una redefinición de la belleza artística que la distancie de la belleza meramente formal, externa o aparente, en línea con una belleza asociada a la significación, derivada del logro semántico de la obra.

No es este el momento de intentarlo. Me importa más subrayar que lo estético es en todo caso una cualidad derivada, no lo esencial y constitutivo del arte. No puede serlo, pues hay objetos, juicios y experiencias estéticas que nada tienen que ver con el arte. Hay juicios perfectamente estéticos sólo sobre objetos naturales y, de hacer caso a Kant, ellos tienen prioridad lógica sobre los referidos a objetos artísticos. Por tanto, lo estético queda así definido y determinado al margen del arte. Otra cosa es, repito, si el arte, a partir de su naturaleza propiamente artística, tiene o no propiedades estéticas.

Sin embargo, en esa prioridad lógica de lo estético sobre lo artístico es en lo que recaen las *definiciones estéticas* del arte. O dicho de otro modo, tales definiciones abocan a una reducción de lo artístico a lo estético. Me he ocupado, mejor o peor, de dicha reducción³. Baste aquí apuntar que cuando lo estético está orientado al arte, pero sin que éste sea lo primario y determinante, a lo único que se llega es a la "*efusión estética*". El protagonista principal de la novela *Narváez*, de Pérez Galdós, dice literalmente de sí mismo que está dominado por la "*efusión estética*", pues es un artista sin arte; tiene actitud, disposición artística pero le falta el arte: "¿No sabes que ahora caigo en que soy un artista sin arte... un hombre que crece, vive y toma puesto en la vida social fuera de su vocación? En mí has de ver un artista inmenso, escultor, pintor, músico tal vez... Quiero decir que yo he debido ser ese gran creador de arte, y por no serlo, me pongo malísimo y hasta parece que se me va el santo al cielo".

Existen dos criterios distintos. El criterio estético distingue lo estético de lo que no lo es. El criterio artístico distingue el arte del no arte. Este último

² Lo que no deja de plantearle problemas cuando después lo extienda a los objetos artísticos, pues es el juicio sobre estos el que ha de amoldarse al juicio sobre los objetos naturales, flores, pájaros y demás en los ejemplos de Kant. Véase sobre el particular Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 75-95.

³ En José GARCÍA LEAL, *El conflicto del arte y la estética*, Granada, Universidad de Granada, 2010, especialmente capítulo II.

es el que nos importa aquí. Y es al que se refiere Eugenio Trías en el conjunto del texto citado. Aunque hable de “criterio estético”, en modo alguno confunde conceptualmente ambas cosas. Por lo demás, es bastante frecuente el uso indistinto de los términos “estético” y “artístico”. Yo prefiero ajustarme a la separación de ambos términos, y hablar sólo de criterio “artístico”. Se trata de una mínima prevención contra el reductivismo de las definiciones estéticas (por cierto, ajenas del todo a Trías).

Existe un criterio artístico. Más necesario en tanto Trías advierte la existencia del “falso pretendiente” a la condición de obra de arte, la réplica falsificada del objeto artístico: “Se trataría de preguntar no tanto lo que distingue la obra de arte de la obra del común, sino lo que permite diferenciarla de su *sombra*, la obra que, sin ser obra de arte, pasa por serlo; es decir, aquella que, no siendo obra de arte, puede, sin embargo, *parecerlo*”⁴. Como él mismo añade, distinguir la obra de arte de lo que sólo parece serlo, del falso pretendiente, es “un problema de mucha envidia”.

Para mí lo más importante es que Trías vincula el criterio estético a la pregunta de ¿qué es lo que hace que algo sea una obra de arte? O, en definitiva, a la pregunta de “¿qué es el arte?” Esta pregunta suele hoy día venir envuelta –a veces disuelta– en el ropaje de la llamada “definición del arte”. El propio término “definición”, por algunas de las connotaciones que tiene en el habla común, provoca cierta desconfianza y, en ocasiones, conlleva la idea de que es imposible definir el arte. Definir, se cree, supone fijar o estabilizar algo, circunscribirlo, limitarlo a un aspecto dado, negarle versatilidad o posibilidad de variación. Y eso, se añade, es justamente lo contrario del arte. Esta misma idea fue elevada a propuesta filosófica, hace ya unas cuantas décadas, por algunos seguidores de Wittgenstein, más o menos fieles a su inspiración. Mas no entraremos ahora a cuestionarla. Baste indicar que por “definición” entendemos aquí sólo descripción o explicación de lo que sea el arte.

