



*Strength of music to the philosophic concept:
an approach to the limit thought*

*La resistencia de la música al concepto
filosófico: una aproximación al
pensamiento del límite*

OMAR MARTÍNEZ ALEJOS

Universidad de A Coruña / Universidade do Minho (Portugal)
omarlejos@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2017.17.026>
Bajo Palabra. II Época. N°17. 2017. Pgs: 509-526



Recibido: 08/11/2016

Aprobado: 26/10/2017

Resumen

La propuesta filosófica de Eugenio Trías restaura la vocación metafísica y el afán sistemático de la tradición europea. El resultado es un magno edificio conceptual presidido por la noción de límite, instancia de separación y enlace entre el mundo y la trascendencia. En este trabajo se emprende, desde la *filosofía del límite*, un breve análisis de la relación entre música y filosofía cuya representación del límite apunta al concepto de “símbolo”. Se propone justificar la naturaleza significativa y cognoscitiva de la creación artística como la actividad que encarna el ser fronterizo y cuya materia a menudo ofrece resistencia al trabajo categorial.

Palabras clave: Límite, símbolo, razón, metafísica, ontología, frontera, música.

Abstract

Eugenio Trías' philosophical approach restores the metaphysical vocation and the systematic effort of European tradition. The result is a vast conceptual building dominated by the notion of limit, as an instance of separation and link between the world and the transcendence. In this paper undertakes, from the *philosophy of the limit*, a brief analysis of the relationship between music and philosophy whose representation of the limit points to the concept of “symbol”. It aims to justify the significant and cognitive nature of the artistic creation as the activity that embodies the frontier being, and whose matter often resists categorial treatment.

Keywords: Limit, symbol, reason, metaphysics, ontology, frontier, music.

Modernidad

EN UN MANIFIESTO POLÍTICO-FILOSÓFICO alemán de 1796 nacido del círculo juvenil (Schelling; Hegel; Hölderlin) que engendró el idealismo alemán de la época romántica, se pregonaba que “el acto más elevado de la razón es un acto estético.¹” Nada trivial en una época de Ilustración en la que la *razón* es su singular soberana. Y es que, al servicio del método de la ciencia moderna, la razón parecía la forma más apropiada para examinar, cuestionar y trascender una inflexible desconfianza hacia lo sensible, mantenida desde Parménides y custodiada durante siglos por la filosofía occidental. Pero no ocurrió lo mismo con otros ámbitos de la cultura, como por ejemplo el de la expresión artística. A finales del siglo XVIII, la importancia que comienza a dársele al *arte* sorprende por la dificultad para ser encajable en una visión o realidad total. Al contrario, el arte hunde sus raíces en una sociedad teológicamente legitimada, de rotunda base cartesiana, pero su pensamiento autónomo pronto empezó a atribuir a la *música*, a la *naturaleza* y a la *belleza*, significaciones filosóficas de primer orden. En el transcurso de esa ambición —eje inaugurador de la Modernidad—, una serie de pensadores curiosos abandona la justificación de una divinidad garante e intenta definir esos conceptos a través de significaciones que no pueda explicar ni Dios. Así es como Baumgarten, que ya había advertido una incompatibilidad entre el mundo sensible y la posibilidad de un “orden metafísico” del mundo, se aparta del poder político y formal para dar cauce a la “estética” como una disciplina autónoma y desacralizada. Apenas medio siglo después, los contenidos de la estética “empiezan a ser vistos con evidencia y en libre presencia por el espíritu humano”² celebrándose una infinita multiplicidad del mundo y un horizonte de nuestra experiencia del mundo, todavía por descubrir. Sin embargo, Baumgarten no fue el primer visionario de esta emprendedora etapa de la filosofía. Aunque las cuestiones primordiales de la disciplina estética no se desarrollan en Europa hasta finales de siglo (y más tarde, en Alemania), ya antes habían preocupado a los griegos, especialmente a Platón, a juzgar por el tipo de realidad que el arte debe representar. Con él, aunque sin menosprecio de las concepciones preclásicas oport-

¹ Anónimo, en: “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”. Incluido en *Escritos de juventud* (trad. de J. M^a Ripalda), F.C.E., México, Madrid, 1978, pp. 219-220.

² Cfr.: HEGEL, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza, Madrid, 2004.

tunas, cabe deducir que la estética, tal y como hoy la concebimos, está íntimamente ligada a una “Historia de la estética” con más de 25 siglos de antigüedad.

Como decimos, la andadura cognoscitiva del XVIII en seguida dio sus frutos (categorías filosóficas de lo bello y lo sublime) y rápidamente se emprendió una búsqueda entusiasta interdisciplinar: ética y estética, lo bello y lo siniestro, el espíritu y la razón, el arte y la filosofía, signifiante y significado, etc. Todos estos rótulos, de binómica platónica, surten empuje (*Drang*) a un renovado ser humano hacia la conquista de un mundo pensado por él mismo³: a partir de ahora, el arte ya no se ejecuta por encargo divino ni político, sino que más bien deja de respetar las normas formales y estructurales que se habían impuesto en el período anterior. Así es como la música, que abandona paulatinamente la atmósfera clásica abanderada por Haydn y Mozart, comienza a engendrar un movimiento de “Romanticismo y Revolución” promovido, en sus inicios, por Mendelssohn y Berlioz, y llevado a su máxima expresión por Beethoven y Chopin. Y también el pensamiento se radicaliza, acompañado de una fuerza musical irrefrenable, hasta distanciarse de la conceptualidad clásica derivada de la interacción sujeto-objeto⁴. Así, relativo a la música, surge entonces un problema que todavía hoy debe ser reflexionado: si se considera que la música expresa sentimientos o emociones que se revelan extraordinarias e indescriptibles, esto es, cuyo contenido (emotivo y experiencial) parece o resulta verosímil y expresa “verdad” (*wahrscheinliche*), ¿de qué manera puede ser esta definitivamente probada?

