

POÉTICA DE LA CONVERSIÓN: LA MÚSICA COMO GNOSIS SENSORIAL Y EL «GIRO MUSICAL» DE LA FILOSOFÍA SEGÚN EUGENIO TRÍAS

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ PULET
I.E.S. Ramiro de Maeztu

RESUMEN: en este artículo se analizan en general los diferentes niveles de la comprensión que de la música (como fenómeno artístico) tiene Eugenio Trías, con objeto de discutir más detalladamente los argumentos con los cuales, el filósofo español fundamenta su teoría de la música como *gnosis sensorial* o *poética de la conversión*. Para dar cuenta de la misma, Trías acuña el concepto de «imaginación sonora», como forma más excelsa de esa facultad que es la «imaginación creadora», de la cual se recoge, por otra parte, su arqueología filosófica, y de la que se trata de enfatizar tanto su dimensión *simbólica* de sutura (pues en la pieza musical *acontece* el cerco fronterizo), como de su dimensión cognitiva (gracias a la cual algo capta el fronterizo de forma *indirecta* del cerco hermético). Esa concepción de la música como *gnosis sensorial* le servirá como fundamento para exigir un *giro musical* de la filosofía, que pueda superar el «giro lingüístico».

PALABRAS CLAVE: Trías; música; símbolo; ontología; imaginación.

Poetics of conversion: *Music as sensorial gnosis and the «musical turn» of philosophy according to Eugenio Trías*

ABSTRACT: In this article the author analyzes in general the different levels of the Eugenio Trías' understanding of music (as an artistic phenomenon), in order to discuss in more detail the philosophical arguments that constitute the theoretical basis for his approach of music as *sensorial gnosis* or *poetics of conversion*. To give an account of it, Trías coins the concept of «sound imagination», as the most excellent form of the faculty of «creative imagination», from which, on the other hand, its philosophical archaeology is collected, and from which it is about emphasizing both its symbolic dimension of suture, as well as its cognitive (in a metaphysical sense) dimension. This conception of music as *sensory gnosis* will allow him to demand a *musical turn* of philosophy, that can overcome the «linguistic turn»

KEY WORDS: Trías; music; symbol; ontology; imagination.

«Die Musik ist eine heilige Kunst»
(Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*).

«La música es la encarnación misma del habitar en el límite. En todas partes, en Occidente y en Oriente, en Europa, en Asia o en África, o en el gran continente americano, en su versión clásica o romántica, moderna o posmoderna, la música, la verdadera música, cuando responde a su naturaleza de «arte sagrado», siempre es música fronteriza, música liminar, límite, música que habita el *limes* y que le concede aura *simbólica*, aun cuando sea través de recursos *dia-bólicos*».

(Eugenio Trías, *El Canto de las Sirenas*).

«¿Qué es la música? La música es lenguaje.
 Uno quiere expresar pensamientos mediante este lenguaje,
 Pero no pensamientos que se dejen traducir en conceptos,
 Sino en pensamientos musicales».

(Anton von Webern, *El camino hacia la nueva música*).

1. PLANTEAMIENTO DE LA TESIS: LA MÚSICA COMO GNOSIS SENSORIAL

Es conocida aquella fulgurante idea de Lévi-Strauss, expuesta en el prólogo a su libro *Lo crudo y lo cocido*, y que Trías gusta mucho de recordar, según la cual, si pudiéramos desentrañar los misterios de la música, se nos desvelaría el enigma del ser humano¹. Por este motivo puede decir George Steiner, no sin razón, que «ninguna epistemología o filosofía del arte puede pretender un alcance global si no tiene nada que decirnos acerca de la naturaleza y los significados de la música»². Incluso cabe suscribir también la provocadora tesis que defiende un estudioso del romanticismo alemán como Andrew Bowie, según la cual, «la incapacidad de considerar la música como algo serio es lo que nos indica por qué resultan cuestionables algunas posiciones clave de la filosofía moderna»³. Porque la música demanda a la filosofía una comprensión desde la experiencia del sentido. La idea básica es que la música «abre el mundo» (en su sentido heideggeriano) en formas que afectan a la conducta y a la comprensión de la vida de quien hace esa experiencia. Y es este desafío teórico al que se enfrenta el pensar de E. Trías con toda la radicalidad y rigor de los que ha hecho gala a lo largo de toda su producción intelectual.

Eugenio Trías se ha ocupado en varios lugares de la música. Entre los más destacados figuran *Drama e identidad* (1974), *Lógica del límite* (1991), *El canto de las Sirenas* (2007) y *La imaginación sonora* (2009). El primero está integrado por varios ensayos, autónomos, pero interrelacionados, algunos de los cuales, los que propiamente abordan el arte del sonido, constituyeron en su momento —y lo continúan siendo— un original y pionero esfuerzo, en una tradición tan poco inclinada al cultivo del gusto musical como la nuestra, de integración de la música en una filosofía de la cultura. De este texto en concreto no me ocuparé aquí puesto que la tarea que acomete el autor allí es recreada en un nivel de exigencia y de radicalidad filosófica más alto en sus últimos libros. En la publicación de 1991, *Lógica del límite*, Trías articula una teoría de las artes como formas simbólicas que se emplazan en el fundamento-en-falta de la

¹ «Todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual estriban y que guarda la llave de su progreso». LÉVI-STRAUSS, C., *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2002, p. 27.

² STEINER, G., *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991, p. 31

³ BOWIE, A., *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche*, Visor, Madrid, 1999, p. 21.

existencia, pero que estructuralmente se retrae a su comparecencia fenoménica. El arte daría, así, forma inteligible a una revelación fulgurante en (de) los límites del mundo (de forma indirecta y simbólica). Por ello el arte interesa a la filosofía. En esa fenomenología de las artes, música y arquitectura (las artes más marginadas en las reflexiones estéticas al uso) ocupan su *lugar* como artes fronterizas. Estas tesis se prolongan y enriquecen en *El Canto de las Sirenas* y en *La imaginación sonora*, textos en los que Trías nos ha expuesto su reflexión más personal y profunda sobre el fenómeno sonoro.

En general, se precisa decir que estos dos volúmenes constituyen un poderoso intento de argumentar con medios lingüísticos (a pesar de que cuando se habla de música el lenguaje cojea) la idoneidad, o la pertinencia, más aún, la *actualidad* de un planteamiento de la música como arte emplazada en la cuestión del sentido y la significación. De hecho, «esa conjunción de música y pensamiento constituye el centro gravitatorio que orienta la tarea de recreación hermenéutica en este libro»⁴, pues se asume «un consorcio liminar y limítrofe entre música y filosofía que revalide a ésta como “la mejor de todas las músicas” (Platón), y a la música como la más radical de las empresas artísticas en su indagación de la verdad, y en su capacidad de construcción de un “bello edificio” —con todos “sus presentimientos”— (René Char/Pierre Boulez)»⁵.

Quizás lo que resulte escandaloso a los oídos de Heidegger⁶ o de Derrida⁷ sea justamente esta vinculación de música y pensamiento. De hecho, al plantear este problema, Eugenio Trías no sólo es fiel a su propia experiencia intelectual. El filósofo barcelonés, en efecto, no ha ocultado nunca que la música le ha acompañado siempre en su biografía y particularmente en su despertar filosófico⁸. Quizás sean sus textos por ello un sentido homenaje biográfico a la música⁹. Pero si los seguimos explorando, nos encontraremos también con una sonora denuncia y una manifiesta reivindicación. Es verdad que la música ha

⁴ TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2007, p. 922.

⁵ *Ibid.*, p. 881.

⁶ «Es sencillamente escandaloso que M. Heidegger, por limitarme a un único ejemplo, dedique unas líneas a la música (justo para decir trivialidades sobre W. A. Mozart). ¡Y es el filósofo de la Voz, de la Escucha, de la Audición, de la Vocación! Quizás sea también el más obvio ejemplo de cómo la *foné* se ha hallado secularmente bajo el dominio del *Logos*». TRÍAS, E., «El canto de las sirenas», en *La funesta manía de pensar*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2018, pp. 101-104, p. 102.

⁷ «Pero —sin llegar a tal caso extremo— algo semejante podría decirse del filósofo de la *arqui-escritura*, que indaga letras, *gramas*, como origen de la *escritura fonética* y de la fonología, Jacques Derrida. Su exploración de escrituras no alfabéticas, o esa suerte de exploraciones que hallarán también en la música, sobre todo el siglo XX, su rendimiento, le impide comprender el ámbito específico, propio, connatural a la temporalidad, de esa *foné* en torno a la cual se promueve el gran *cosmos* musical, con todos sus *eventos sonoros*». *Ibid.*, p. 102.

⁸ Como se recoge en la autobiografía de sus primeros 30 años de vida. TRÍAS, E., *El árbol de la vida*, Destino, Barcelona, 2003.

⁹ «Gracias por la música» es el título de la interesantísima conversación que con Eugenio Trías mantiene José Luis Gutiérrez, y publicada en el número 186, de octubre de 2007, de la revista *Leer*.

sido, y es, el gran hueso imposible de roer de la filosofía del siglo XX. Si pasamos por alto a Adorno, a Jankelevitch (quien de todas formas no tiene la altura intelectual de aquel) o a Lévi-Strauss, prácticamente toda la filosofía del siglo XX, por lo menos la de mayor influencia, ha pasado de puntillas por el enigma que plantea la música a la estética y a un planteamiento filosófico radical. De Wittgenstein a Foucault, de Heidegger a Derrida, de Vattimo a Habermas, la música apenas merece la consideración del filósofo. Heidegger, por ejemplo, de manera muy cercana a Kant, piensa que la música carece de la seriedad de las artes del lenguaje. Quizás sea porque, tal y como A. Bowie ha mostrado con todo rigor, Heidegger es hegeliano en su concepción de la música¹⁰. La música es expresión del sentimiento y, por tanto, no apta para la verdad sobre el ser que él exige. Sólo la gran poesía y el pensamiento serían objetos dignos para la meditación filosófica. Es esta cerrazón para la música, esta incapacidad para considerar seriamente la música, lo que, para estudiosos como el ya citado A. Bowie, hace cuestionables muchas de estas posiciones teóricas.

Conviene reparar en el hecho de que el escaso interés que tradicionalmente ha suscitado la música para la filosofía tiene que ver con la materialidad misma del sonido: el fenómeno sonoro al margen de toda subordinación a un texto lingüístico. Todas las observaciones que hace Kant, por ejemplo, se dirigen precisamente a esa dimensión material, aquella misma que, por otra parte, Platón también despreciaba¹¹. La música, dice Kant, refiriéndose a la música instrumental sin texto, «habla a través de muchas sensaciones sin concepto y, por tanto, no deja algo para meditar como la poesía»¹². Por consiguiente, para el filósofo alemán, la música no da qué pensar, puesto que las facultades cognoscitivas (entendimiento e imaginación) son en ella convocadas en grado mínimo. Kant simplemente se adscribe a la concepción de la música dominante en su época, según la cual la música es el lenguaje del corazón o el lenguaje de las emociones. Dicho lenguaje era intrínsecamente inferior al lenguaje de la razón. Y si el filósofo, así Adorno, dirige a ella su atención, no es por ver en ella un misterio indescifrable de la condición humana, como sí aseguran, en cambio, Lévi-Strauss o G. Steiner, cuanto por constituir un fenómeno central de la cultura que merece el mayor esfuerzo crítico e intelectual. En el caso de Wittgenstein, un melómano confeso y de aguda penetración en la experiencia musical, según se advierte en sus diarios, la marginalidad que guarda la música en su discurso filosófico es todavía más sangrante. Escúchese, si no, lo que escribe en su diario en 1930:

«Pienso a menudo que lo máximo que me gustaría conseguir sería componer una melodía. O me extraña que teniendo ese anhelo nunca se me haya ocurrido. Pero después he de confesarme que es imposible que alguna vez se me ocurra una, porque para ello me falta algo esencial, o lo esencial

¹⁰ BOWIE, A., *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche*, pp. 254-256.