Algunas de las definiciones del arte que gozan hoy de mayor vigencia, especialmente en la estética anglosajona, suelen limitarse a describir qué es lo que hace que reconozcamos o identifiquemos a algo como una obra de arte. Dan cuenta de los mecanismos o condiciones por los que *nosotros* aceptamos un objeto o acción como arte, por los que los clasificamos o no como artísticos. Son, pues, definiciones *clasificadoras*. Sólo pretenden servir para clasificar lo que es arte y lo que no. Quiero subrayar esto: lo que les importa es aclarar los motivos por los que nosotros reconocemos o clasificamos algo como arte: lo que está implicado en el hecho de la clasificación, el procedimiento para averiguar si algo es obra de arte o no lo es.

Entienden que ahí acaba la labor de la filosofía del arte. No se preguntan por lo que el arte sea en sí mismo. El simple formularse la cuestión de qué es el arte ya les parece tenebroso esencialismo, sombría y abismal metafísica.

⁴ Eugenio TRÍAS, *Vértigo y pasión*, p. 201.

Las definiciones *clasificadoras* se levantan contra las que llaman, desde aquella perspectiva, definiciones *esencialistas*.

Se supone que estas últimas se caracterizan por propugnar la existencia de propiedades comunes (suficientes y necesarias) compartidas por todas las obras de arte que existen o han existido. Pero no nos detendremos en este punto: es una discusión demasiado gastada. En cambio, sí conviene decir algunas palabras sobre el supuesto de que cualquier definición de las llamadas "esencialistas" anula la posibilidad de variación o cambio, niega frontalmente la historicidad del arte. Es mero desconocimiento de la historia de la filosofía el creer que siempre que se ha hablado –o se habla– de una naturaleza común del arte se ha apelado inevitablemente a una esencia eterna e inmutable, ahistórica y apriorística, una especie de idea "platónica". El reconocimiento de la historicidad de todo lo humano es algo que ya no está en cuestión. Es un lugar común desde el pensamiento de la Ilustración. Desde el horizonte abierto por Herder "la visión histórica de las cosas ha pasado a ser algo obvio. La historia lo reduce todo a un plano relativo. Y así se convierte ella misma en algo absoluto: frente a la historia ningún dios, ninguna idea, ninguna moral, ningún orden social, ninguna obra pueden afirmarse como algo absoluto. Incluso el bien, lo verdadero, lo bello, enclavados antes en el cielo de las ideas y revelaciones inmutables, caen en la resaca del devenir y pertenecer"⁵. Así pues, basta de confundir definiciones esencialistas con definiciones ahistóricas. La pregunta de qué es el arte es la pregunta por lo que el arte históricamente ha llegado a ser, en sí mismo, o mejor, en virtud de la naturaleza alcanzada, construida por sucesivas obras. Si a todas esas obras se llama artísticas es porque algún denominador común habrá en todas ellas. O de lo contrario, no debería llamárseles así.

En la otra vertiente, las definiciones clasificadoras suelen ser *externalistas*, para usar la terminología de Richard Wollheim. No explican las obras por lo que son en sí mismas, ni por su constitución o propiedades internas, sino por las relaciones que mantienen con algo distinto y *externo* a ellas, con el autor o espectador, y sobre todo por las relaciones que mantienen con el contexto. De modo que tales relaciones son las que otorgan o determinan la artisticidad. En esta línea, la definición externalista prototípica es la que ofrece la Teoría Institucional del arte, de George Dickie. El propio Dickie la denomina teoría "contextual", pues afirma que algo es arte cuando se inserta en un contexto institucional, y sólo lo es por "la posición que ocupa dentro de ese contexto"; es decir, porque concuerda o encaja en él (al margen de las propiedades que pueda tener el objeto: sea este lo que fuere). .

