

# Universitat Pompeu Fabra

## Epílogo terrestre

### *El cuerpo como problema en la filosofía del límite*

Carlos Alberto Girón Lozano

Tesis doctoral UPF / 2016

Director de la tesi:

Dr. Fernando Pérez-Borbujo Álvarez

*Departament de Humanitats*



**Universitat  
Pompeu Fabra**  
*Barcelona*



A Eugenio Trías en agradecimiento por el legado de su  
aventura filosófica



## Agradecimientos

Un trabajo de investigación puede resultar bastante solitario la mayor parte del tiempo, pero en realidad termina siendo una auténtica polifonía en donde hay mucho y muchos a quien agradecer.

Comienzo por mi director, maestro y amigo, Fernando Pérez-Borbujo. No hay palabras para agradecer lo mucho que ha aportado no solamente desde el punto de vista académico, sino también en un sentido vital y humano. Realmente invaluable lo que he aprendido de su calidad humana y calidez como persona. Gracias, gracias y más gracias.

Agradezco a la Universitat Pompeu Fabra, a su personal docente y administrativo, por brindar un espacio idóneo para el desarrollo de investigaciones en el área de Humanidades.

Gracias, por supuesto, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) que ha brindado el soporte económico para el desarrollo de este trabajo. Espero que el mismo pueda ser una muestra de la importancia de seguir invirtiendo en estas áreas del conocimiento que no siempre tienen la fortuna de caer en el cajón de lo prioritario.

A Giovanna por su invaluable compañía y su amor constante. A mi madre y mi familia por estar siempre ahí a pesar de la distancia y a todas y todos los amigos que durante estos años han aportado lecturas y sonrisas que son también parte de este trabajo.



## Resumen

Este trabajo aborda la propuesta filosófica de Eugenio Trías, la filosofía del límite, desde lo que parece ser una piedra desechada por la misma: el cuerpo. Es este concepto el que nos sirve de cuña para entrar en temas como la singularidad, la noción de símbolo en su relación con la producción filosófica y la muerte. Se trata de un diálogo entre problemas clásicos que se derivan de la consideración del cuerpo y la propuesta del filósofo barcelonés. Dicha operación nos permite abrir nuevos horizontes indagando en las fuentes de las que bebe la filosofía del límite y que no siempre resultan evidentes. El cuerpo bien podría ser la sombra que proyecta un límite que se pretendía fuera pura luminosidad.

### *Abstract*

In this lines we explore the philosophy of limit taking the concept of body as the perfect wedge to highlight some points left in shadows. As a matter of fact, the concept of body seems to be a discarded stone in the construction of the *limit citadel*. Therefore, this work attempts to put the "limits of *limit*" into a prove in order to have a global vision of the original ideas of Eugenio Trías. The journey leads us into a dialogue with some of the most important sources of the philosophy of limit and put us face to face with classic problems as singularity, the specificity of philosophy and one of the most important concepts of the last century: death. Maybe with the concept of body we do find the shadow of the limit that intended to be pure light.





No resisto la pasión de decir al fin quien soy: soy una mano que escribe aquí, ahora, o unos dedos que atienden a momento de instalar un cigarrillo en los labios unos labios quizá o unos pulmones; o un registro inhábil de cierto olor a humedad o la audición lejana de un lamento marítimo, soy quizá ese recuerdo de una noche de estío, noche de amor. ¿Quizá? O soy... soy un instante, un santo y dulce instante que dispuso un Dios a su solaz, aquella noche de verano perdida entre recuerdos, pluma en mano, respirando la humedad, fumando y sin poder resistir esa pasión irrefrenable de decir al fin que soy *también* aquella mano, aquellos dedos, aquellos labios...

Eugenio Trías, *La dispersión*



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	13
<b>CAPÍTULO I LA BÚSQUEDA DE LA SINGULARIDAD</b>	61
1.1 Velázquez y el juego de la mirada	67
1.2 Máscara mortuoria: la muerte del Hombre	84
1.3 Duchamp y la transparencia erótica	92
1.4 Poder, esencia y existencia	110
1.5 El sujeto más allá del límite de la piel	116
1.6 El principio de individuación y la singularidad que escinde	126
1.7 Del individuo a la singularidad	139
1.8 La reflexión: de la imagen al acto	148
<b>CAPÍTULO II EL CUERPO Y EL DESPLIEGUE SIMBÓLICO</b>	153
2.1 Thomas Mann, la obra y el cuerpo	161
2.2 La voluntad del filósofo se despliega en la escritura	170
2.3 Filosofía: cuerpo de texto	181
2.4 Contrapunto: la singularidad de la pasión	194
2.5 El habitar o el singular cultivo simbólico del mundo	211
2.6 Artes fronterizas y cuerpo del límite	226
2.7 Héroe y profeta: el cuerpo se vuelve frontera	243
2.8 El Eros dramático de la filosofía	264
<b>CAPÍTULO III LO QUE CABE ESPERAR: LA ELIPSIS DEL CUERPO</b>	267
3.1 Carnaval y Cuaresma: la carne y el espíritu como fragmentos de una moneda	280
3.2 La caverna matricial y la elipsis del cuerpo	296
3.3 Hyle, Horos, Stauros, símbolo y la consolidación de los cercos	313
3.4 Drama simbólico de una existencia trágico-matricial	330
3.5 La experiencia de la caída en el mundo: la existencia en exilio y éxodo	346