¹¹ «Sin embargo, el resultado de la utilización de cada instrumento como solista sólo podría llegar a ser un cierto virtuosismo contrario al arte». *Leyes II*, 669e-670a.

¹² KANT, I., *Crítica del Juicio*, Austral, Madrid, 1991, p. 235.

precisamente. Por eso esta idea me ronda la cabeza como un ideal tan alto, porque entonces *casi podría sintetizar mi vida, por decirlo así; y podría tenerla ahí, cristalizada*. Por más que fuera sólo un pequeño cristal deslucido, pero siquiera uno»¹³.

No voy a comentar aquí un párrafo tan singular. Si lo cito, es para mostrar que Wittgenstein, en concreto, no avistó la posibilidad (o la necesidad) de integrar la música en una teoría filosófica. Se asume que el lenguaje es el lugar privilegiado donde acontece o se produce el sentido. De hecho, con el *linguistic turn* de Wittgenstein a Heidegger, o de Gadamer a Derrida, el lenguaje se constituye en el objeto de reflexión de la filosofía, «sea en sentido lógico, gramatical, o en forma existencial y hermenéutica, o a través de inflexiones hacia la narración y el relato, o hacia la escritura en su significación originaria»¹⁴. Es cierto que esa ausencia de reflexión sería acerca del fenómeno sonoro en el siglo XX puede disculparse como una catarsis intelectual, una resaca, después de la borrachera metafísica del siglo XIX (de Wackenroder a Tieck, de Schopenhauer a Nietzsche, de Wagner a Mahler). Pero a pesar del silencio filosófico que cerca a la música, ésta plantea en la modernidad, y más allá de ella, unas demandas de sentido que están ahí, se quiera o no, y que una y otra vez vuelven a aflorar a la conciencia (a través de las sensibilidades más dotadas, como podría ser el caso —extremo— de Cioran¹⁵). De hecho, como señala también A. Bowie, es inútil enredarse, como lo hace la tradición analítica, en la pregunta de si la música es semántica o no, cuando el sentido ya ha acontecido en la experiencia musical de los oyentes¹⁶.

La materialidad misma de la música parece que nos abre a las más variadas formas y manifestaciones del sentimiento humano. Pero para la comprensión al uso pareciera que todo acaba ahí. En la aventura sonora no parece haber lugar para un sentido simbólico que emane del propio sonido y que pueda interesar a la filosofía. Una de las objeciones que cabe oponer a este planteamiento

¹³ WITTGENSTEIN, L., *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932, 1936-1937*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pp. 26-27 (cursiva mía).

¹⁴ TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, pp. 873-874.

¹⁵ Cito dos aforismos suyos: «He buscado la duda en todas las artes [...] pero he renunciado a buscarla en la música». CIORAN, E., *Breviario de podredumbre*, Taurus, Madrid, 1972, p. 63. O este otro: «Cuando escuchas a Bach, ves nacer a Dios. Su obra es generadora de divinidad. Después de un “oratorio”, una cantata o una “Pasión”, es necesario que Él exista. De lo contrario, toda la obra del Cantor sería una desgarradora ilusión. Y pensar que tantos teólogos y filósofos han perdido días y noches buscando la pruebas de la existencia de Dios, olvidando la única». CIORAN, E., *De lágrimas y santos*, Tusquets, Madrid, 1988, p. 67. Trías debe de tener estas citas presentes cuando escribe: «La sexta prueba [de la existencia de Dios], quizás la más convincente, sería la que *El silencio antes de Bach* presiente. La existencia de Johann Sebastian Bach parece postular una causa ausente. Se trata de una prueba metaestética. O de un argumento ontológico invertido: porque existe Johann Sebastian Bach se impone el postulado que permite pensar en su causa metonímica eficiente (un Dios artista)». TRÍAS, E. o, «Minorías globales», *El Mundo*, 2 de abril 2008.

¹⁶ BOWIE, A., *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 15-20.

tradicional es que se cierra a cal y canto a las experiencias, cartas, escritos y confesiones de los grandes compositores de la tradición, de Mozart a Beethoven, de Wagner a Scriabin, de Mahler a Stockhausen o Shostakovich y A. Webern. Esta forma de filosofía, en síntesis, *no escucha*. Y es que la música piensa¹⁷ (quizás debiéramos apostillar: *no sola*), es *pensamiento*, sólo que musical, sonoro, lo cual se olvida con demasiada facilidad por un racionalismo que se prolonga, en las historias de la música al uso, al abordar como una suerte de excentricidad o extravagancia, o, a lo más, una locura perdonable sólo al genio, en definitiva, como algo secundario respecto de la creación musical del compositor; cualquier manifestación suya metafísica o mística. Bien pudiera ser, en cambio, que esas experiencias marginales de sentido dieran razón de los aspectos más singulares de la creación musical (en Scriabin o Stockhausen es más que evidente).

En efecto, frente a la marginalidad que guarda la música en el discurso filosófico contemporáneo, Trías contrapone una tesis que sitúa en el centro la implicación de la música con el sentido y la significación. Para él, ciertamente, la experiencia musical es *gnosis sensorial*. «La música no es únicamente un fenómeno estético. No es tan sólo 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»¹⁸. Este texto da mucho que pensar y plantea importantes cuestiones que abordaré en las siguientes páginas.

Por de pronto, Trías se esfuerza en mostrar, tanto en *El Canto de las Sirenas* como en *La imaginación sonora*, la viabilidad de su tesis, su fuerza teórica, a través de un recorrido ensayístico por los principales compositores de la tradición europea moderna y contemporánea (de Josquin des Prez u Orlando de Lasso a Xenakis, pasando por Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, R. Strauss, Mahler, Boulez, Stockhausen, etc), en la convicción de que cada uno de ellos «propicia una *gnosis* musical de carácter intransferible. Todos ellos resultan necesarios para nuestra aspiración y anhelo de buena vida»¹⁹. Dicho de otra manera: «cada uno de estos grandes músicos tiene capacidad para transformar nuestras vidas a través de la iluminación relampagueante que su *gnosis* musical procura. Cada uno de ellos facilita que eleve su vuelo, o que insufla su recorrido atronador lo que puede llamarse sin dilación, y por una especie de necesidad semántica y pragmática, *espíritu*: un rescoldo de utopía, o de ideal de Buena Vida, sin la cual nuestra existencia se pierde en los laberintos téticos y tenebrosos de la vida sufriente y sin esperanza de remisión»²⁰. Este texto es sumamente revelador porque muestra la expresa intención triasiana

¹⁷ «La música piensa», en TRÍAS, E., *La funesta manía de pensar*, pp. 105-111.

¹⁸ TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 801.

¹⁹ *Ibid.*, p. 872.

²⁰ *Ibid.*, p. 922.

de trazar un puente hermenéutico de gran alzado entre la música clásica occidental y la más alta filosofía. Claro que se echarán en falta muchos músicos, sobre todo españoles o franceses, pero es indiscutible que los compositores propuestos figuran entre los más insignes de la tradición europea. Cada ensayo aborda algún aspecto concreto del músico (o de su producción musical) que le importa destacar a Trías: ideas musicales, temas, ritmos, masas sonoras, instrumentación... Se trata de dar *voz*, de una manera tentativa y difícil, a la singularidad irreductible de cada creador y de la manera de entender la música que se expresa en sus creaciones, a la *gnosis* a la que cada pieza concreta o cada creador nos convoca. Frente a Schopenhauer, para quien cualquier forma de expresión musical tiene la misma significación metafísica (como expresión de la naturaleza desgarrada de la voluntad), para Trías, importa atender a la particularidad de la pieza sonora, en el bien entendido que cada una de ellas, o que cada compositor propondría una filosofía *de* la música (en sentido subjetivo del genitivo) *en* el propio medio de la música. Se trataría de escuchar, en consecuencia, a *la* música, de manera que pueda propiciar una *gnosis* musical de naturaleza intransferible que el texto de Trías trata de evocar en el lector-oyente. Se va delimitando así un microcosmos particular que, de forma musical, por medio de pequeños motivos de naturaleza filosófica que reaparecen aquí y allá en los diferentes ensayos, va tramando con los demás una serie de relaciones familiares. Lo que así se va urdiendo es un tejido unitario, un relato o, si se quiere mejor, un argumento narrativo: «una novela de la música occidental»²¹. Se intenta con ello dotar de sentido (filosófico) a la historia de la música occidental, proponiendo un hilo conductor capaz de orientarnos en ella más allá de los rígidos criterios adornianos (que es muy selectivo en su particular historia filosófica de la música). Detenernos en este aspecto nos apartaría del objetivo de esta contribución, aunque sería objeto de una investigación sumamente interesante.

Conviene reparar, para empezar, en que esta propuesta de la música como *gnosis sensorial*, legítima en principio por reivindicar para la música el sentido intelectual, podría pecar de *excesiva* confianza (aunque de *confianza* se trate siempre en el fondo) en el *poder* de la música. Pero es que es precisamente al *poder* de la música que está consagrado, y con intención, el primero de los ensayos de *El Canto de las Sirenas: Claudio Monteverdi: el poder de la música*. Sin embargo, la cuestión es ésta: ¿podemos estar de acuerdo con Trías en que la música produce un «conocimiento que salva» (*gnosis*)? ¿En qué sentido cabe entender ahí el término «conocimiento»? ¿Y la expresión «que salva»? Las siguientes páginas están orientadas a esclarecer estas preguntas, en la convicción de que dan cauce a una antropología y una ontología de la creación musical novedosa y original. Al final de este proceso la música aparecerá como una auténtica *poética de la conversión*.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

2. EL SIMBOLISMO MUSICAL Y LA POÉISIS DE LA IMAGINACIÓN SONORA

Para empezar, recogeré la comprensión que de la música nos da el propio Eugenio Trías en el prólogo a *El Canto de las Sirenas*:

«Suele definirse la música como “el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor”... Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes “parámetros”. Y ese cosmos posee un logos peculiar, no reductible al logos específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. Ese logos posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones. Constituye, como la matemática, un cálculo: “cálculo inconsciente” llamaba Leibniz a la música. Pero desprende significación, sentido, como sucede en el lenguaje verbal, a partir de una ordenación de la *foné* (fonológica, sintáctica): Y, sobre todo, promueve emociones, afectos, sentimientos»²².