Tal perspectiva ha sido desarrollada últimamente por la definición que últimamente parece más en boga, la definición *contextualista*. Para ella, lo que la obra sea, sus cualidades y significación, no se pueden entender al margen

⁵ Rüdiger SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 29.

de su proceso productivo y su contexto histórico. En términos de Jerrold Levinson: “El contextualismo, en una palabra, es la tesis según la cual las obras de arte, desde el punto de vista ontológico, epistemológico y el de la crítica, están ligadas a su contexto de creación y de proyección; fuera de ese contexto las obras de arte dejan de ser lo que son y no tienen ya las cualidades y significaciones que en realidad poseían”⁶. Fuera de su contexto genético las obras de arte no son nada, nada significan, es más, ni siquiera son obras de arte. El contexto genético, según Levinson, es el “que hace a las obras de arte ser lo que son”⁷.

El contextualismo mantiene que el contexto hace al objeto ser obra de arte. Los estigmatizados como esencialistas creemos que son ciertas propiedades internas del objeto las realizatorias de lo artístico. El contextualismo cree que para comprender una obra de arte hay que remitirla a su contexto sociocultural. Yo creo que la gran obra de arte tiene un potencial significativo que va más allá de su contexto genético. Tiene mayor significación que la meramente contextual. La gran obra es la que trasciende justamente su implantación histórica. Hija sin duda de su tiempo (el enraizamiento histórico es algo tan innegable como obvio en su enunciación), se despliega en una dialéctica de pertenencia y de trascendimiento. Sin dejar de pertenecer a su época, es capaz de hablar a otras épocas. Es capaz de interpelarnos hoy. Podemos mantener con ella un diálogo desde nuestro propio presente y conseguir que nos diga cosas sobre nosotros y nuestro mundo. Reducir la obra a su significado genético-contextual es empobrecerla y negarla en lo que tiene que más valioso.

Creo que esto es lo que diría también Trías. Y estoy de acuerdo con él en que es la prueba histórica, la prueba del paso del tiempo, la que finalmente permite distinguir la auténtica obra de arte del falso pretendiente. Las obras que parecen ser artísticas sin serlo “son obras coyunturales que saben, por lo general, responder de un modo inmediato a un determinado ‘espíritu del tiempo’ (de una época, de un determinado presente histórico). Pero que no pueden resistir la erosión y la gran prueba del tiempo”⁸.

En mi opinión, las definiciones externalistas y contextuales son objetables no tanto por lo que dicen, sino por lo que dejan de decir. De ser acertadas, dan cuenta de una situación social dada respecto al arte. Nos indican las condiciones por las que hoy día reconocemos o identificamos algo como arte. Nos describen una situación socio-artística establecida. Ofrecen una especie de sociología del arte.

Pero la filosofía del arte debe ir más allá. No contentarse con los criterios de identificación del arte, sino intentar una explicación de por qué algo es artístico, al margen de que sea reconocido como tal, o no, en un contexto

⁶ Jerrold LEVINSON, “Contextualisme esthétique”, en *Philosophiques* 32 I (2005) p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁸ Eugenio TRÍAS, *Vértigo y pasión*, p. 202.

social determinado. No atenerse a lo instituido, a los contextos artísticos, sino cuestionarlos. La filosofía debe radicalizar sus preguntas, como hace el propio Trías. Y en este campo, las preguntas radicales son ¿qué es el arte?, ¿qué es lo que hace que algo sea por sí mismo una obra de arte?

Todo lo anterior ha de servir de contraste para comentar ahora la teoría de Trías, presentada como criterio artístico (“estético”, en su terminología) o definición del arte. “He esbozado, pues, un posible criterio estético, que es de hecho una definición del arte”⁹. Vamos a ir anotando algunos de los elementos que integran esa definición hasta llegar al punto esencial, en el que se revela como una definición simbólica del arte. Es cierto que no la ha elaborado de forma muy sistemática, pero en distintos libros suyos hay material suficiente para posibilitar una visión de conjunto.