A pesar de este conflicto aparente, es obvio que la filosofía no debe renunciar a arrancar el sentido que emana de la expresión y el pensamiento musicales. De hecho, casi todos los pensadores del último tercio del siglo XVIII debieron de intuir un sentido preliminarmente “verdadero” de la música, previo al permiso de una razón moderna, y seguramente no por ello habrían renunciado a este nuevo debate. Sin ir más lejos, fue precisamente esta intuición la que, inducida por una noble capacidad de asombro, provocó que las ideas estético-musicales de algunos compositores ochocentistas fuesen depositadas más allá de su explicación lógico-habitual, allende lo físico y lo racional, aun teniendo en cuenta que ese terreno había sido declarado inadmisibile e impropio de una filosofía moderna. Con ellas, el acceso a la antigua *philosophia proté* queda definitivamente clausurado y el pensamiento estético se mantiene al margen de las grandes discusiones. Pero el paso del tiempo

³ Cuya andadura había sido iniciada por el *ego cogito* cartesiano, en términos de una idea “clara y distinta”, que posteriormente Kant llevó al plano teórico-formal de la apercepción.

⁴ A partir del Romanticismo, y muy especialmente en Wagner, el fenómeno musical es cada vez más capaz de encontrar un lenguaje con el que expresar lo que Schopenhauer consideraba la “Historia secreta de la voluntad”, es decir, todos los aspectos de la vida interior de los seres humanos que no pueden ser representados adecuadamente a través del lenguaje verbal.

permite advertir que este desvío de ruta ha sido meramente rutinario, un *excursus* que favorece la búsqueda de un *limes*, una *frontera* que funciona como bisagra entre dos ámbitos distintos de la experiencia humana y que permite abordar un espacio del pensamiento hasta ahora inhabitado. Se trata de un acto de consentimiento y sim-pathía (en su carácter etimológico: de “sufrir juntos”) entre filosofía y música. Lo que sí parece seguro es que para nosotros, haya unión o disyunción, someter esa frontera al discurso filosófico (*logos apophantikós*) de una vez por todas se convierte, hoy, en el objetivo más ambicioso de cualquier filosofía del arte.

Límite

HASTA LA APARICIÓN DE AQUEL MANUSCRITO, lo habitual era considerar que sólo el lenguaje podía expresar conceptos como el *límite*. Hoy, todavía es en el intercambio —el *diá-logos* esencial— donde cultivamos el *factum racional* que aprueba nuestra consecución de entendimiento. Sin embargo, en favor de la herencia romántico-filosófica (y también a la musical) llegamos a la conclusión de que las ideas estéticas no logran ser expresadas adecuadamente a través de conceptos, pues cualquier uso lógico-lingüístico de palabras que intente determinar totalmente una estética se vuelve tímido y escaso en su expresión. La música misma, como afirmaba Harnoncourt, es algo más que palabras, pues llega allí donde estas fallan. También adquieren sentido citas como la de Schelling: “el arte comienza cuando el saber desampara a los hombres”, o el aforismo de Debussy: “la música comienza donde el habla es incapaz de expresar; está hecha para lo inexpresable”. Son vivos índices de que la *música* ha pasado a constituir un fenómeno que se resiste a ser conceptualizado y de que su belleza oculta algo (*splendor veri*) que en ocasiones ni siquiera parece conjugable con la filosofía. De ahí que el propio Kant llegase a tener la plena convicción de que no se podía captar la verdad de las ideas mediante una serie de enunciados declarativos y que el lenguaje no tenía por qué ser el mejor medio para expresarlas.⁵ Nuestro propósito no es otro que el de apelar y defender su audiencia ante el tribunal de la Filosofía.

Ahora bien. Este objetivo parte de un universal de todo lenguaje (si aceptamos que la música también lo es), y es que tanto la filosofía como la música consisten en expresar y en comunicar la cultura, compartir intuiciones, ideas, emociones y sentimientos, en la medida en que estos esconden conocimiento, de algún modo habrá

⁵ Kant comprende la música de la misma manera que la tradición de su tiempo, esto es, como un “lenguaje de las emociones”. Para él, la música representa sentimientos, tal como el lenguaje representa conceptos. Sin embargo, no consideraba sus “ideas estéticas” como conceptos.

que justificar este. Por algo, si Kant y Hegel mantenían la poesía en la cumbre de la jerarquía de las artes —y Schopenhauer, la música—, no era sólo por su capacidad para expresar emociones e ideas concretas; también era por su poder incógnito de trascenderlas. Por otra parte, todo intento de clarificación de este “poder” —el *cómo*— incurría en una metafísica que acababa de salir de una transitada caverna fideísta, aparentemente inservible para dar cuenta de cualquier espíritu revolucionario de la época. Pero poco a poco, las cuestiones que resultaban del enfrentamiento entre un *logos* empecinado y el carácter singular de una estética más o menos profunda iban quedando sobre la mesa, hasta que la imaginación nos remonta a una cuestión más preliminar todavía: si la música —o, por extensión, el pensamiento musical— trasciende la percepción que podemos tener de la realidad mundana y experienciable, y según el rigor del *logos* de Occidente no existen experiencias fuera de ese ámbito, entonces, o bien la filosofía habrá de renunciar a su elucidación, o por el contrario, habrá que reabrir la senda trascendental clausurada por Occidente para justificar su ejercicio dentro de la experiencia humana, y por tanto, de la filosofía. Para nosotros, decir que la esencia o el efecto de la música traspasa la mera apariencia se hace casi visible en el pentagrama (*eso* que se nos aparece), y que las sensaciones que la música despierta son proyectadas desde “más allá” de su mera ejecución al violoncello, no es muy discutido si no se matiza. Así, en la línea de los defensores del orden metafísico, su abordaje conceptual no podrá llevarse a cabo desde la férrea posición de un *logos* estrictamente racional. Desde este pensamiento, que aquí defendemos, podrá afirmarse que o bien la música trasciende lo mundano o bien es anterior a la propia experiencia. Se trata de un mensaje improbable pero que se comprende, pues sin que pueda probarse, algo de verdad advertimos en él. Esta observación es la que permite al filósofo Eugenio Trías considerar que algunos elementos que implican el fenómeno musical (a juzgar por su apariencia, al menos no lo son todos) deben ser buscados precisamente más allá de la experiencia (Wittgenstein), en ese terreno cuya represión milenaria ha sido rechazado por una concepción limitada de la razón y rebasado por un pensamiento musical que todavía hoy, tímido pero con pies de plomo, empieza a abrirse.