Que la música sea el arte del sonido es algo que no genera discusión. Para Trías, en efecto, la música acontece, antes de nada, como hecho sonoro real y concreto. Ello nos sitúa en un plano más *estético* (de *aisthesis*, percepción) que la «música especulativa» de la tradición pitagórico-platónica, la cual, como recuerda J. Godwin, «se define por observar el cosmos de manera musical, y la música, de manera cosmológica»²³. Ahora bien, qué sea precisamente eso del sonido musical puede ser problemático y convertirse en algún momento (con John Cage, por ejemplo) en el objeto de una interesantísima fenomenología artística que deba ser meditada. Cage, a decir de Trías, procede en sus obras al cuestionamiento de la doble dualidad sonido/silencio y ruido/sonido. Por otra parte, ese sonido viene definido por una serie de parámetros (altura, duración, intensidad y timbre) que pueden ser igualmente objeto de una concienzuda investigación de naturaleza artística, como ocurre, por ejemplo, en las obras del serialismo integral (Messiaen, Boulez, etc).

Que esos sonidos musicales estén articulados y organizados en una sintaxis tampoco admite discusión, aunque Schönberg, y junto con él Berg o Webern, por ejemplo, discutan cuál deba de ser esa sintaxis musical: la armonía tonal, llevada a su disolución por Wagner, Mahler, R. Strauss, o Schönberg mismo (en obras como *Noche Transfigurada*), o aquella que deba asegurar la hegemonía alemana durante otros cien años (la dodecafonía).

Que la música trate de promover emociones o sentimientos en el receptor a partir de esa sintaxis, tampoco suele levantar objeciones. Es más, ésta suele ser la comprensión de la música al uso, aunque Trías la discuta aquí por radicalmente insuficiente (pues desatiende el elemento intelectual o espiritual que tiene toda experiencia profunda de la música, tanto desde el punto de vista del creador, como del receptor). Sin embargo, conviene hacer una salvedad desde

²² *Ibid.*, p. 19

²³ GODWIN, J., *El resurgimiento de la música especulativa*, Siruela, Madrid, 2009, p. 119.

el principio, pues la conexión entre el ámbito puramente sonoro de la música y el ámbito de las emociones o de los sentimientos no es algo inmediato (como pensara el romanticismo), sino producto de la convención o de un código peculiar característico de las culturas y las épocas. Esa mediación cultural une así el nivel sonoro (ritmos, melodías, alturas, ataques, etc.) con cierto código de afectos, de emociones, o de sentimientos.

En cualquier caso, también aquí es interesante la corrección que al respecto hace la dodecafonía (Schönberg, Berg, Webern) y el serialismo integral. Esta última corriente procede, en efecto, a una rigurosa matematización de todos los parámetros del sonido (no sólo de la altura, como ocurría en la dodecafonía). La obra musical es aquí extremadamente cerebral e intelectualizada. Se entiende bien, por cuanto la música de Schönberg a Boulez puede caracterizarse como un poderoso correctivo matemático y racional al exceso sentimental del siglo XIX. Pero también la producción de John Cage constituye una objeción contra esa precipitada comprensión de la música como arte del sentimiento. Al desligar la creación musical del resultado sonoro, Cage da más preponderancia a la estructura temporal de la pieza que al aspecto puramente «melódico» (en sentido amplio). Por esta razón, ante una obra de John Cage no tendría mucho sentido que alguien dijera: «me ha gustado mucho».

Ahora bien, que ese arte basado en una sintaxis de los sonidos y capaz de promover emociones o sentimientos en el receptor, genere un sentido que pueda interesar a la filosofía: he ahí lo novedoso del planteamiento de Eugenio Trías. Trías defiende, en efecto, que existe un *logos* musical y que ese *logos* es una forma de *logos simbólico*²⁴. Pero «símbolo» se dice de muchas maneras, parodiando la célebre expresión aristotélica: dependiendo del arte en cuestión. Así, «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 sólo, 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»²⁵. Así pues, en la experiencia musical asistimos, según Trías, a una suerte de experiencia cognitiva, una experiencia espiritual que implica a todo el ser del sujeto, no sólo a la sensibilidad y al sentimiento, sino también a la inteligencia. Pero a una inteligencia *pasional*, que se alza a los límites del mundo y acoge (de manera simbólica) la *revelación* del cerco hermético²⁶. Sin embargo, ese pequeño texto que acabamos de citar

²⁴ «El nexo entre la organización del sonido (según dimensiones diferentes, o parámetros de medida), la ordenación a partir de pautas culturales de las emociones o afectos, y el logos (o sentido) que de esa unión se desprende, exige esa noción de símbolo, que presupone cierto sustento de convención cultural (consciente o inconsciente) propia de un mundo histórico determinado». TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 22.

²⁵ *Ibíd.*, p. 19.

²⁶ Es fascinante seguir en Trías la continuidad que hay entre su primera teorización del pensamiento mágico (*Metodología del pensamiento mágico*, 1970) y su manera de pensar la

da mucho que pensar y nos servirá como hilo conductor a través de los textos de Trías.

En primer lugar, uno de los caballos de batalla del pensador español es el exclusivismo icónico, escópico, visual, del concepto tradicional y heredado de símbolo, culturalmente asociado al mundo de las imágenes o de los iconos. Imaginación simbólica se dice en este sentido de la capacidad o fuerza configuradora de símbolos-imágenes. Sea para la semiología (Peirce), la teoría del arte (Gombrich) o incluso el psicoanálisis (Lacan), se privilegia siempre la dimensión visual e icónica del símbolo. Para Trías, en cambio, «hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, a timbres, a instrumentos, a comportamientos *agógicos*, a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones»²⁷. El filósofo barcelonés apunta a una tarea novedosa: pensar la escurridiza naturaleza temporal de la música con el concepto de símbolo, es decir, como mediación, plural, compleja, difícil, entre sonido, emoción y sentido. «Todo es símbolo, lo es cada instrumento musical, en su conjunto y en sus usos posibles, lo son en general todos los parámetros musicales. Ninguna decisión es inocente o es en vano. Todas arrastran modos virtuales de significación y sentido»²⁸. Si esto es así, ¿se sugiere acaso la posibilidad de codificar estas múltiples remisiones, al modo como se intentó en los siglos XVII y XVIII entre las tonalidades y los afectos? Más que a una (im)posible codificación, a lo que apunta Trías es a a una experiencia *estética* laxa y libre de esa mediación-conjunción entre sonido, emoción y sentido, pero que es una experiencia que *acontece*. El lugar en donde acontece esa conjunción es la forma musical, o forma-en-el-tiempo. Se precisa en consecuencia una aproximación del concepto estético de forma, y hacerlo desde la naturaleza temporal del acontecer sonoro²⁹. La cuestión clave, sin embargo, radicaría en replantear lo que hay que entender por «forma musical» con objeto de evitar el reduccionismo formalista tan al uso en la comprensión de la música.

La música comparece, en efecto, como forma-en-el-tiempo, esto es, como creación capaz de suscitar emociones y de generar sentido en el oyente a partir del fenómeno físico-acústico de un cuerpo en vibración. Esta creación podrá tener, o no, una estructura inteligible, conocida tanto por el oyente como por el creador (como es el caso de la sinfonía a finales del siglo XVIII y durante el

pasión como esencia de la experiencia estética (*Tratado de la pasión*, 1979): la experiencia de una revelación *singular* a un sujeto alzado a los límites del mundo. Revelación *singular* y sujeto alzado a los límites del mundo no serán exteriores uno a otro, sino las dos caras inseparables de una misma experiencia de sentido. Esa revelación singular será la materia de reelaboración formal propia del arte (*Filosofía del futuro*, 1983)

²⁷ TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 20.

²⁸ TRÍAS, E., *La Imaginación Sonora*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2010, pp. 598-599.

²⁹ «Hay, pues, materia y forma, términos imprescindibles, pero cuyo sentido debe repensarse al abordar el tema del sonido —de la *foné*— y de la música... A ese doblete objetivo de la materia y la forma se corresponde una percepción en la escucha del sujeto receptor; o virtualmente creador». *Ibid.*, pp. 577-578.

siglo XIX), gracias a la cual, se haga posible en gran medida el fenómeno de la comprensión musical, por lo menos hasta las vanguardias del siglo XX³⁰. Pero ¿de qué *sentido* estamos aquí hablando? ¿Se refiere quizás a que la creación musical es «forma con sentido», en una propuesta cercana a la de Adorno, quien, para evitar el escollo entre formalistas y no formalistas, da cauce a una concepción de la misma como «contenido sedimentado»³¹? Responder a esta pregunta nos va a llevar a recordar el sustrato teórico sobre el cual Trías recrea el concepto de símbolo.

En efecto, para comprender el fondo sobre el cual Trías piensa la noción de «símbolo», es necesario recordar aquí ese célebre pasaje de la *Crítica de la capacidad de juzgar* (parag. 59) en el que Kant diferencia dos modos de exposición de lo inteligible en lo sensible: la imaginativo-esquemática, ampliamente tratada en la *Crítica de la razón pura*, y la imaginativo-simbólica, referida a la obra de arte. En el esquema hay adecuación entre la representación sensible y el concepto inteligible. En cambio, en el símbolo no hay concepto ni idea moral que agote la riqueza semántica de la exposición sensible. El símbolo, por de pronto, se equipara entonces a una (imposible) exposición sensible de las Ideas de la Razón, ideas que no pueden ser aprehendidas conceptualmente, sino que, al contrario, dan que pensar. Esa exposición sensible (imaginativa, metafórica) se concreta por medio de las *ideas estéticas*. Y en *La imaginación sonora*, Trías recurre expresamente a este concepto kantiano para proponer que en la forma musical hay pensamiento, sólo que se trata de una forma de pensamiento de distinta naturaleza o genealogía al pensamiento lógico-lingüístico, un pensamiento musical. «El sonido dispone, merced a la música, de la capacidad de despertar emociones y pasiones, o de plasmar en nuestra escucha ideas estéticas en riguroso sentido kantiano, pero en la variante de las ideas musicales, ideas que hablan al corazón y a la inteligencia, al sentimiento y al pensamiento»³². La expresión «en riguroso sentido kantiano» me parece aquí determinante. Por ello citaré aquí el texto de Kant en el que aclara lo que entiende por «idea estética». Por «idea estética» entiende el filósofo alemán «la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer del todo comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que se contrapone a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la

³⁰ «Comprender la música significa por encima de todo sentirse cómodo con ella; la obra se acomoda a nuestras expectativas sobre la gramática y la sintaxis musicales, y, a partir de ahí, somos capaces de dotarla de un significado, por una parte, en virtud de la tradición (así la música lenta en tonalidad menor suele ser melancólica), y, por otra, hay que decirlo, en virtud del capricho, del libre uso de nuestra imaginación». ROSEN, Ch., *Las fronteras del significado*, Acantilado, Barcelona, 2017), p. 18.

³¹ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Orbis, Madrid, 1983, p. 14. Hemos dejado de lado, por exigencia de espacio, la tarea de confrontar Adorno con Trías en la comprensión de la forma. Pero podría ser el motivo de un futuro texto.