Un primer rasgo señalado por Trías es el de que “toda obra de arte es un mundo [...] Lo descubre, lo pone al descubierto”¹⁰. De ese modo, la obra de arte ensancha, amplía nuestro conocimiento. Como es bien sabido, la apertura de mundo y la innovación cognitiva son los elementos esenciales de la definición del arte de Heidegger y, en general, de la tradición hermenéutica (y también lo son para Nelson Goodman). Trías alude a esos puntos, pero sin desarrollarlos. Remite a algo suficientemente conocido, parece que lo da por supuesto, y busca otros temas en los que prolongarlo. Por mi parte añadiría que la innovación cognitiva no es tanto una condición necesaria del arte como un criterio de valor o excelencia artística. No todas las obras introducen nuevos conocimientos, sólo las más valiosas. Probablemente todas aspiren a ello, aunque no todas lo logren.

El punto más original que aparece en el texto “El criterio estético” es el de la lucha entre las potencias *conjuntiva* y *disyuntiva* que se da en la obra de arte y que, además, sirve como decisivo criterio artístico. Son potencias de alcance ontológico y relevancia formal. De un lado, en la obra de arte hay exigencia y tensión hacia el orden, la unidad, la coherencia y la completud: es la potencia *conjuntiva*, el principio de organización interna, principio básico sin el cual difícilmente podría haber obra artística. Pero hay otro principio, más explícito y subrayado en el arte de la modernidad, y que se convierte en pauta estética de las vanguardias. Es el principio de la desintegración y el caos, el principio corruptor que desorganiza y deforma, subvierte y pervierte lo que conscientemente propone la obra. Es la potencia *disyuntiva*.

Ambas potencias, repito, tienen carácter ontológico, están presentes en todos los seres vivos. Lo peculiar del arte, lo que se convierte en criterio artístico, es que esa lucha entre las dos potencias se expone y exhibe, se muestra y exterioriza, en la forma sensible de la obra. “La verdadera obra de arte debe revelar en su propia forma expositiva la *lucha* entre esas dos potencias,

⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

conjuntiva y disyuntiva. En toda verdadera obra artística esa lucha ha de estar presente en su propia forma de exposición: en su forma sensible, en el modo en que organiza sus partes, en la disposición que propone, en el complejo mensaje que emite; o en la articulación de signos que, con este fin, pone en juego"¹¹. Por cierto, en el capítulo siguiente se pone a prueba ese planteamiento en un lúcido análisis de las pinturas negras de Goya y los últimos cuartetos de Beethoven.

En tanto potencias ontológicas, actuantes en todos los seres vivos, Trías remite lo conjuntivo y lo disyuntivo al *eros* y el *thanatos* teorizados por Freud. Creo que también podrían relacionarse con lo apolíneo y lo dionisiaco reformulados por Nietzsche. Y en su vertiente artística están de algún modo insinuados ya en el Romanticismo. En palabras de un personaje del *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, "me atrevería a decir, casi, que en todo poema el caos debe resplandecer a través del velo regular del orden".

Me recuerdan también (discúlpeleme este abuso de asociaciones) lo que afirmaba Heidegger sobre la forma artística, al concebirla como plasmación y actualización de la dialéctica mundo y tierra. Por ello la forma sensible muestra privilegiadamente el carácter de lucha de la verdad (el conflicto entre ocultación y desocultación), que en la obra de arte se traduce como el enfrentamiento nunca resuelto entre mundo y tierra. La verdad de la obra está instalada en la forma, pues la forma es el signo revelador de la lucha establecida entre el mundo y la tierra. El desgarrón, el despojamiento, que supone la apertura de un mundo, cuando ese mundo queda establecido sobre la tierra, labrado y forjado con los materiales del arte, el mármol, la madera, el lienzo, la pasta de color, eso es la forma artística. Esos materiales son tanto el vehículo de la significación (mundo) como lo opaco a la significación (tierra). De su antagonismo y trabazón resulta la forma sensible del arte.