El proyecto magno de Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013) es conocido como la *filosofía del límite*. La mayoría de los filósofos que se ocupan de este concepto, “límite”, suelen hacerlo al estilo moderno, refiriéndose al “límite de...x”: límite de la naturaleza, de la belleza, del conocimiento... (filosofías segundas). En general, sus aportaciones dejan entrever una cierta pretensión ontológica y un enorme deseo de ser originales, lo cual es lícito en filosofía, pero que, según Trías, no suelen alcanzar a concebir el mismo ser, el ser como límite. La apuesta de Trías consiste en percibir el límite como una zona de encuentro en la que participa el ser. Esta zona, en cam-

bio, implica la aparición de un “enigma” (=x) que es fuente inagotable de sentido y que, por ello, siempre permanece: *algo* está por determinar, pero que, en cierta medida guarda relación con *algo* del mundo que ya conocemos. Su intención es la de investigar esta relación lejos de la tradición moderna, con un alegato inicial: el filósofo contemporáneo se siente capaz de extralimitarse, debe reconocerse capaz de dar cuenta de la trascendencia de su pensamiento y de justificar el conocimiento sobre ese *misterio*, aun si su origen resulta indeterminado (*to ápeiron*) y aunque el saldo de su cuenta (su solución) no llegue a ejecutarse en su totalidad.

La noción de *límite* de Trías es el resultado de introducirse en la atmósfera enigmática que encubre la resolución conceptual de la música y de intentar proveerle un estatuto ontológico, pero ya no como parte de un acontecer estrictamente mundano⁶ (lo que sería propio de un *logos* omnipotente) sino concibiendo el límite como una frontera —*limes*—, un espacio habitable del pensamiento que actúa como bisagra entre el decir habitual (significativo, el que en la apofansis se constituye) y el pensamiento todavía no verbalizado. De entrada considera, como capítulo pre-liminar de su filosofía, que no es cierto que el pensamiento haya de ceñirse, *stricto sensu*, a los cánones obligados de la experiencia empírica:

La dificultad principal de ese supuesto concepto consiste en que promete mucho más de lo que da: sugiere un ámbito de positivas respuestas superadoras de la modernidad y de su entorno histórico, sugiere que las afirmaciones y productos postmodernos no hacen sino desmentir. (...) La modernidad se caracteriza, en su más alto nivel de consciencia, como afirmación de esa crisis, como juicio afirmativo y positivo acerca de la crisis que ella es y encarna.⁷

Esta afirmación, subrayada en *La razón fronteriza*⁸ (la filosofía propia del ser del límite), pretende poner de relieve la *crisis* que atraviesa la Modernidad, la cual figura impregnada de una interpretación negativa de la metafísica, mantenida desde Platón a Wittgenstein y desde Kant a Heidegger. Para él, a pesar de las reticencias ilustradas, puede (y debe) ser superada. Así, contra la interpretación tradicional de la metafísica —cuya actitud filosófica acostumbra a ser ilustrada como un “semáforo en rojo”—, Trías impulsa una estética metafísica que supera los dominios del *logos* formal, no solo porque “*la verdadera filosofía es metafísica, o, sencillamente, no es propiamente filosofía*”⁹, sino también porque la filosofía debe tratar de avanzar más

⁶ Eso implicaría que todas las partes constituyentes del fenómeno artístico-musical conviviesen en un mundo en el cual toda acción posible sería experienciable.

⁷ TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, Destino, Barcelona, 1985, pp. 161 y ss.

⁸ TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, 430 pp.

⁹ *Ibid.*, p. 247.

allá de las apariencias hasta percibir el ‘ser’ al puro estilo platónico y no solo como se aparece a los sentidos o a la conciencia. Por ello, negando la posibilidad de una razón omnisciente y absoluta, y teniendo a menos los fenómenos siempre relativos unos a otros y relativos al espíritu de quien los piensa, Trías proyecta una modulación positiva de las filosofías de los grandes y lo hace aspirando a *eso* que sería su fundamento, lo incondicionado —para muchos, el carácter *poiético* e inaugural de toda creación artística—, retrocediendo hasta lo que en sus obras denomina un “grado cero” del lenguaje, allí es donde se encuentra el límite mismo, decible e indecible a la vez y, por tanto, delimitable tanto a través de la experiencia empírica como desde una metafísica particular.