³² TRÍAS, E., *La Imaginación Sonora*, p. 581.

imaginación) pueda serle adecuada... Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse *ideas*, de un lado, porque tienden, al menos, a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y así tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva; de otro lado, y principalmente, porque ningún concepto puede ser adecuado a ellas como intuiciones internas»³³. Pues bien, si las ideas estéticas han de entenderse como representaciones de la imaginación que no pueden subordinarse a ningún concepto que les sea adecuado, de forma que en el juego de la imaginación con el entendimiento el dinamismo estético acaba alcanzando también a las ideas de la razón, vivificando de este modo la obra de arte bella dotándola de «espíritu», si esto es así, entonces el concepto de idea estética conviene sobre todo a la música. En efecto, quizás el significado de la música habría de verse precisamente en que lo que dice o comunica no puede expresarse de otro modo, o con palabras. Si pudiera traducirse al lenguaje, sería completamente prescindible. Y la recurrencia de la experiencia musical en las más diferentes y alejadas culturas nos debe sugerir que éste no es el caso.

En definitiva Trías defiende que no sólo hay símbolos icónicos, visuales o literarios, sino también símbolos musicales, ideas estéticas en su dimensión sonora, temporal (ideas musicales), siendo la idea musical una representación sonora capaz, por medio de una selección de ritmos, intensidades, alturas, timbres, o duraciones, de evocar en el eje del tiempo las ideas de la razón. Así pues, es razonable concluir que con la expresión «en riguroso sentido kantiano», Trías apunta al dinamismo estético por el que la imaginación, en su juego con el entendimiento, alcanza el plano de la razón: «en el símbolo, sensible por naturaleza, resuenan ideas musicales en las que se plasman significaciones, sentido referentes al mundo, al sujeto, a Dios, sólo que a través de recursos sonoros, mediante la elección creadora de las dimensiones, de la que deriva la forma musical»³⁴. Trías no concibe, pues, la forma musical al modo formalista convencional, como pura sintaxis de frases o temas musicales en un todo autónomo estructurado asemántico, sino más bien como sintaxis con *sentido*, pero un sentido (intencional o no) que brota de la propia forma musical en virtud de la intervención creadora de la imaginación (sonora). El fenómeno sonoro *significa*. De esta manera se da cauce a una comprensión de la escucha en la que resplandece «un sentido, que es, o puede ser, a la vez, sensorial e intelectual, emotivo y referido a la inteligencia (y a las ideas que ésta propone)»³⁵, es decir, un placer que es al mismo tiempo cultura (por decirlo al modo de Kant), pero uno tal que acaba produciendo cierto efecto en la conducta y en la comprensión del mundo del oyente (a ello es a lo que Trías llama *gnosis*, y sobre ello volveré más adelante).

³³ KANT, I., *Crítica del Juicio*, p. 220.

³⁴ TRÍAS, E., *La imaginación sonora*, p. 579.

³⁵ *Ibid.*, p. 580.

Pues bien, si para Kant la facultad productora de ideas estéticas es la imaginación creadora del *genio*, para Trías la facultad de producción de símbolos musicales es la *imaginación sonora*. «Todo el misterio de la música, y de su valor como arte, radica en ese gozne o bisagra, que es, en referencia al sujeto de la música, una determinada facultad (esa imaginación sonora recién mentada). Y con relación al objeto musical un determinado producto (el símbolo sonoro, o sonoro-musical)»³⁶. Lo fascinante de la creación y la escucha musicales es precisamente ese no sé qué inexplicable (la mediación) que hace que algo meramente sensible y sonoro genere emociones y sentido intelectual *en* el oyente. «La imaginación sonora es el recurso subjetivo que promueve esa mediación entre sensibilidad e inteligencia. Es también lo que unifica ambas, de manera que derivan y brotan de ella como de su fuente manantial. La imaginación sonora facilita la conversión del registro sensible, sensorial y emotivo de la escucha en una formación que apela a la inteligencia, a la razón, al conocimiento»³⁷. Desde este punto de vista, «el acto de componer consistiría en agitar la imaginación sonora y promover símbolos en los cuales sonido y sentido se conjugasen —en la emoción y la comprensión— suscitando una gnosís liberadora, catártica, ensoñadora, como la que promueve la mejor música, en la que de milagroso modo logra rimar el fin con el principio»³⁸.

Convengamos, pues, con Trías, en su disidencia con Adorno, que la forma musical, mediante el recurso subjetivo de la imaginación sonora, es capaz de producir la adecuada mediación entre la sensibilidad y la inteligencia, en el sentido de evocar en el oyente con el sonido las ideas de la razón, generando esa «gnosís» liberadora a la que Trías hacía referencia. Las diferencias con Kant son ahí evidentes, pues si para Kant una *idea estética* no puede llegar a ser un conocimiento propiamente hablando, para Trías el *símbolo* tiene una dimensión cognitiva que lejos, en su caso, de remitir a las proporciones numéricas de los sonidos, como en la tradición pitagórica, brota de la dimensión ontológica que descubre en el acontecer sonoro: el sonido mismo. Y esto da que pensar.

Conviene reparar en que, dentro de la filosofía del límite que articula Eugenio Trías en sus textos más metafísicos, el carácter cognitivo de la imaginación se funda en el sentido ontológico del acontecer simbólico por el que los dos cercos separados, el cerco hermético y el cerco del aparecer se unen-y-escinden en el cerco fronterizo. El texto sugiere, pues, que por medio de los elementos propios del discurso musical, a saber; la melodía, la armonía, el ritmo, las intensidades, el timbre o la tonalidad de la composición, puede darse forma *simbólica* a la experiencia del límite como encuentro gozoso (o des-encuentro infortunado) entre el ser y el sentido. Las piezas musicales serían expresión (mediada, indirecta) de lo sagrado: *símbolos sonoros del misterio* (por mediación siempre de la cultura y de un mundo histórico). La obra musical aparecería, así, como

³⁶ *Ibíd.*, p. 579.

³⁷ *Ibíd.*, p. 580.

³⁸ *Ibíd.*, p. 617.

un modo de *acontecer* el cerco fronterizo a la cual quedamos convocados en cuanto oyentes. De este modo, la radicalidad con la que Trías defiende «lo sagrado musical» llevaría al lector a preguntarse si, por ese poder que la define, la música podría promover en la actualidad una forma de experiencia no contemplada ni prevista por el sujeto nihilista, pero por la cual éste pudiera abrirse a la trascendencia o al misterio. ¿Puede generar la música en nuestro mundo desencantado y nihilista una experiencia del misterio? Cioran, al cual ya he citado antes, es, a este respecto, el más claro ejemplo de la trágica contradicción vital que se produce entre una filosofía resueltamente nihilista y la dimensión espiritual (o teológica) de la creación musical. Pero es que el propio Trías va a hablar de la gran música como «poética de la conversión»³⁹.

3. «POÉTICA DE LA CONVERSIÓN»: HACIA UNA ONTO-TEOLOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL

Como ha quedado recogido ya, Trías propone la tesis, chocante para el oído moderno, de que la música es *gnosis sensorial*. Cuando Trías habla aquí de conocimiento capaz de producir un giro en nuestra conducta (por lo cual sería una auténtica experiencia espiritual, de atenernos a la interpretación que de ella propone en el artículo «El acontecimiento ético», publicado en *Pensar la religión*⁴⁰) no se está refiriendo al conocimiento que puede aportar una razón críticamente esclarecida. Desde una razón críticamente esclarecida como razón fronteriza, no se puede generar conocimiento sobre los misterios que se abren desde el límite, y menos aún un conocimiento *que salva*. La razón simplemente advierte una fisura, un fundamento-en-falta, que ella misma se ve imposibilitada de colmar. Por ello ha de acudir al simbolismo como suplemento (una modalidad, indirecta, de acogida del misterio, modalidad que emana del propio límite), como forma de acceso (siempre indirecta) de eso que siempre se oculta. Y la música, como he señalado antes, constituye la actividad propia de una forma de *logos simbólico*, la imaginación sonora, que a través de las ideas estéticas une lo sensorial con lo inteligible, el «mundo interpretado» (Rilke) con el cerco hermético de lo *encerrado en sí*. La música, en virtud de la imaginación sonora, viene a ser, en este sentido, *pensamiento*. Es como si viniera a decir, siguiendo a Kant, pero yendo más allá de él, que la imaginación acude para dar forma simbólica a una *revelación* allí donde no hay posibilidad alguna de representación conceptual.

De este modo, Trías subraya la densidad metafísica del cerco fronterizo (y tal es el proyecto que inspiraba ya su *Lógica del límite*), pues este cerco adquiere

³⁹ «La música es mi *materia revelada*. La compañía de compositores ha sido para mí el mejor camino para vivir una suerte de *poética de la conversión*, en registro filosófico y religioso, y sobre todo en vena existencial y vital...». TRÍAS, E., «Preludio de Navidad», en *La funesta manía de pensar*, pp. 164-170, p.169.

⁴⁰ TRÍAS, E., «El acontecimiento ético», en *Pensar la religión*, Destino, Barcelona, 1997, pp. 227-255.

calidad de auténtica mediación ontológica entre un cerco del aparecer y el cerco hermético (o de lo replegado en sí). Pero al mismo tiempo, Trías se ve en la necesidad de pensar la correspondencia entre esa imaginación sonora productiva y creadora del artista con la imaginación productiva del oyente musical. La escucha musical produce entonces un conocimiento *particular* al cual accede el *fronterizo* cuando de ella se desprende una revelación o una mostración existencial del misterio (*gnosis*), una revelación que produce una adecuación de sí consigo en tanto en cuanto *fronterizo*. La música es también en este sentido *pensamiento*: acción y efecto de pensar en la mente del oyente.

Por lo tanto, cabe concluir que Trías reivindica el carácter filosófico de la imaginación creadora, tanto del oyente como del creador, pues se trata de una imaginación no desvinculada de aquellos aspectos de la autoconciencia que exceden el pensamiento conceptual y que fueron puestos de manifiesto en la modernidad por Kant y el romanticismo. Sólo que Trías abandona el ámbito moderno de la subjetividad. Su reflexión sobre el cerco *fronterizo* bien podría ser interpretada como una topología radical del sentido: el sentido sería una forma de acontecer el ser, que trataría de dar forma sensible al misterio, entendido como una forma de manifestación del ser.

Ahora bien, para enfatizar esa dimensión metafísica de la imaginación en general y de la imaginación sonora en particular, Trías, en *La edad del espíritu*, lleva a cabo un portentoso esfuerzo de *arqueología conceptual* (incluso en su sentido foucaultiano) de la misma. En la séptima categoría del acontecimiento simbólico Trías dice:

«Un órgano se destaca en este eón como aquél en el cual acontece ese encuentro *sym-bálico* entre la presencia y el testigo. Tal órgano tiene el carácter de una fuente de conocimiento de carácter *intermedio*, en la que el *mundo sensibilis* y el *mundo intelligibilis* hallan su acoplamiento.

Tal órgano es la imaginación creadora, suscitadora de acontecimientos simbólicos. Y ese órgano tiene su espacio nutricio en el latido cósmico de una región intermedia, que en la tradición islámica queda generalmente especificada como *anima mundi*.

Del Alma del mundo extrae el testigo sus aptitudes visionarias, su ascenso a un mundo en el cual se conjugan lo visible y lo invisible. Y lo que da concreción a esa *cópula* unitiva de los reinos invisibles (del *Jabarut* y *Malacut*) y el mundo terrestre visible.