Trías va más allá de esto. Y en modo alguno pretendo restarle originalidad. Él ha repensado creativamente lo conjuntivo y disyuntivo del arte y, sobre todo, le ha sacado mucho partido en análisis concretos sobre obras particulares. Téngase en cuenta que el presente artículo ya se titulaba "En torno a la Estética de Eugenio Trías".

Los nuevos rasgos del criterio estético (del que ya se afirmaba que es de hecho una definición de obra artística) confirman que lo que está en juego es una definición *simbólica* del arte. Es el propio texto de Trías el que subraya la cualidad *simbólica* de la forma artística. La forma sensible, en tanto exposición de la lucha inherente a las potencias conjuntiva y disyuntiva, "es, en suma, una forma *simbólica* preñada de significaciones múltiples [...] Esas significaciones complejas, presentes en la obra de arte, son las que su forma *simbólica* revela y muestra"¹².

¹¹ *Ibid.*, p. 211.

¹² *Ibid.*, p. 218.

Y se repite de nuevo en *Ciudad sobre ciudad*, libro en que el autor vuelve la mirada sobre el conjunto de su obra. “El arte fue definido en ambos casos [en *Filosofía del futuro* y en ‘El criterio estético’] como la producción o *poiésis* de un ‘juego de formas simbólicas’”¹³.

La noción de símbolo es sobradamente conocida. El símbolo consta de dos elementos: uno, el elemento simbolizante, es sensible, material; el otro, lo simbolizado, aquello a lo que se alude o refiere, es un elemento de suyo insensible, intangible. O bien, si el elemento simbolizado no es insensible, en todo caso está ausente, alejado. El elemento sensible reenvía a lo simbolizado y lo trae a presencia. Lo hace presente para acogerlo, desvelarlo o darle un nuevo rostro, una apariencia sensible, para vivificarlo, descubrirlo, para conocerlo mejor. Hay muchos y diferentes motivos o propósitos en la simbolización, hay varias clases de símbolos. Puede decirse en líneas generales que lo propio del símbolo artístico es el estar orientado al conocimiento, aunque con los matices ya apuntados.

Es fácil aplicar al símbolo artístico la caracterización genérica del símbolo. Comparte esos rasgos mínimos con la gran variedad de símbolos que envuelven nuestra vida cotidiana. Pero la prueba de fuego de la definición simbólica de arte es la de mostrar la *especificidad* de símbolo artístico. Ahí es donde fracasan algunas de tales definiciones. Por ejemplo, la de Arthur Danto, sin que ello reste mérito al conjunto de su obra (aunque sólo fuera el de haber removido tan a fondo las estancadas aguas de la Estética). Danto acaba reconociendo que sus dos condiciones esenciales del arte (el ser sobre algo y la encarnación del significado) no bastan para diferenciar el símbolo artístico de los otros símbolos. Ni siquiera para diferenciar su ejemplo prototípico, las *Brillo Box*, de las cajas de Brillo del supermercado. La especificidad de lo artístico está pues ausente.

Una de las mejores teorías que hay de símbolo artístico es, a mi parecer, la de Nelson Goodman. Su idea de la simbolización es muy simple: el símbolo consiste en “estar en lugar de”, el apuntar a algo, el referirse a ello. Tal cualidad básica y necesaria va de suyo que la comparten todos los símbolos. El problema que Goodman ha encauzado perspicazmente es el de la *especificidad* del símbolo artístico. Esta especificidad va más allá de lo genérico de la simbolización. No depende de aquello que es simbolizado, de la diversidad de objetos sobre los que versa la simbolización: los símbolos artísticos y los otros pueden hacer referencia a los mismos objetos. Un mismo paisaje puede ser objeto de un cuadro y de un plano topográfico. La especificidad de lo artístico depende de los procedimientos o modos por los que se realiza la simbolización. O sea, las formas de simbolizar: la representación y la expresión artísticas (a las que Goodman añade la “ejemplificación”), formas de simbolizar que son propias y distintivas del arte. Esto supone que una buena teoría del símbolo se prolonga necesariamente y se pone a prueba en la explicación de

¹³ Eugenio TRÍAS, *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona, Destino, 2001, p. 177.

lo que sean la representación y la expresión artísticas. Quede al menos constancia de que las teorías de Goodman a respecto son complejas y penetrantes.