Ontología y símbolo

EL SISTEMA TRIASIANO ESTÁ CONSTITUIDO por una estética metafísica de raíces muy antiguas en la historia del pensamiento y quizá por ello sea la más difícil de exponer. Resulta inevitable no recordar algunos de sus antecedentes: Platón¹⁰ (primacía del *mundo inteligible*, que engendró el discurso metafísico clásico), o la denominada “Metafísica del artista”, en cuyo orden ontológico Nietzsche concebía la vida como un fenómeno estético. En cualquiera de ellas, el dogmatismo insistente de un *logos* tradicional pierde sentido, pues toda vez que el filósofo construye el sistema con el que cree exponer lo que es la realidad profunda, las consecuencias las deduce del mismo sistema y estas no siempre cuentan con el beneplácito del juicio lógico y consensuado. La poesía, sin menospreciar cualquier texto en prosa, sirve claros ejemplos: en multitud de ocasiones, el significado de una palabra que se repite en un poema no es inherente a esa palabra que se repite sino más bien a un tránsito de lo indecible de lo mismo a lo diferente y otra vez a “lo mismo”, solo que con un significado distinto. Lo mismo sucede con la denominada “música programática” que, en el recurso a la repetición y al cambio de tesituras, viene a perfilar como lo que podría llamarse “banda sonora” de una idea (programa). Son ejemplos que apuntan a que lo que los sujetos hacemos en el lenguaje es “indecible” porque el decir de *algo* depende de aquello que no aparece en su articulación. Por un lado, la articulación depende de la diferencia (“Différance”), pero esa diferencia no puede decirse porque ella misma es condición de posibilidad del lenguaje. Ciertamente, si alguna posibilidad filosófica nos queda de este espacio recóndito, ha de ser en los márgenes de la filosofía.

¹⁰ En la *República*, Platón caracteriza el mundo sensible bajo los sentidos, es una ilusión: los seres y las cosas que lo constituyen son infinitamente diversos y constantemente cambiantes. Por encima de este mundo sensible existe un mundo inteligible, formado por ideas generales metódicamente jerarquizadas, presididas por la idea de Bien.

En esta línea, el sistema de Trías fomenta una *razón fronteriza* que viene a someter al *logos* tradicional a un diálogo permanente con aquello que la desafía. En su desarrollo dialéctico, llevado a término en su “Estética del límite”¹¹, sorprende la reivindicación de un *logos* musical e irreductible, pero previo al *logos* lingüístico-racional que caracteriza a nuestra especie, el *homo loquens*. Sin embargo, sugiere la posibilidad de una escucha —actividad preeminente del ser fronterizo— con la que reabre el sendero ontológico abandonado desde su fundación pitagórico-platónica. La “escucha” de este *logos*, representada por una *voz* sin presencia física que ordena pero no decide, viene a significar que si una lengua consiste en diferencias que son indecibles, entonces podrá afirmarse que lo indecible es el fundamento de lo decible. Con esta voz procedente del cerco hermético abre Trías la escena “moral” (el acto de escucha no puede justificarse en términos lógico-lingüísticos), identificable con el sonido musical, que pertenece a un *logos* pre-lógico y que pretende ser nada menos que su fundamento. Ese acto *pre-mundano* de escucha vendrá a propugnar que en la medida en que los seres humanos somos límite, podremos reflexionar acerca de nuestra propia ética y condición humana.¹² El límite se convierte así en una zona intermedia que separa lo hermético de la simple naturaleza. Es gozne y a la vez cesura, más allá del mundo regido por el conocimiento sujeto-objeto. Es, en definitiva, unión y disyunción, separación y enlace entre el mundo y aquello que está más allá de él:

El límite, por su propia naturaleza, define un *dentro* y un *afuera*: lo que en este escrito llamo cerco y lo extranjero (...) Es línea y frontera que permite el acceso mutuo entre esos “dos mundos” y que asimismo sanciona su irremediable distancia. (...) Por eso hay en el fronterizo una doble dimensión (que aparece como orientación e inclinación) de inmanencia y trascendencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante).¹³

La razón filosófica de Trías, concebida también como “razón limítrofe”, aparece constituida por el conjunto de usos verbales y de escritura mediante los cuales se pueden producir significación y sentido, pero con la particularidad de poseer una “autonomía relativa” y de saber determinar sus propios límites, lo cual implica que dispone de un recorrido o método propio cuya determinación solo puede caracterizarse fuera

¹¹ TRIÁS, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991. En la primera parte de esta obra, el autor impulsa una estética de pretensión sistemática en la que separa las artes fronterizas (música y arquitectura) de las artes apofánicas (signos de escritura, escultura, pintura, etc.).

¹² Precisamente, en su obra *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, el autor expone la visión de una ética como proposición que prescribe la vida y la conducta acorde con la *humana conditio*. Esta expresión ética es la expresión lingüística de la razón fronteriza en su uso práctico y se enuncia en forma de prescripción o mandato: “obra de tal manera que la máxima que determina tu conducta, y tu acción, se ajuste a tu propia condición de habitante de la frontera”.

¹³ TRIÁS, E., *Los límites del mundo*, Destino, Barcelona, 1985, pp. 63 y ss.

de ella misma, y que, al mismo tiempo, determina su recorrido e hilo argumental: en la medida en que el límite está en la esencia del ser (ser del límite), el límite del conocimiento lo es también del ser humano, por eso nosotros “somos el límite del mundo”:

El fronterizo es, de hecho, el límite mismo que define y circunscribe dos ámbitos. No habita plenamente “este mundo”, como por ejemplo el animal o la planta. (...) El fronterizo se diferencia también del ángel o del arcángel, es decir, de seres que, a modo de figuras alegóricas o míticas, supuestamente habitan en “el otro mundo”. (...) Los límites del mundo somos nosotros, con un pie implantado dentro y otro fuera. Somos los límites mismos del mundo.¹⁴