A través del símbolo habla y se expresa lo invisible o se da forma y figura. El símbolo sublima y transfigura el mundo sensible, así como los afectos, sentimientos y pasiones del testigo en su carácter terrestre. Ese mundo intermedio es el que Henry Corbin detecta constantemente en sus aproximaciones a Sohrawardi, a Ibn Arabí, y que traduce como *mundus imaginalis* (*álam al-mithal*, en árabe). Un mundo gobernado por la imaginación creadora, órgano productivo de formas del Alma del Mundo, y en la cual se producen figuras y acontecimientos de naturaleza»⁴¹.

⁴¹ TRIÁS, E., *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994, pp. 359-360.

En este texto tan denso, Trías recupera desde la tradición neoplatónica islámica un concepto de *imaginación creadora*, que excede, tanto a la imaginación segunda aristotélica (porque no está subordinada al entendimiento), como a la imaginación productiva kantiana (por cuanto ésta es una facultad de la subjetividad trascendental que no tiene densidad epistemológica). Es una imaginación entendida, tal y como se dice en el primer párrafo, como una fuente *de conocimiento* intermedio capaz de producir, en el espacio fronterizo (entre el mundo sensible y el mundo de las Inteligencias Arcangélicas) del *anima mundi*, auténticos acontecimientos simbólicos. Ese *anima mundi* platónico sería el espacio cosmológico del *mundus imaginalis* teorizado por el reputado estudioso de la cultura islámica Henri Corbin. Ese mundo intermedio sería un mundo tan ontológicamente real como el mundo de los sentidos, pero poblado de imágenes objetivas (arquetipos) al que sólo la imaginación creadora, como facultad noética, puede acceder.

Sin embargo, ese ámbito de mediación será el ámbito que será cuestionado y reprimido en los comienzos de la modernidad. Escúchese este prodigioso párrafo inserto en la primera categoría del ciclo espiritual, aquella en la que se muestra cómo la revelación de la *razón* (en ese proceso histórico que conduce desde Descartes hasta Hegel) va de la mano de una ocultación y represión del continente de la imaginación.

«El cuestionamiento del símbolo arrastrará el desmantelamiento del órgano que lo produce, *la imaginación creadora*, y de la esfera ontológica que la sostiene, *el alma del mundo*. Ese ámbito intermedio entre las inteligencias supracelestes y la naturaleza terrestre será pues severamente criticado. Entre la *mente* y la *materia* dejará de existir el obligado “lazo de unión” que permite la circulación de símbolos (así en la filosofía de Descartes)»⁴².

La modernidad se constituirá sobre la base del desmantelamiento, ocultación e inhibición (represión) de ese espacio ontológico intermedio, propio del simbolismo, así como de la imaginación creadora en tanto órgano de conocimiento propio. Ahora bien, como se argumenta en el texto, tanto ese espacio ontológico intermedio como su órgano cognoscitivo, la imaginación creadora, se desplazarán a la magia en el Renacimiento y al terreno de las artes en el siglo XVIII. (pues como el psicoanálisis le ha enseñado, todo lo reprimido vuelve a aparecer disfrazado). Y lo que hace Trías es hacer de la imaginación productiva kantiana el lugar por donde en la cultura moderna brota de nuevo a la superficie ese continente inhibido (reprimido) por la modernidad. Léase con atención el párrafo que dedica Trías al análisis de la tercera crítica kantiana:

«Resurgen, pues, las ideas de *anima mundi*, de espíritu mundano, relativas a un sujeto que tiene en la imaginación creadora su órgano específico y su facultad primordial. Tal sujeto es designado como genio (en estricta continuidad con el doble angélico y diamónico característico de todo el ciclo simbólico). Esa imaginación creadora del genio artístico, agitado por los

⁴² *Ibid.*, p. 481.

dones que el espíritu entrega a su propia alma, en conexión estricta con la naturaleza gobernada por el *anima mundi*, produce a través de sus obras verdaderos símbolos en los cuales se conjugan las Ideas de la Razón, relativas al cerco hermético, con las forma sensibles que las exponen»⁴³.

Por otra parte, en *El Canto de las Sirenas* sólo hay un lugar en el que se hace referencia a ese ámbito de mediación. Me refiero al capítulo de Wagner, en el momento en que, analizando el *Parsifal*, Trías se pregunta por el lugar donde acontece la celebración litúrgica del último acto de la ópera. Trías dice:

«Se trata de un lugar sumamente deseable al que se alude ya en la ópera *Lohengrin*. Es el lugar de la Mediedad: un espacio fronterizo como en el que en las tradiciones orientales, persas o hispanas, dentro del Islam espiritual, podría llamarse *mundo imaginante* (para decirlo al modo y estilo de Henri Corbin). [...].

Se revela “una nueva tierra y un nuevo cielo”, situados en ese espacio intermedio en ese *limes* fronterizo entre Dios y Mundo. Se descubre un *mundo imaginalis* que puede sobrevolar y sobrevivir a todo “fin de mundo” (como el que nos relata en la *Tetralogía*)”.

Ese espacio es el que se oscurece en *tiempos de ocultación*: cuando el brillo de esa aurora deja de resplandecer. Son los tiempos que corresponden a la Edad de Hierro en la cual la lanza no es ya símbolo de rescate y salvación, sino instrumento *dia-bálico* de ruina y perdición»⁴⁴.

Sea cual sea la herencia contemporánea y actual de ese *mundo imaginalis*, algo sobre lo cual Trías se muestra extraordinariamente cauto, lo que sí cabe apuntar es que, como he anticipado antes, la indagación llevada a cabo en *La edad del espíritu* constituye una portentosa arqueología metafísica de su concepto filosófico de “imaginación”, una imaginación productiva crítica tanto con el marco metafísico tradicional (que llena el “cerco hermético” de figuras y seres suprasensibles revelados) como con el dictamen nietzscheano de la “muerte de Dios” (muere Dios, pero no desaparece por ello el *lugar* que él ocupaba, como creyó el propio Nietzsche), siendo, al mismo tiempo, fiel a la exigencia de sentido irreductible del fronterizo y su despliegue en la historia. La forma más elevada de imaginación sería precisamente la imaginación sonora (en continuidad con la tradición romántica alemana de Hoffmann o F. Schlegel⁴⁵). De ahí que hable de “poética de la conversión”: de la conversión no ya sólo de la mirada, sino de la *inteligencia fronteriza* (al mismo tiempo erótica y lingüística):

«La mejor música constituye el principal desmentido a la apreciación interesada para la cual el auge que la religión está teniendo en los últimos tiempos, y que llevo ya más de quince años advirtiendo, no procede únicamente de tendencias conservadoras... La música sabe unir la orientación espiritual

⁴³ *Ibid.*, pp. 594-595.

⁴⁴ TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, pp. 329-330.

⁴⁵ Esto queda insinuado aquí y será objeto de estudio en futuras contribuciones. Los dos trabajos ya citados de Andrew Bowie constituyen una inestimable fuente de referencias a este respecto.

y mística más encumbrada con su mejor tratamiento de las dimensiones materiales del sonido.... La mejor música —de hoy, de ayer y de mañana, se halla siempre en la intersección entre materia y espíritu»⁴⁶

El hecho de que la forma más alta de la imaginación sea, para Trías, la imaginación sonora quizás tenga que ver con el hecho de que tanto la existencia como el fenómeno sonoro acontecen en el tiempo: son, en su más puro ser, *tiempo*. ¿Qué vínculos cabría establecer ahora entre la música y una comprensión de la temporalidad del fronterizo que cuestione la concepción heideggeriana del «ser para la muerte»? Es de esto de lo que me voy a ocupar a continuación.

4. EL GIRO MUSICAL EN ANTROPOLOGÍA: EL ACONTECER SONORO Y LA TEMPORALIDAD DE LA EXISTENCIA

Trías se esfuerza por mostrar que el sentido es parte esencial del acontecer sonoro en virtud de las ideas estéticas (ideas musicales) que tejen ese material⁴⁷. Pero el filósofo barcelonés va a ir más lejos: esa forma de pensamiento musical es co-originaria respecto de la razón-lenguaje, pero se anticipa a ésta, en virtud de un fenómeno antropológico de especial relevancia que da su razón de ser a los dos, acontecer sonoro y lenguaje, fenómeno que se hace perceptible particularmente en la música: la vibración sonora y la audición. La música aparece alzada así a una nueva dimensión como elaboración creadora de un sustrato sonoro previo (la *foné*), pero elaboración, al fin y al cabo, de lo que para Trías es un modo de manifestación del ser y el sentido previo a la emergencia de la razón-lenguaje. La novedad del proyecto triasiano radicaría así en hacer del sonido en vibración un modo originario de manifestación del ser y el sentido, rompiendo así el sagrado vínculo que desde Parménides en adelante ha unido el ser al lenguaje, y razón por la cual la música ha sufrido desde siempre una injusta marginación en relación a las artes del lenguaje. Y entonces no se trataría de reconocer sólo los poderosos efectos de la música en el alma. Ese efecto emotivo (la *connoción* estética) del acontecer sonoro sería como la suscitación de la *memoria inconsciente* del cuerpo que *somos*, *memoria* de un pasado inmemorial, «de un proto-origen materno en el que, al transformarse en el presente de la vida en este mundo, tras el gran accidente que constituye el nacer, escenifica desde el principio esa audición primigenia que puede resonar en nuestro inconsciente y preconscious, avivándose la memoria de lo inmemorial»⁴⁸. ¿La música como memoria de lo inmemorial?

⁴⁶ TRÍAS, E., «La música piensa», en *La funesta manía de pensar*, pp. 105-111, pp. 110-111.

⁴⁷ No es lo mismo sentido que significación. Y el *logos*, para Trías, es al mismo tiempo simbólico y lógico-lingüístico.

⁴⁸ TRÍAS, E., *La Imaginación Sonora*, p. 596.