Volvamos a Trías. En *Filosofía del futuro*, donde según él surge su definición del símbolo artístico, se le da una nueva caracterización al oponerlo a la *alegoría*. “La distinción en la que adquiere su significación el concepto de símbolo artístico es la distinción, o mejor, oposición entre símbolo y alegoría. En la medida en que logra emanciparse el símbolo artístico de la alegoría [...] se consuma la emancipación de la estética y del arte respecto al recubrimiento [...] de lo estético por lo epistemológico y lo moral”¹⁴.

En la *alegoría* el componente sensible –la forma, la presencia material, lo concreto– está subordinado a una significación ya existente. Lo sensible es vicario, se somete y está al servicio de significaciones preestablecidas. Por tanto, no instauro o construye un significado propio. Se limita a transcribir o ejemplificar un significado ya establecido, con el fin de ilustrarlo o aclararlo. Se hacen alegorías de algo recóndito, misterioso, para que se entienda mejor. La alegoría busca la desvelación parcial del enigma.

Es justo lo contrario del *símbolo*. La distinción, de origen romántico, entre ambos elementos tal vez peque de una desvalorización de la alegoría. Pero hay que entender que con ella se busca teorizar el símbolo artístico y realzar lo que tiene de propio. La alegoría aparece ahí como un contraejemplo o espejo invertido. En cualquier caso, lo distintivo del símbolo artístico es el ser creador de nuevos significados. Con él no se transcribe o repite sino que se inaugura la significación. Además, en el símbolo artístico la significación está construida por la obra *a través* de su composición sensible. La significación es inmanente, está encarnada en lo sensible y es, por tanto, indesligable del componente matérico del símbolo. Quiérese decir que lo sensible y aquello que se significa, lo simbolizante y lo simbolizado están a tal punto compenetrados que cada uno es lo que es en función del otro.

Esta mínima contraposición del símbolo artístico y la alegoría¹⁵ tiene varias derivaciones, entre ellas dos importantes que aquí nos limitamos a apuntar: de un lado, la relativa opacidad del símbolo, la especial dificultad e incertidumbre de su interpretación, mayor si cabe en el caso del símbolo artístico; del otro, aunque en correspondencia con lo anterior, lo inagotable de su contenido significativo, la multiplicidad de interpretaciones que convoca, interpretaciones que recrean y prolongan su significación. Cabe añadir que en lo que toca a un símbolo artístico, es posible que dé lugar a interpretaciones diferentes, en conflicto entre ellas, sin que se llegue a dirimir cuál es la más correcta y, por tanto, todas igualmente legítimas.

¹⁴ Eugenio TRÍAS, *Filosofía del futuro*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 134.

¹⁵ Yo mismo, partidario también de la definición simbólica del arte, recurría igualmente a ella en mi libro *Filosofía del arte*. Es la contraposición que fue puesta de relieve por la estética romántica. Está muy bien expuesta por Tzvetan TÓDOROV, *Teorías de símbolo*, Caracas, Monte Avila, 1991.

Lo más original en la teoría de símbolo artístico de Trías es lo que la relaciona con su filosofía del límite. “La experiencia estética, del arte y de la poesía, es reflexionada por el sujeto del método como una experiencia del límite”¹⁶.

El símbolo artístico adquiere así una nueva dimensión que, aunque tenga sus precedentes, queda reformulada por los conceptos propios de Trías. De acuerdo con Kant, entiende la exposición simbólica como una exposición analógica e indirecta de lo suprasensible. En sentido también semejante al que Goethe habla del arte como mediador de lo inefable. En los nuevos términos, el símbolo artístico “debe concebirse como institución simbólica a través de la cual se pone en obra y se da espacio y territorio a lo que trasciende el cerco [...] Irrumpe de modo festivo lo que trasciende, instalándose en nuestra vida cotidiana, rompiendo el cerco profano y dejando emerger lo inconsciente: eso que, míticamente, puede llamarse lo sagrado”¹⁷.