Ahora bien, ¿qué privilegios ofrece la posición del ser fronterizo —ser del límite— en la estética de Trías? La ontología del ser fronterizo propone una realidad formada por tres *cercos*, que engloban lo que se nos *aparece* (todo suceso de-y-en el mundo físico en cual todos sus elementos adquieren sentido y significado), lo *hermético* (lo que excede a ese aparecer y se oculta, relativo al misterio y provoca en nosotros determinadas sensaciones) y la *frontera* que permite dividir a los dos anteriores, diferenciándolos, y en la que se encuentra el ser humano. Con esta trinidad de cercos, Trías alude al primero de ellos para referirse a lo que *ya es* (cerco del aparecer en el que tiene lugar la experiencia empírica) y al segundo como lo que todavía no es y puede ser pensado, a la vez que se resiste a ser mostrado (cerco hermético). Pero la inteligencia del ser fronterizo (o limítrofe), situada entre los dos anteriores, permite captar y asumir una experiencia¹⁵ misteriosa que le excede y desborda los límites del mundo, “experiencia” que puede ser pensada pero no estrictamente verbalizada (Wittgenstein). Se trata de un misterio lo que caracteriza a lo hermético, figurado en la metáfora, cuyo sentido es inagotable. La razón mundana (referencia a su expresión lógico-lingüística), si bien no posee un acceso directo ni inmediato a ese desbordamiento o misterio, ello no implica que no pueda pensarse¹⁶. Todo lo contrario, para Trías “solo cabe filosofar desde lo dado en la experiencia” y pocos han rechazado pensar el fenómeno religioso solo por no ser experienciable desde un punto de vista práctico o racional.

Desconfiando del ámbito ontológico del *logos* formal, Trías señala que el *logos* fronterizo no solamente atañe al decir, sino que su dominio es más amplio, pues

¹⁴ *Ibid.*, pp. 66, 67.

¹⁵ *Ibid.*, p. 65. Para Trías, el “vértigo” constituye la emoción más genuina, capaz de registrar la dualidad de mundos (aparecer y hermético). Se produce de modo espontáneo cuando se habita la línea que es límite del mundo y cuando se experimenta la doble inclinación hacia fuera de él (“atracción del abismo”) y hacia dentro (“tendencia a la conservación”).

¹⁶ Kant y Wittgenstein pensaron el ámbito de la razón trascendente solo marginalmente, como un muro infranqueable que profiere sentido pero no referencia.

apunta más bien al “pensar-decir”. *Sensu stricto*, el límite se muestra aislado en este punto, sin aparente posibilidad de manifestación. Sin embargo, la posición del fronterizo es privilegiada para hacer resplandecer la verdad que se esconde detrás de ella (*splendor veri*). El argumento es sencillo: toda vez que la experiencia limítrofe se efectúa con un pie dentro y otro fuera del mundo, adquiere una dimensión o encarnadura simbólica. Para el ser fronterizo, *eso* que se oculta (lo que aún no es, pero que debe ser encarnado/expresado/manifestado) se encuentra “más acá” de la constitución lógica que le constituye, allí donde hay “excedentes de significación” y donde el *logos* se separa del lenguaje. A Trías le interesa mostrar este ámbito donde nuestra comunicación habitual se vuelve inepta para expresar ninguna otra significación y a la cual somos incapaces de acceder, pues no existe experiencia directa alguna en el cerco del aparecer que nos lo pueda permitir. Busca constantemente la base pre-lingüística del lenguaje que constituye el mundo. Para ello, habrá de mantener que nuestro conocimiento del mundo “no agota la totalidad de lo que hay, siempre y cuando se entienda que no todo cuanto hay es de índole mundana.”¹⁷

Trías enfatiza esta cuestión al apuntar a la irrupción del ontologismo musical del siglo XX que se pregunta por la obra musical. La creación artística sugiere obras de arte que pueden ser identificadas con objetos físicos, localizables en el espacio y en el tiempo, pero la música siempre ha generado un aura de conocimiento, a pesar de que uno de sus elementos determinantes se resiste a él (parte simbolizada). Se comporta la música, como la poesía, la arquitectura o la pintura, como un claro ejemplo de resistencia a la autoridad del *logos* y como un fiel candidato a la representación de lo indecible.

Símbolo, música y conocimiento

COMO HEMOS ADELANTADO, la respuesta con la que Trías representa la frontera entre lo decible y *aquello* que provoca que tal decir sea no común, no-mundano o sustraído al decir habitual, llega a su término con la noción de símbolo (*symbolon*). El símbolo es “la exposición, y expresión, en figuras y formas sensibles, de lo *sagrado*.”¹⁸ Tanto lo artístico como lo sagrado comparten una naturaleza enigmática que solo adquiere sentido a través de su expresión simbólica (imágenes, ceremonias,

¹⁷ SUCASAS, A., *La música pensada. Sobre Eugenio Trías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, p. 26. El autor subraya la distinción entre “mundo” y “cerco” de Trías. El primer concepto solo es aplicable al orden del aparecer, y de ahí el error de la metafísica tradicional cuando califica lo transmundo como “mundus intelligibilis”; al introducir la noción de cerco, Trías abre la posibilidad de pensar un ámbito que no por ello ha de ser asimilable a lo mundano.

¹⁸ TRÍAS, E., *Ética y condición humana*, op.cit., p. 5.

sacrificios, o en el caso artístico, manchas de color, una determinada curvatura en un trozo de mármol o cierta línea melódica formada por notas musicales, etc.). Desde el conocimiento de la ontología del límite, la obra de arte se convierte en la prueba (simbólica) más veraz de nuestro paso por la frontera, pues es el resultado de un pensamiento que *es*, en la caótica imaginación de su creador, y que tiene la posibilidad de ser dicho (entendiendo “decir” en cualquiera de sus formas y canales, pero con la particularidad de que ese ejercicio de simbolización, a la hora de “ser puesto” el mundo, se resiste y se oculta). Sirve como ejemplo el hecho musical, cuya operación compositiva (“simbolización”), conformando esa materia de suyo insignificante que el mundo le ofrece, la dota de una significación que trasciende lo fenoménico-mundano y alude a un horizonte de misterio (en términos de Trías: “se fuga hacia el cerco hermético”). La tarea característica del fronterizo es asociar al significante mundano (en nuestro caso, el sonido musical, aislado o articulado) un significado trasmundano que, una y otra vez, toma partida en esa fuga.