El volumen titulado *El Canto de las Sirenas* concluye con una coda filosófica en la que se reivindica una novedosa recreación del pensamiento de Platón. Y pensando con Platón, Trías se propone recuperar una dimensión, una orientación sustancial de la inteligencia fronteriza, olvidada y, podría decirse, reprimida por el discurso moderno de la subjetividad: la anámnesis o reminiscencia: el recuerdo de un mundo anterior a éste, o de una forma de vida previa a la del ser-en-el-mundo posterior al nacimiento. Trías repite a menudo que su pensar va contracorriente. Este carácter contracorriente de su pensamiento no sólo hay que relacionarlo, tal y como habitualmente se hace, con su esfuerzo por recuperar un discurso ontológico tan refractario al mundo moderno o postmoderno, sino que hay que entenderlo como exigencia de incorporar también a la filosofía al uso una suerte de «segunda navegación» regresiva hacia lo matricial, lo que desde luego es una corrección importante, sin contradecirlas, todo sea dicho de paso, a las convicciones ilustradas en relación al progreso y la marcha hacia adelante del hombre y la historia. La inteligencia fronteriza no se desplegaría únicamente como *eros poiético*, imantado hacia la idea o hacia el futuro (como había mantenido el filósofo español desde *El artista y la ciudad*), sino que importaría también registrar un dinamismo regresivo hacia el origen tan originario como el otro: la *anámnesis* (a la cual ya había prestado atención en su libro *La memoria perdida de las cosas*, particularmente en su singular evocación del momento en que Mefistófeles conduce a Fausto a la morada de las madres, en el *Fausto* de Goethe). «Un doble recurso *daimónico* renueva en el alma esa orientación que es, a la vez, religiosa y filosófica. En primer lugar, la vía erótica, de carácter progresivo, que se conduce hacia el futuro... Y en segundo lugar, unida a este método que avanza hacia la finalidad, y en términos temporales hacia el aseguramiento de la posesión del bien el porvenir, debe añadirse un camino simultáneo, pero de naturaleza regresiva, o de retroceso a un pasado ancestral, a partir de la agitación de la memoria por la vía de la reminiscencia»⁴⁹. Sólo que la reminiscencia no es un dinamismo mudo, como el impulso de muerte freudiano, sino que puede descubrirse en el ámbito de la *foné*-sonido articulada en el arte musical. En *La imaginación sonora*, en efecto, Trías se sirve del signo lingüístico como medio para evocar o apuntar hacia algo que de alguna manera queda por fuera de su apropiación por el lenguaje, pero sin lo que el lenguaje mismo no habría sido nunca posible en su facticidad real e histórica: el sonido y la audición. Antes de la captura del infante por la lengua (por decirlos en términos lacanianos), hay ya una proto-percepción del sonido (el timbre de la madre, su entonación, sus modulaciones). Hay, en efecto, vibraciones y audición en la noche intrauterina. De hecho, el excepcional desarrollo del oído en el ser humano posibilita en el recién nacido la formación de las conexiones neurológicas que favorecerán el aprendizaje del lenguaje. Los trabajos de Alfred Tomatis son aquí de

⁴⁹ TRIÁS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 820.

justa y merecida referencia⁵⁰. Pero como forma de prolongación de ese sonido originario y de esa proto-escucha correspondiente, junto a la *foné*-habla, Trías reivindica la creación y la escucha musicales, con las que la filosofía ha mantenido históricamente una actitud más bien desdeñosa como consecuencia de lo que Derrida llama logo-falo-centrismo occidental. Trías se siente, en efecto, apelado por la materialidad misma del sonido (la vibración), aquel sustrato material que hace posible incluso el habla, pero que no se reduce a lenguaje significado, y la emoción que suscita, entendida como memoria inconsciente de lo matricial.

Trías localiza, pues, la arqueología de la audición en la matriz, o mundo fetal, en el que la semántica de afectos brota de forma inmediata del sonido. Desarrollar los vínculos indisolubles entre la *voz* (antes de nada, la voz materna) y el nivel afectivo (amor, miedos, esperanzas y alegrías de la madre) es algo que el filósofo barcelonés no prueba, pero sí que ya hay estudiosos como Alfred Tomatis, que han llevado a cabo importantes aportaciones en el este campo. En cualquier caso, para Trías, «esa comprensión resonante... es el sostén y base en que se funda la naturaleza de gnosia sensorial de la música, o de conocimiento y comprensión con efectos de salud»⁵¹. Las vibraciones y evocaciones que produce en nosotros la música son, así, comprendidas como suscitación de una anámnisis primordial. Por tanto, la experiencia musical comparece aquí como auténtico hilo conductor para una filosofía que quiere recorrer el difícil camino contracorriente de una dimensión de la temporalidad opuesta y complementaria a la vez, de aquella otra orientada hacia el futuro, que hace comprender la existencia como ser-para-la-muerte. Dicho de otro modo: Trías se servirá de esta novedosa fenomenología de la experiencia musical como analogía desde la cual proponer una corrección a la antropología del ser-para-la muerte heideggeriana.

En efecto, la sugerente fenomenología de la experiencia musical que Trías acaba de proponer le va a servir como modelo sobre el cual pensar de forma distinta la temporalidad de la «existencia» humana. Por de pronto, esa existencia no levanta su acta de nacimiento con la ruptura traumática del cordón umbilical (como en Heidegger y las filosofías de la existencia), sino que al reivindicar con Sloterdijk la vida intrauterina, quiere remontarse a sus fuentes maternas, matriciales. En efecto, según Trías, no se puede pensar la vida plenamente humana sin rememorar de algún modo la vida del homúnculo, del humano en gestación, previa al trauma del nacimiento. El medio en el que vive el homúnculo es un microcosmos que no es isla sino cápsula abierta a vibraciones, de modo que puede decirse sin complejos que «en el comienzo fue el sonido, y por la misma razón también en el origen fue la escucha (que se adelanta de forma espectacular a la percepción visual)»⁵². Y la *foné*-sonido, con

⁵⁰ TOMATIS, A., *L'Oreille et la Vie*, Editions Laffont, Paris, 1987.

⁵¹ TRÍAS, E., *La Imaginación Sonora*, p. 590.

⁵² *Ibid.*, p. 523.

su correlativo perceptivo, la audición, invitarían a remontar a escenas previas a la adquisición lingüística: al hábitat anterior al nacimiento, o al «interior de la cueva o caverna de esta prehistoria de la existencia»⁵³.

El texto parece sugerir, en consecuencia, una doble co-relación en la filosofía contemporánea: una primera, entre el privilegio histórico de la *foné*-habla (razón-lenguaje como apertura de mundo) y una antropología del ser-para-la-muerte que arranca con el nacimiento; y una segunda, entre la *foné-sonido* (primero en el seno del líquido amniótico, luego en el medio del aire) y una antropología que destaca el pre-mundo de la vida prenatal intrauterina anterior al ser-en-el-mundo, insistiendo, no obstante, en que la *foné-sonido*, que guarda memoria inconsciente de esa primera vida, constituye el aspecto más intratiblemente material (matricial) de todo lenguaje (dimensión ésta ignorada por la gramatología).

Trías sugiere pensar la temporalidad de la existencia humana según este doble movimiento de progreso (hacia el futuro) y regresión (hacia escenarios primordiales). En la experiencia musical lograda, en virtud de sus dos movimientos, erótico y anamnético, progresivo y regresivo, el fronterizo es convocado a hacer la experiencia espiritual de su condición de fronterizo. A través de la música se haría posible al humano, pues, escuchar el tiempo, el acontecer del límite como instante-eternidad en el que pasado inmemorial y futuro escatológico se enroscan entre sí a manera de espirales. Progreso y regresión serían las dos caras inseparables de la auténtica escucha musical, un permanente ir hacia adelante y atrás que definiría igualmente la temporalidad y la historicidad de la inteligencia pasional fronteriza. La música vendría a ser así el espacio privilegiado en donde pensar esa temporalidad: el movimiento erótico hacia delante resultaría así espoleado por la capacidad de recuerdo, del movimiento hacia atrás, hacia el origen. A su vez, esa reminiscencia de escenarios primordiales sería el más potente impulsor de la energía erótica hacia adelante que produce obras. En virtud de este doble movimiento, Trías sugiere repensar la muerte: el futuro a partir del origen, el fin por el principio. De modo que «anticipar la muerte significa remitirse al primer principio. Avanzar es retroceder, anticipar es recordar. En la memoria pueden leerse los jeroglíficos de la existencia, el destino propio, las líneas de la vida, el cierre y la clausura del ser que somos y de la canción que encarnamos, o de la música callada y extremada que nos atañe e identifica... Los misterios de las postrimerías se esclarecen guardando memoria de esa vida anterior a la vida que es el gran episodio preliminar, tan cargado de carácter y destino»⁵⁴. Y recordemos que uno de los puntos teóricos más enigmáticos de la filosofía del límite es la doble forma de *acontecer* el cerco hermético: como lo matricial (primera categoría del acontecimiento simbólico y espiritual) y como lo místico (la sexta), duplicidad que se prolonga en la

⁵³ *Ibid.*, p. 567.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 605-606.

extraña geometría que dibuja la circularidad del pasado inmemorial y del futuro escatológico en su concepción del Tiempo.

El título de uno de los últimos libros de Trías, *El Canto de las Sirenas*, es entonces ilustrativo de una comprensión de la música que se aleja del decir al uso. Toma la expresión de un pasaje del mito platónico de Er con el que se abre el libro. Las sirenas, que en Homero son mujeres con aspecto salvaje que con su seducción apartan al viajero, así Ulises, de la meta de su viaje⁵⁵, se transfiguran en Platón en seres divinos que entonan una armonía celeste, la música de las esferas. Pero con Trías, esas sirenas son las que tal vez entonan la melodía del propio *daimon*, «la música propia esencial, la más cercana al sonido y la voz que desde el idilio homuncular va formando la canción que entona nuestro destino»⁵⁶, ésa en la que se cifra nuestro destino. De hecho, la salud que la música proporciona puede verse entonces en la suprema posibilidad de rimar el nacimiento con la muerte. «Platón es, dentro de la filosofía, quien mayores pistas sapienciales, gnósticas, nos ha dado para conseguir rimar, en forma de vida filosófica, el fin con el principio, de manera que sea posible reconciliar eros y la propia muerte. Podrían apaciguarse los horrores del Principio de Muerte enunciado por Freud en *Más allá del principio del placer* en una unión *simbalica* de principio y fin que los hermanase bajo el patronazgo de un *eros* apaciguado, hermanado con *psyche*»⁵⁷. Dicho de otro modo: «también en la agitación vibratoria de las ondas sonoras, materia sustentante de la forma musical, se facilita la formación en la escucha, de esa música y canción que somos, y que en el argumento de la vida vamos trazando»⁵⁸. La convergencia entre esta afirmación y la de Wittgenstein, que vimos en las primeras páginas de este artículo, no deja de ser sorprendente.

En definitiva, Trías propone la escucha musical como tarea filosófica por la capacidad (o poder) de ésta por producir en el oyente una especie de adecuación de sí consigo (de *re-conocimiento*) más allá o más acá de la razón-lenguaje y de todo *mundo*. Ese «re-conocimiento» es entendido como un volver a acontecer la propia naturaleza fronteriza separada de sí por la acción del propio límite (encarnado en el fronterizo). La doble dimensión de la temporalidad de la experiencia musical lograda da cauce a una comprensión del fronterizo que integra un movimiento de regresión hacia escenas intrauterinas,

⁵⁵ Cotéjese, para poder entender mejor el giro que da Trías, esta referencia a las sirenas de Homero con el siguiente pasaje de Nietzsche, procedente del número 372 de su libro *La Gaya Ciencia*, titulado *Por qué no somos idealistas*. «Ponerse cera en los oídos era en aquellos tiempos poco menos que una condición del filosofar; el filósofo de verdad no oía más la vida en cuanto la vida es música, *negaba* la música de la vida —según inveterada superstición de los filósofos de que toda música es música de sirenas». NIETZSCHE, F., *La Gaya Ciencia*, Akal, Madrid, 1988, p. 300. De ahí la necesaria relación entre música y filosofía, no sólo para el filósofo alemán, sino también para el barcelonés, aunque desde diferentes enfoques.

⁵⁶ TRÍAS, E., *La Imaginación Sonora*, p. 603. Quiero subrayar la cercanía de esta idea con la manifestada por Wittgenstein algunas páginas atrás (texto de la nota 12).