La referencia del símbolo artístico a lo sagrado parece ser un punto esencial en la concepción de Trías. En *Lógica del límite* sigue manteniendo que el símbolo artístico deja que el círculo hermético “ambiguamente se revele y manifieste: logra, pues, dar cierta forma sensible a lo sagrado”¹⁸. Conviene matizar tal afirmación, y en ese sentido Trías insiste en la disimetría e inconmensurabilidad entre el elemento sensible del símbolo y aquello a lo que se refiere, lo sagrado. La distancia entre ambos confirma que lo sagrado en el arte siempre permanece como misterio, se revela como enigma. En palabras suyas, “eso a lo cual el símbolo se refiere (su referente) es un Enigma [...]. En cierto modo el ‘referente’ del símbolo, su ‘significado’ es esa cosa (en sí) que jamás puede ser esclarecida”¹⁹.

Este matiz no niega la referencia a lo sagrado. Sólo precisa que en el arte no se da una manifestación plena y transparente de lo sagrado, sólo una presencia indirecta, la presencia de un resto, de una huella, la huella de lo ausente. Pero aun así, en *Lógica del límite* se confirma que el arte da una “cierta forma sensible a lo sagrado”.

Por contra, en *Ciudad sobre ciudad*, cuando lanza una mirada retrospectiva a su obra, Trías reitera que “el misterio en el arte no comparece con el carácter de lo sagrado”²⁰. Quiérese decir que lo sagrado sólo adquiere exposición simbólica en el ámbito de lo genuinamente religioso, no en el ámbito artístico. En el arte subsiste el misterio, el arte alude metonímicamente al misterio, pero el misterio no comparece en el arte con el carácter de lo sagrado. Está relativamente claro: la comparecencia plena de lo sagrado, su revelación, aunque fuere parcial, sólo acontece en el horizonte religioso. El arte, de acuerdo con

¹⁶ Eugenio TRÍAS, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 235.

¹⁷ Eugenio TRÍAS, *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel, p. 104.

¹⁸ Eugenio TRÍAS, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, p. 212 (subrayado mío).

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ Eugenio TRÍAS, *Ciudad sobre ciudad*, p.192.

el nuevo matiz que aporta este último libro, no hace referencia estricta a lo sagrado, sino más bien al misterio que lo envuelve, al preludeo que sólo encontrará cumplimiento con lo religioso.

Pues bien, lo que me separa de Trías es justamente esta idea de que el símbolo artístico *necesariamente* hace referencia al misterio, el arcano, lo inefable, el círculo hermético, lo sagrado, ya sea con un matiz o con otro. Para él la alusión a lo inefable es condición necesaria, la más específica y constitutiva de lo artístico. Sin esa referencia no hay una auténtica obra de arte. El arte – nos dice– “que no se eleva hasta el límite no se produce como arte²¹”; se queda en artesanía, virtuosismo, producto de consumo. No comparto este criterio, que me parece sencillamente contrafáctico. Niega lo más evidente del arte de cualquier época, la existencia de obras valiosas sin alusión de ningún tipo a lo hermético o sagrado. Y es que las obras ni adquieren cualidad artística ni son mejores o peores por aquello de lo que tratan sino por el modo en que lo tratan.

Por ese camino, Trías acaba definiendo el símbolo artístico en función de aquello que es simbolizado. Para mí, el símbolo en el arte no se determina por aquello que se simboliza sino por el procedimiento o la forma de simbolizar, particularmente, por las peculiaridades de la expresión y la representación artísticas. Y lo simbolizado puede ser todo, cualquier cosa, desde lo más sublime a los más prosaico o vulgar, lo abstracto y lo concreto, lo particular y lo universal, lo posible y lo fáctico. Sin excluir la referencia a lo sagrado, de lo que tantos testimonios hay en el arte del último siglo. Pero sin excluir tampoco, y no hay menos testimonios, la referencia a lo escabroso y lo inmundado, incluso a los jarrones de flores.

²¹ Eugenio TRÍAS, *Lógica del límite*, p. 220.