La música, definida en la estética del límite como un arte fronterizo¹⁹, es símbolo de este conocimiento ontológico (trinidad de cercos) aunque, por sí misma, carece de significado. Esta es una de las cuestiones más antiguas y más persistentemente examinada a tenor de la música y de su carácter y ningún otro problema de la estética de la música ha sido tan debatido con tan poco acuerdo²⁰. El problema se hace visible a finales del siglo XVIII cuando la música emerge con una forma que presume de ser el principal género musical en la filosofía de la música: la ópera. Desde entonces, la cuestión de si la música representa alguna cosa comienza a prestar una mayor atención a nuestros juicios estéticos: “esta música *es* alegre”, “aquella música *era* triste”... como si estuviésemos hablando de algo más que de una simple cualidad. Pero, careciendo de contenido conceptual debe examinarse, pensaba Kant, si la música puede ser incluida o no en el sistema de las bellas artes. Schopenhauer resolvió esta cuestión al ser el primer simpatizante de la música absoluta²¹, considerándola capaz de representar las ideas mediante mimesis. No obstante, la búsqueda incesante de la *mónada* musical ha potenciado el sendero analítico desde Stockhausen hasta nuestros días. Sin embargo, la dialéctica del análisis musical ha

¹⁹ Cfr., TRÍAS, E., *Lógica del límite*, op.cit.

²⁰ Para Platón, el “carácter” era precisamente aquello a lo que apunta el poder de la música para producir o alterar estados emocionales en el oyente. Aristóteles, posiblemente en un arduo deseo de ser más original que su maestro, sugiere la idea desconcertante de que la música “imita” o representa emociones. Sea como fuere, apenas tenemos registros de la música de su tiempo para derivar conclusiones musicológicas.

²¹ Poco después, el formalismo de Hanslick (1825-1904) cultivó la idea de que la música constituye un objeto artístico puramente formal, sin significado emocional alguno. La explicación de Schopenhauer se basó en la voluntad metafísica, cuya ejecución la música, mejor que ningún otro arte, puede representar. Pero su *voluntad* pronto se desplomó con la aparición de los enfoques formalistas, sobre todo con la irrupción de las neovanguardias de la última posguerra (“muerte del arte”).

ido derivando hacia un olvido del ser, de su fenómeno y efecto patho-lógico, centrándose en conexiones arbitrarias impuestas por la mente caprichosa del oyente particular. A Trías no le interesa promover una nueva teoría del lenguaje musical y menos sobre un problema de índole semántica. Además, como señala Morris Cohen, cualquier cosa adquiere significado si se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma, de manera que toda su naturaleza se revela en esa asociación. La naturaleza del ser limítrofe implica ya un *darse cuenta* de los tres cercos, ya que el límite hace posible a priori, que haya inteligencia o logos, pues es anterior a este. El límite es la condición de posibilidad de que haya ser, existencia, además de sentido y significación. Por tanto:

Es el límite el que permite y posibilita que ese ser sea investido, a partir de esa fundamentación protológica, con el carácter del ser del límite. Y es ese ser del límite el que a su vez hará posible que haya tal cosa como una “razón” declinada y articulada desde ese carácter de primer principio del límite. Es éste el que funda a la vez el ser del límite y la razón fronteriza. Porque hay límite hay ser, existencia y vida (...). Y porque hay límite hay lógos (lingüístico, matemático y musical).²²

En este sentido (limítrofe) puede decirse que si hay conocimiento en el ámbito lógico-lingüístico, también lo hay en su proceso (artístico) anterior. El carácter simbólico de la música cumple perfectamente con el quehacer del ser fronterizo, que aprovecha su posición privilegiada confiriendo un sentido extramundano a algo del mundo que, en principio, no lo tiene. Esa operación, llamémosle “simbolización”, es conocimiento en tanto ya *es* (en la mente del artista-creador, la percepción del público espectador, etc.). Sin recurso alguno a significaciones, la música produce emociones y pasiones²³. Pero Trías va más allá de la concepción positivista que defiende este carácter emotivista de la música, al considerar que la emoción sonora no es ajena a la idea. Desde la frontera, la acción del sujeto contribuye íntimamente a la actividad hermenéutica, se vuelve abordable desde un punto de vista cognoscitivo en general. Por un lado, se mantiene la naturaleza enigmática de la música (pues el enigma que la encubre es imposible de mostrar, y por ende, también su conceptualización); por el otro, su puesta en práctica es una confesión desde el cerco hermético, cuya acción llama a ser mostrada u obrada.

²² TRIÁS, E., *El canto de las sirenas*, Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 866-867.

²³ Careciendo de significado, el contenido semántico de ambas disciplinas (esto es, su sentido) permanece abierto a la interpretación. Sirvan como ejemplo las dos obras magnas del autor en materia de una historia filosófica de la música: *El canto de las sirenas*, (*Op.cit.*), y *La imaginación sonora*, (*Ibid.*) 2010, donde desarrolla una Historia personal de las Ideas desde la música. Dicho recorrido histórico avanza, en el primer caso, desde Monteverdi hasta las últimas vanguardias musicales, sumando 400 años de historia de la música occidental; en el segundo, se dan cita compositores como Palestrina, Bach, Mozart, Verdi o Scelsi.