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 590-591.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 610.

que hace replantear el sentido de la muerte propio de aquellas filosofías de la existencia que solo retienen una dimensión de la temporalidad olvidando o no prestando atención a la otra (sensible en el discurso musical). Por tanto, cabe preguntarse: ¿para qué forma de filosofía es necesario este giro musical del pensamiento? Y Trías es, a este respecto, bien claro: «Hay que encontrarse con Platón para hallar una convincente caracterización de la filosofía, o de la determinación de su naturaleza y esencia. ¿En qué consiste, cuál es su finalidad, donde tiene su arranque, su punto de partida? ¿Qué itinerario es indispensable seguir si se quiere llegar a poseer una vida filosófica?»⁵⁹. Para Trías, recreando a Platón, la filosofía, descentrada de la dimensión racional del sujeto moderno, debe orientarnos más bien hacia una vida filosófica entendida como *eudaimonía*, buena vida (en sentido griego). Sólo así la filosofía puede constituirse en la música más excelsa (Platón). Pero ¿a qué llamamos «vida buena»: salud?

5. EL LENGUAJE Y EL GIRO MUSICAL DE LA FILOSOFÍA

Como se ha visto, Trías está defendiendo la existencia de una forma de *logos* anterior a la razón-lenguaje que se explayaría básicamente en el sonido y la música. En base a ello, el filósofo barcelonés propone un *giro musical* de la filosofía, en clara réplica al *linguistic turn* de la filosofía del siglo XX. La filosofía debería girarse hacia el ámbito umbrátil de la *foné* (sonido) y encontrar en ella sugerencias para pensar de otro modo la existencia y proponer una salida al nihilismo contemporáneo. Pues bien, uno de los modos como el pensador barcelonés teoriza la necesidad de ese giro musical de la filosofía es midiéndose con la crítica derridiana a la metafísica de la presencia (Heidegger) como fonologo-centrismo. Veámoslo.

El concepto de logo-fonocentrismo, en el discurso del filósofo francés, tiene, recordemos, un sentido radicalmente crítico en relación a la totalidad de la filosofía occidental. Según Derrida, en efecto, la metafísica de la presencia criticada por Heidegger vendría a ser solidaria de logocentrismo, a saber, de la lógica de una relación entre el signo y la Verdad (como presencia) que pasa en Occidente por el privilegio del *logos* y que se produce a partir de la preeminencia concedida a la voz (*foné*). El logo-centrismo se prolongaría así en fonocentrismo, es decir, en «una proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido»⁶⁰. El saber occidental privilegiaría, siempre según Derrida, la voz como depositaria única del sentido, pero al hacerlo marginaría la escritura, rebajándola a simple función

⁵⁹ TRIÁS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 807.

⁶⁰ DERRIDA, J., *De la gramatologie*, Minuit, París, 1967, p. 23.

secundaria, instrumental y representativa del habla⁶¹. La crítica a la metafísica de la presencia y a su lógica logo-fonocéntrica debería prolongarse, pues, en una ciencia general de la escritura que acogiese el trabajo irrepresentable de *la différence*.

Para Trías, a mi modo de entender, Derrida deriva hacia la archi-escritura porque no advierte la radicalidad del sustrato sonoro, material, del *logos* que él critica. «El fono-centrismo que denuncia Derrida, en su criticismo tenaz con el orden del lenguaje hablado (como patrón de toda lingüística y semiología), no contempla apenas ese universo de la *foné* que es previo y antecedente a toda fonética o fonología vinculada con el habla»⁶². Derrida no menciona en absoluto el sustrato sonoro de la voz, lo que queda de la voz (*foné*) una vez ha sido despojada de toda significación lógico-lingüística. Para él, ese sustrato sonoro está privado de sentido, y en esto Derrida se muestra preso de ese vínculo tradicional entre sentido y voz que él mismo critica. En efecto, para Trías, «en la analítica de esta misma unidad fónica, el fonema, siempre subyace una dimensión resbaladiza, inaprensible, que se escapa una y otra vez a todo análisis filosófico, semiótico y semiológico, y que tiene sin embargo carácter fundamental (en el sentido estricto del término)... Esa perpetua sombra del sentido, de la significación y del lenguaje, filtrada a través de su medida y su ritmo, o de su acompasada pronunciación, subyacente también en sus distintos modos de transcripción e inscripción es la *foné*; el esplendoroso universo o cosmos del sonido en el que la música, como arte, artesanía, ciencia y técnica, halla su signo de identidad»⁶³.

Que el ámbito de la voz no sólo implica al lenguaje (la idealidad del sentido), sino también a la música (vínculo que, según Trías, Derrida no percibe) es, sin embargo, algo que no escapaba a los griegos, particularmente a Platón y a Plutarco. Recordemos únicamente a estos efectos el pasaje del *Timeo* en el que al abordar la voz y el oído, Platón menciona tanto el lenguaje como la música como aquellos maravillosos dones concedidos a los humanos por los dioses a través del oído y la audición. «También nos otorgaron el ritmo por las mismas razones, como ayuda en el estado sin medida y carente de gracia en el que se encuentra la mayoría de nosotros» (*Timeo*, 47c-d).

Pues bien, de haber percibido la originariedad de ese sustrato sonoro, quizás Derrida habría propuesto otro modo de superar la metafísica de la presencia que no fuera la gramatología. Para Trías, por el contrario, se trata de proponer un *giro musical* (parodiando la conocida expresión en relación al lenguaje) de

⁶¹ Es más, frente a la gramatología derridiana, Trías reivindica el vínculo entre música y escritura con el que nace propiamente la cultura europea y al que dedica sugerentes páginas en *La imaginación sonora*. «También la música, a partir de las notaciones escritas medievales, recurre a una forma muy peculiar de ensamblaje de escritura y *foné*. Se trata de un juego de escritura peculiar, específico, imposible de subsumir en otras modalidades». TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 895.

⁶² *Ibid.*, p. 892.

⁶³ *Ibid.*, p. 894.

la filosofía. «Se intenta, por todo ello, consumir un *giro musical* que descubra el carácter *liminar*, de umbral que la música tiene, antecediendo y anticipándose al lenguaje hablado, y tramando con él, y con la escritura, una relación dialéctica, siempre mediada por la forma simbólica»⁶⁴. Para él, pues, es necesario hoy una inflexión filosófica que, tras cien años de giro lingüístico, remonte hacia ese sustrato umbrátil de la *foné* (la materialidad irreductible, inconfesable, del *logos*, pero materialidad que *significa* para un fronterizo concebido como materia de inteligencia y pasión).

El sonido suscita, pues, la memoria inconsciente en evocación de escenarios primordiales: la vida intrauterina. Pero el sonido al que aquí se hace referencia no es el sonido en promiscua síntesis con el ruido, sino el sonido musical, es más, el sonido articulado musicalmente mediante la intervención creadora de la imaginación sonora: la *foné*-sonido. ¿Qué es lo que genera esa diferencia entre música y sonido? Porque es preciso atender ya a esa diferencia entre lo que comprendemos como sonido y lo que comprendemos como sonido musical. Para Trías, en continuidad con su filosofía del límite, en la música escuchamos de modo originario el acontecer de ese ser concebido como límite, el cual incide sobre el *continuum* del sonido/ruido para producir primero precisamente los sonidos discretos, pero también en la selección de las dimensiones del sonido con las que elaborar artísticamente una forma-en-el-tiempo. En la música destaca por ello el vínculo del sonido con la razón matemática, vínculo que la aproxima a la arquitectura como artes del número y la proporción. Trías llama a la música en este sentido *matemáticas sensibles* por su capacidad de suscitar emociones y sentido a partir de un *logos* de naturaleza matemática. Del sonido previo en comunidad promiscua con el ruido surge, en virtud del acontecer del límite, el sonido musical y de ahí la música como arte. Las filosofías del giro lingüístico deben cuestionarse en virtud de la exigencia de escuchar lo que la música tiene que *decir*. La filosofía, por fidelidad al reclamo de la *anámnesis* sonora, debe corregir el primado del ser-logos asentado desde Parménides y Aristóteles y girar hacia una nueva refundación de la filosofía que haga del *límite* (entre naturaleza y cultura, entre cerco del aparecer y cerco hermético) su centro (ex-céntrico).

En efecto, la precedencia lógico-ontológica del sonido y de la música en relación a la razón-lenguaje remite también a una precedencia histórica, en clara referencia a la concepción pitagórica de la filosofía respecto del *logos* apofántico aristotélico. «La filosofía, en su argumentación histórica, se encuentra a sí misma al evocarse su verdadero origen, anterior al golpe del timón del *Poema* de Parménides, en el cual quedó hermanada la interpretación del *logos* como lenguaje hablado, preparándose el terreno para una ontología como la aristotélica en la que esa unión de lenguaje verbal y pensamiento, o de habla y razonamiento, queda plenamente establecido»⁶⁵. ¿Fascinación por los orígenes? ¿Es

⁶⁴ *Ibid.*, p. 875.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 883

más verdadero el pensamiento pitagórico por hallarse más en los orígenes? ¿O es que el pensamiento de Pitágoras puede entenderse como espacio de unión-y-escisión entre una Grecia que se separa de lo asiático-oriental y una Grecia que vira hacia lo europeo-occidental? El pitagorismo (la concepción del *logos* como razón-proporción de naturaleza matemática) sería así el espacio de la frontera misma del sentido (entre naturaleza y mundo, entre mundo y misterio): aquel en que se descubre la raíz numérica de las cosas, del ser. El número (en sentido pitagórico) sería la concepción (fronteriza) del ser, que hallaría su *lugar* entre un cerco hermético que se repliega en relación al cerco del aparecer (Europa adquiriendo carta de ciudadanía en relación a lo asiático) y un cerco del aparecer que avanza en relación al cerco hermético (virando el destino griego al destino occidental). «Así surgió la filosofía —unida a la música— en un primer estallido de determinación y forma, o de concreción determinante del *apeiron* originario, enunciado por Anaximandro»⁶⁶.

Como se advierte, la interpretación del *logos* matemático-musical (razón y proporción numéricas) en tanto previo y antecedente en relación al *logos* pensamiento-y-lenguaje, lleva a Trías a virar en el último libro hacia una filosofía de la determinación (tal es, a mi modo de ver, el sentido del capítulo de *El Canto de las Sirenas* que lleva por título «Platón: la música, la filosofía y los primeros principios»⁶⁷). Esa revalidación actual de la filosofía pitagórica es hoy, para la María Zambrano de *El hombre y lo divino*, bastante problemática⁶⁸. Y, sin embargo, la tesis que defiende Trías, precisamente, en este inicio de siglo y de milenio, es un «giro musical» de la filosofía que trate de *recrear*, desde nuevos principios (los propios de la filosofía del límite), las ideas propias de las tradiciones pitagóricas y platónicas. De hecho, no se trata de recuperar la música especulativa, como ya señalé anteriormente (las proporciones numéricas que se advierten en los sonidos de la escala musical y que son reflejo de la armonía universal), sino la música real (tal y como se entiende en la modernidad occidental), pues «la música no es tan sólo asunto de la inteligencia. También es sensibilidad, *aísthesis*. El oído debe participar de forma prioritaria. Sólo así

⁶⁶ *Ibid.*, p. 883.