Ese trasmundo no constituye un error oscurantista, como creía Nietzsche, sino una referencia trágica imposible de soslayar sin la cual no se constituye la experiencia misma de la materia de inteligencia y pasión, sin la cual no hay trascendencia. Y sin trascendencia vacía, como la que aquí defiendo, no hay inmanentismo verdadero.²⁴

Toda operación simbólica implica un determinado trabajo intelectual, solo que no es reductible al *logos* específico del lenguaje verbal. Un ejemplo representativo de esta irreductibilidad es la embriaguez y lo orgiástico del lenguaje de Tristán. Su dolor, provocado por la *decadence* de la cultura, parecía suscitar alegría y la alegría parecía connotar dolor. La música de Wagner, cuya fuerza había sido advertida por un joven Nietzsche, sirvió para sostener esta relación entre la música como símbolo y el ser verdadero de las cosas, ya que “la música es quien nos da todo lo que precede a toda forma, el núcleo íntimo, el corazón de las cosas”. Tampoco Liszt, en sus poemas sinfónicos, quiere que las palabras sean explicación de la música, porque la palabra destruiría todo el encanto que tiene la emoción y el sentimiento. Lo que quiere Liszt, desde la frontera, es que la música sea la explicación de las palabras, que nos revele la íntima emoción de aquella, haciéndonos sentir todo el poder conmovedor que puede llevar consigo cada palabra. Esta ambición estética se debe a que el símbolo musical connota, funcionando como la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido que el ser fronterizo (en este caso, el sujeto compositor) experimenta, pero además, que en cuanto pone en escena, añade a la emoción, un conocimiento de los tres cercos. Siguiendo esta dialéctica, se verá que el valor cognitivo del límite se hace patente. Podemos afirmar, desde la frontera, que la música no solo consiste en una *semiología de los afectos*, como creía Nietzsche, sino que es también inteligencia y pensamiento musical con pretensión de conocimiento.

En la obra de arte, el artista realiza maravillosamente su deseo inconsciente de sugerir sentimientos originales por medio de símbolos que evocan y apuntan al límite. El suyo es un esfuerzo por crear, desde el mundo real, un mundo ideal²⁵ de imágenes y sentimientos con desinterés. Wagner expresa así, en el Preludio del tercer acto de *Tristán e Isolda*, la indecible desesperación de Tristán en una larga gana de tríadas uniformemente ascendentes, del más poderoso efecto. Sería inútil que su música se limitase a imitar la de otros, presentando de aquella Naturaleza, una realidad nueva cuanto más exactamente fiel. Bergson expresa esta idea simplona con una singular profundidad: “El arte no es más que una visión más directa de la realidad. Pero esta pureza de percepción implica una ruptura con la convención

²⁴ TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, op.cit., p. 211.

²⁵ Siempre que se entienda que según el idealismo, el arte no tiene por objeto reproducir la naturaleza, sino expresar un ideal que trasciende el cerco del aparecer. Bajo su forma platónica, el idealismo está ligado a una concepción metafísica que Trías rescata y representa en el pensamiento contemporáneo.

útil”. Significa esto que el arte, unidad de lo simbólico y lo simbolizado, *ya no puede desvelar más realidad*, pero sí puede, al decir de Trías, sugerir lo que se encuentra aqueado el mundo y que provoca su misteriosa irresolubilidad. Por eso cabe afirmar que bajo el influjo de Schopenhauer y de Wagner la música no solo tiene el poder de cumplir el papel de consuelo metafísico frente a una visión pesimista del mundo, más bien ella misma (en la medida en que su parte simbolizada no puede obtenerse desde el cerco del aparecer) es propiamente metafísica. ¿Por qué? Porque el ejercicio simbólico consiste en anteceder a todo desarrollo de la inteligencia racional un recorrido por el mundo las pasiones, los afectos y las emociones. Es la imaginación del fronterizo que, en su auto-reconocimiento como tal, accede al cerco hermético a través de su emoción y/o admiración, sin ninguna razón para hacerlo, sino por pasión o conmovido por su capacidad de asombro. La pasión es la que adelanta, en términos de una afectividad recurrente, a los términos empíricos²⁶, es decir, a la experiencia. Ella es la que desencadena, solamente después, el indicio primero y manifiesto de cualquier actividad racional (el juicio verbalizado, una obra ejecutada, una determinada acción, la obra mundana percibida.). Y esta actividad, sub-liminalmente hermenéutica, no corresponde sino a la filosofía, que convierte en disposición (reincidente) lo que sucede de manera común, intentando otorgar siempre cauce expresivo y expositivo a esas emociones que todos hemos sentido alguna vez. Es así como la palabra adquiere, desde la exposición simbólica, una virtualidad nueva o abre el ámbito de un uso diferenciado del decir representativo. Y es como lo indecible puede, al fin, ser obrado y/o verbalizado.

Muchos de los estudios surgidos en el ámbito anglosajón parecen apuntar tímidamente en esta dirección simbólica, en el sentido de que vinculan la música a un lenguaje especial, que no dice ni significa, pero que rebosa de sentido. Sin embargo, todavía no parecen aceptar este sentido fuera del marco que permite la filosofía analítica y menos aún de un mundo hermético que lo oculta bajo un halo de misterio. Los estudios analíticos de algunos estetas terminan afirmando que “en música el significado se presenta de modo inmanente al significante y el contenido a la forma, hasta el extremo que, rigurosamente hablando, la música no tiene un sentido sino que *es un sentido*”.²⁷ Pero podría decirse ya, en esta línea, que si la música es una especie de lenguaje formado por símbolos totalmente inhabituales, ella misma es símbolo (símbolo representativo del límite) y, por tanto, la esencia y finalidad de la

²⁶ TRÍAS, E., *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, 2001, p. 32. También en *Tratado de la pasión*, Debolsillo, Barcelona, 2006, obra en la que Trías llega a subrayar este concepto con soberana soltura, pasión, con el afán de clarificar esa zona tenue en la que los opuestos, logos y pasión, se identifican. La pasión no es algo que nubla el raciocinio e impide el conocimiento, sino una forma más de abarcar el mundo.

²⁷ SCHLOEZER, B. De, *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Galimard, París, 1947, p. 44. El autor difiere de sus propias ideas con la avenida de la música de vanguardias, que no revelará sentido alguno.

música como símbolo no puede ser estrictamente un concepto, sino que “rehúye ser y se pliega sobre sí mismo”. Para nosotros, comprender la música no significaría tanto descubrir un significado más allá de los sonidos o percibir una sucesión de sonidos más o menos armónica y placentera, sino que consistiría en un modo (simbólico) de representación del límite. El símbolo del que se sirve el lenguaje musical es, por tanto, un símbolo *sui generis* que se autopresenta y que no agota el enigma (desde la imaginación de su revelador). Se justificaría, entonces, toda vez que nuestro lenguaje discursivo se agota y se consume en la trascendencia respecto a los objetos que intentamos designar (objetos que, al decir cartesiano, bien pueden ser ficticios), teniendo que ceder ante sus símbolos originarios, que por su propia naturaleza enigmática nunca serán analizables, descomponibles o traducibles.²⁸

Teoría del Límite en la Música

TRÍAS SEÑALA QUE LA MÚSICA PARECE ESTAR siempre abocada desde los griegos a Xenakis, a cierto esoterismo matemático que hunde sus raíces en Pitágoras y que Platón recoge y formaliza. Hasta el Ochocientos, las estructuras y los códigos predominantes llegaron a desgastarse con el tiempo (Hegel y la “muerte del arte”). Con el cambio de siglo, sucedió lo mismo con el sentido, como si los lenguajes, convenciones, gramáticas o estilos hubiesen saturado toda posibilidad de comunicación. La Modernidad —denuncia Trías en la *Lógica del límite*— tuvo en el simbolismo su gran posibilidad, pero no le hizo demasiado caso: su característica principal ha sido haberlo inhibido como forma de comunicación y de conocimiento. Pero el conocimiento de la ontología del límite, formado por una asunción de los tres cercos permite defender la existencia de un *logos* irreductible a las matemáticas y conduce a la afirmación definitiva de que la música es símbolo y, por tanto, es también gnosis. Es cierto que la historia de la música ha atravesado, desde mediados del siglo XIX, un período de crisis, de una renovación de emergencia. Pero se trata de un período que no puede darse por concluido. Hoy sigue habiendo pensadores, críticos, estéticas e incluso músicos que se encuentran ante una realidad agitada y exigente, repleta de interrogantes e incertidumbres que esperan una sistematización nueva en una también nueva concepción de la música que se abra camino a través de nuevas tentativas. La idea de una música más allá del mundo (se recordará la famosa Armonía de las esferas) ha ido enmudeciendo lentamente hasta llegar casi a disolverse con el advenimiento de la Modernidad. Sin embargo, un vago recuerdo

²⁸ LANGER, S., *Philosophy in a New Key*, Mentor Books, Nueva York, 1942, p. 240.

ha quedado en el aire, y la reflexión sobre la esencia metafísica de la música no ha llegado a desaparecer del todo, pudiendo encontrarla bajo ruinas incluso en la cultura contemporánea.

Con la *filosofía del límite* se abre a la estética musical un fecundo campo de investigación, que encuentra en la filosofía del siglo XXI su punto de referencia y reflexión. Con Trías no solo se rescata la reflexión metafísica de la música, sino que se ofrece una visión ontológica sistemática que acoge tanto a creadores como a espectadores en el seno del límite, lábil frontera entre “lo que puede decirse y lo que debe callarse”. Todavía queda mucho por desocultar, pero cada día, la concepción del límite parece ganar terreno, sobre todo con la originalidad de un *logos* específico que palpa de cerca la naturaleza simbólica del ser humano. En el sentido limítrofe, con todo, no parece exagerado hablar de “verdades estéticas” ni resultará descabellado llamar ciencia a la Estética. La estética de Trías puede orientar los pensamientos hacia la vida interior (San Agustín), allí donde se agazapan las “soluciones” al enigma de la música y a todo decir promovido por la e-moción. Y es que las verdades estéticas serían proposiciones que, imponiéndose a la conciencia individual, son, al presente, aceptadas por todos los seres que se asumen de la frontera y todo parece indicar que algún día deberán ser aceptadas por todos. Con todo, quizá haya que replantearse, frente al *logos* tradicional presidido por una tiranía del método, si es cierto que no existe conocimiento en la música, pues al menos desde el punto de vista del límite, ligado íntimamente a los sentimientos que con ella experimentamos, nuestras emociones son, *filosóficas y sinceras: de verdad*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, vol. 12. Madrid: Akal.
- ANÓNIMO. (1978). “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”. En: *Escritos de juventud* (trad. de J.M^a Ripalda), México, Madrid: F.C.E., pp. 219-220.
- ARGUELLO, J. (2011). *La música del mundo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ARMENDARIZ, D. (2003). *Un modelo para la filosofía desde la música*. Navarra: Eunsa.
- DONÀ, M. (2008). *Filosofía de la música*. Madrid: Global Rhythm Press.
- FUBINI, E. (2007). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Servei de publicacions Universitat de Valencia.
- GADAMER, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1989). *Filosofía de la música*. Madrid: Anthropos.
- HEGEL, G.W.F.H. (2004). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza.
- LANGER, S. (1942). *Philosophy in a New Key*. Nueva York: Mentor Books.
- PARDO, J. L. (2007). *Esto no es música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SCHLOEZER, B. de. (1947). *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*. París: Galimard.
- SUCASAS, A. (2013). *La música pensada. Sobre Eugenio Trías*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- TRÍAS, E. (1985) *Los límites del mundo*, Barcelona: Destino.
- (1985). *Los límites del mundo*, Barcelona: Destino.
 - (1991). *Lógica del límite*, Barcelona: Destino.
 - (1999). *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino.
 - (2000). *Ética y condición humana*, Barcelona: Península.
 - (2001). *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona: Destino.
 - (2006). *Tratado de la pasión*, Barcelona: Debolsillo.
 - (2007). *El canto de las sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 - (2010). *La imaginación sonora*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2017.17.026>
Bajo Palabra. II Época. N°17. 2017. Pgs: 509-526