⁶⁷ La filosofía del límite se ocuparía de la intervención (o irrupción) del límite (en lo indeterminado, *apeiron*) tanto a nivel epistemológico como axiológico: el límite, en este sentido, vendría a ser «la justa medida». Tal sería la “ciencia del límite” incoada por Platón (TRÍAS, E., *La Imaginación Sonora*, p. 854) y que Trías quiere proseguir (después de veinte siglos de metafísica). «Previamente a esta cuestión del ser —o del ser y de la nada, y de la tajante divisoria entre ser y nada— subyace una cuestión anterior, más radical; más afín a lo que puede ser llamado, en términos griegos, *prote arché*. Esa es la cuestión del Límite (*Péras*), y de aquello que el Límite «determina» (lo indeterminado, *apeiron*)». *Ibid.*, p. 855. Y si, de escuchar a Plutarco (y Trías lo hace), «lo más importante y lo más conforme al espíritu de la música es asignar a cada cosa la medida apropiada», no es de extrañar que la música adquiera en la ciencia (buscada) del límite un lugar privilegiado. PLUTARCO, «Sobre la música», en PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres XIII*, Gredos, Madrid, 2004, p. 131.

⁶⁸ Cotéjese con el capítulo titulado «La condenación de los pitagóricos», en el libro de María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993, pp. 78-124.

puede hallarse su razón, su *logos*. En la música debe encontrarse el consorcio entre inteligencia y sensibilidad, o entre el mundo sonoro y las razones que lo gobiernan»⁶⁹. De esta manera, el acceso a los misterios desde la frontera del sentido pasa inexorablemente por la materialidad viva, presente, del sonido en su ejecución concreta y real, pero asimismo, en síntesis con esa materialidad viva, por la articulación lógico-simbólica del sonido en el devenir histórico, es decir, por las diversas formas históricas de concreción del arte musical. Trías cierra de este modo el camino a la tentación romántica (siempre al acecho) de evadirse de la mediación histórica dando un salto directo al cerco hermético en la pretensión de conocer los misterios desde la frontera del sentido, es decir, ocluye la religión del arte.

6. MÚSICA, FILOSOFÍA, EXISTENCIA

Por de pronto, desde el punto de vista antropológico, la música encarna un dinamismo de la inteligencia pasional fronteriza a la que la filosofía debe atender también si quiere llegar a ser una filosofía que ofrezca una comprensión más global de lo cabe entender por existencia. Y entonces, ¿para qué filosofía es necesario rescatar el carácter cognitivo de la creación musical? Para una filosofía del límite que tiene en el concepto de límite su fundamento. La filosofía debe corregir, así, el privilegio metafísico histórico otorgado desde Parménides a la razón-lenguaje y abrirse a una forma no semántica de acontecer el sentido que nos retrotrae a escenarios pre-natales. La filosofía debe proceder, pues, a un *giro musical* que descentre el logo-fono-centrismo occidental. Y desde luego no se trataría ahora de privilegiar la música sobre la filosofía o el pensamiento conceptual, al modo de las filosofías del siglo XIX. La Condesa, Madelaine, protagonista de la ópera *Capriccio* de Richard Strauss, viene a ser, a estos efectos, consumado símbolo estético de la tesis que defiende el filósofo español. No se trataría de privilegiar la palabra o la filosofía a costa de la música (hasta el punto de no atenderla en absoluto), pero tampoco a la música sobre la palabra o la filosofía (al modo de ciertas filosofías del siglo XIX). «De forma que al fin debe decirse, de manera dialéctica, una frase y su inversión, en esas dos modalidades que aquí se han ido contemplando:

«Prima la musica e poi le parole
Prima le parole e poi la musica
Prima la musica e poi la filosofia
Prima la filosofia e poi la musica»⁷⁰.

Lo que se busca más bien es el nudo de una fecunda solidaridad o unidad dialéctica, o conjunción «*sim-bálica*», entre música y filosofía, de manera que

⁶⁹ TRIÁS, E., *El Canto de las Sirenas*, pp. 764-765.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 884

la filosofía pueda revalidarse como la más excelsa de todas las músicas (Platón) y la música como la más radical intervención artística en busca de la verdad. En el siglo XX pudo encontrarse, en música, una expresión simbólica de ese principio de armonía que defiende Trías entre música y filosofía, en concreto en la escena final de la ópera sobre la ópera que es *Capriccio* de Richard Strauss, cuando la Condesa Madeleine se mira al espejo y reconoce en su imagen la imposibilidad de ninguna resolución conclusiva a su dilema. Ahora bien «la trayectoria de la filosofía tiene todavía como tarea pendiente el reajuste del equilibrio que en el siglo pasado se rompió por el exceso deslumbrante de la ecuación del pensar y del habla, o de razón y palabra, a expensas de un culpable y delator olvido y omisión de la música, y del espacio sonoro, y del lenguaje musical en su propia y específica forma de manifestarse»⁷¹.

El pensador barcelonés insiste en que el objetivo último de música y filosofía es siempre el mismo: la «salud del alma» que ese cuidado proporciona. La música se convierte así en el complemento necesario de una filosofía mundana que anhela una vida buena. Pero si la música proporciona esa salud anhelada, es también cierto que ésta alcanza su mayor efecto cuando es acogida como expresión de una forma de filosofía que se interroga por la auténtica vida filosófica. Y la auténtica filosofía es aquella que atiende al Límite (tanto ontológico como axiológico) y da voz a ese Límite (en su acontecer temporal e histórico) en el discurso filosófico. De hecho lo que permite una unión simbólica de música y filosofía es una filosofía del límite de nuevo cuño que Trías entiende como continuación de la protología platónica de sus doctrinas no escritas, de origen pitagórico, rescatadas por la escuela de Tübingen, por Havelock o por Reale. Pero Trías aquí no es epígono, sino original recreador, pues en lugar de derivar hacia posiciones conservadoras o moralistas que identifiquen el Límite con el Bien, como hace Reale, Trías reivindica la relevancia de la noción pitagórica de Límite como «de-terminación» y «de-finición», tanto a nivel epistemológico, como ontológico, como axiológico. Pues como dice Plutarco, la gran enseñanza de la música es decirnos qué es la justa medida o la justa proporción en el orden de los conocimientos y en el de la acción⁷².

7. LA FILOSOFÍA ANTE LA ENIGMÁTICA DUPLICIDAD DE LA MÚSICA

No se le escapan a Trías, sin embargo, las múltiples polaridades que han definido y atravesado históricamente la concepción de la música: música apolínea/música dionisiaca (distinción muy presente ya en la primera reflexión griega sobre la música), arte/ciencia (duplicidad que empieza a ser teorizada en el helenismo, siempre en la esfera de influencia de la tradición pitagórica),

⁷¹ TRÍAS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 873.

⁷² PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres XIII*, p. 131.

racional/irracional (aspectos bajo los cuales se presenta la música también en el racionalismo europeo, pero de clara ascendencia platónica y pitagórica).

De un lado, Trías distingue la música en cuanto arte *apolíneo*, civilizador de un fondo salvaje, telúrico e irracional, y capaz de orientarnos hacia el conocimiento de la «armonía de las esferas», o de los misterios que cercan la frontera del sentido (en la tradición pitagórica y platónica). Este aspecto órfico de la música guarda, al menos en la tradición occidental, una congenialidad con las matemáticas e incluso con la astronomía. Ello hace de la música no sólo un arte (la música son «matemáticas sensibles»), sino también «una verdadera ciencia, que nos permite el acceso al conocimiento de lo que es y existe (y de lo que somos)»⁷³. Trías recuerda a estos efectos que en la Edad Media la música como ciencia se integraba en el célebre *quadrivium* (música, aritmética, astronomía y geometría), si bien habría que hacer la salvedad en seguida de que esa música no tenía la dimensión sonora que le damos hoy.

Por otra parte, Trías no olvida y tiene presente la dimensión dionisiaca de la música, ligada a los fenómenos de la posesión y el entusiasmo, y que «puede contribuir a provocar el trance en el que canta o en el que baila, o en quienes acompañan como partícipes la celebración, con o sin instrumentos»⁷⁴. El pensador barcelonés se refiere a esa forma de música que, por su poder de traspasar los umbrales de la conciencia, nos lleva al éxtasis, o a la enajenación ceremonial. Tal sería, por su parte, el sentido de la *manía teléstica* a la que hace referencia Platón en el *Fedro*, a saber, esa forma de locura divina vecina del entusiasmo y la posesión.

Esta ambivalencia o ambigüedad que caracteriza al arte de los sonidos es sintomática o expresiva, para el pensador barcelonés, de su carácter esencialmente fronterizo, a saber, como arte que, como ya mostrara en *Lógica del límite*, da forma al límite mismo entre naturaleza y mundo (y en este sentido se sugiere una vinculación esencial de la música con lo matricial, es decir, con la primera categoría del despliegue categorial del ser del límite), o entre mundo y misterio (por lo que se vincula igualmente la música con el exceso místico, esto es, con la sexta categoría del despliegue categorial). De hecho, en la escucha musical, nos exponemos a la irradiación de energía, a la conmoción de los sentidos, que procede de la vibración sonora. Nuestro cuerpo se convierte en una caja de resonancia de la energía musical, una energía que hace vibrar la materia viva que somos. Y, en este sentido, para Trías, tanto la música apolínea (aquella que suscita un alzado a la armonía de las esferas) como la música dionisiaca (aquella que conduce al raptó o a la posesión) forman, según una novedosa y original interpretación-recreación del pensamiento platónico, una unidad dialéctica (tensa, difícil) que remite al cuidado de la propia alma, a su salud. En efecto, ambas formas de música conforman una unidad dialéctica, o una *concordia oppositorum*. Ahora bien, esa música

⁷³ TRIÁS, E., *El Canto de las Sirenas*, p. 888

⁷⁴ *Ibid.*, p. 888.

entusiástica queda, como puede comprenderse, fuera del texto, como resto, quizás necesario, para la *salud* buscada: la experiencia fundamental de nuestra condición limítrofe.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche*. Madrid: Visor.
- Bowie, A. (2007). *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cioran, E. (1988). *De lágrimas y santos*. Madrid: Tusquets.
- Derrida, J. (1967). *De la gramatologie*. Paris: Minuit.
- Godwin, J. (2009). *El resurgimiento de la música especulativa*. Madrid: Siruela.
- Nietzsche, F. (1988). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal.
- Plutarco (2004). *Obras morales y de costumbres XIII*. Madrid: Gredos.
- Rosen, Ch. (2017). *Las fronteras del significado*. Barcelona: Acantilado.
- Steiner G. (1991). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- Tomatis, A. (1987). *L'Oreille et la Vie*. Paris: Editions Laffont.
- Trias, E. (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino.
- Trias, E. (2003). *El árbol de la vida*. Barcelona: Destino.
- Trias, E. (2007). *El Canto de las Sirenas*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Trias, E. (2010). *La imaginación sonora*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Trias, E. (2018). *La funesta manía de pensar*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Kant, I. (1991). *Crítica del Juicio*. Madrid: Austral.
- Platon (2007). *Leyes*. Madrid: Gredos.
- Wittgenstein, L. (2004). *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932, 1936-1937*. Valencia: Pre-Textos.
- Zambrano, M. (1993). *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

I.E.S. Ramiro de Maeztu
 jmartinezpulet@gmail.com

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ PULET

[Artículo aprobado para publicar en febrero de 2020]