3.6 Deuda y responsabilidad: final de trayecto	360
3.7 La comunidad de los muertos y el doble aguijón de lo hermético	373
<b>CODA PLATÓNICA. A MANERA DE CONCLUSIÓN</b>	389
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	431

## INTRODUCCIÓN

Son ya más de diez años que deambulo por las páginas de la filosofía del límite. Ocurre con ellas lo que pasa con cualquier buen libro: siempre se tropieza con un rincón que, a pesar de haber sido visto más de una vez, había conseguido pasar desapercibido. Este trabajo busca ser un homenaje al autor de esta apasionante aventura filosófica que conocemos como la filosofía del límite. Algo que no podría hacerse de mejor manera que empuñando el compromiso filosófico, realizando preguntas que buscan poner en tensión al pensamiento y escudriñando hasta el fondo en esos hitos de las categorías que nos propone. El signo distintivo de la filosofía, de acuerdo a nuestro autor, está en su compromiso ontológico-epistemológico. La filosofía es una apuesta por la «producción de las verdaderas *diferencias*», (Trías, Ciudad sobre ciudad 23) y es esta idea la que nos lleva a preguntarnos precisamente por las diferencias que se abren o inauguran a lo largo del desarrollo de la propuesta de Eugenio Trías. El concepto que nos sirve de cuña para entrar en esta aventura es ni más ni menos que el de *cuerpo*. Algo inusitado en un autor reconocido por títulos como *La edad del espíritu*, pero no del todo descabellado si se atiende precisamente a esos rincones que suelen pasar desapercibidos cuando uno se pasea por sus textos. Es este uno de los puntos que este trabajo busca mostrar y explicitar.

El punto de partida fundamental y que da título a este trabajo se encuentra en una nota que aparece nada más arrancar el *Tratado de la pasión* para aclarar que a su “Prólogo en el cielo” le corresponde una importante contraparte. La nota dice lo siguiente: «El texto que aquí publico cubre íntegramente la primera parte de este *Tratado de la pasión*. A él seguirá una segunda parte titulada *Epílogo terrestre*, en la que examinaré la conexión intrínseca de la pasión con la violencia, la sexualidad y la muerte». (Trías, *Tratado de la pasión* 17) Podríamos hacer una colección de promesas del autor con respecto a la continuidad de su proyecto, pero lo cierto es que no siempre la promesa encuentra un cumplimiento claro –particularmente, por supuesto, en ese primer periodo de la obra triasiana en el que la búsqueda de su propuesta y estilo es sumamente notoria. En este caso al *Tratado de la pasión*, publicado en 1979, siguió la aparición en 1981 de la tesis doctoral de Trías dedicada a Hegel: *El lenguaje del perdón (Un ensayo sobre Hegel)*. En él, en efecto, encontramos un tratamiento de las relaciones de este cuadrilátero de conceptos compuesto por pasión, violencia, sexualidad y muerte bajo el prisma de la fenomenología del espíritu hegeliana. El amor-pasión y sus manifestaciones parecen estar en el cerco celeste, mientras que a lo terrestre correspondería una concreción o materialización de lo pasional precisamente en las dimensiones de la violencia, la sexualidad y la muerte (aunque ésta última tiene también cabida en el prólogo celeste, siendo así un posible elemento

de engarce). En esta exploración con aroma hegeliano aparece una idea que no dejará de acompañar al desarrollo del pensamiento triasiano en los años por venir, a saber, el de las tres potencias en relación al espíritu: «Para Hegel son tres las potencias (*Potenzen*) que constituyen ese espíritu, sus raíces y sus facultades primarias, sus *poderes* podríamos decir. Esas potencias son el deseo, el trabajo y la memoria. El deseo se concreta y se objetiva en las posesiones familiares; el trabajo, en las herramientas; la memoria, en el lenguaje». (Trías, El lenguaje del perdón 52-53)

Lo que llama la atención en la dinámica de las potencias del espíritu es precisamente lo que se encuentra en el medio de cada una de las parejas de conceptos: el deseo *se concreta* en posesiones familiares, el trabajo *se concreta* en herramientas y la memoria *se concreta* en el lenguaje. El paso de lo celeste a lo terrestre, por tanto, es una concreción y objetivación que, no obstante, mantiene una relación entre ambas dimensiones. Si lo planteamos en forma de pregunta tendríamos lo siguiente: ¿puede haber entonces deseo sin posesiones familiares, trabajo sin herramientas o memoria sin lenguaje? ¿Qué es de las potencias del espíritu sin su concreción? En este punto es donde una inquietud personalísima se cuelga en el camino de estas preguntas: ¿y qué papel juega el cuerpo en estas concreciones? ¿Es posible dejar de lado una reflexión con respecto al cuerpo en este paso de lo celeste a lo terrestre? ¿Son la pasión, la violencia, la sexualidad y la muerte elementos que puedan pensarse al

margen del cuerpo? La dirección del texto es una muy distinta pues, como bien dice Trías, Hegel «ha pensado el espíritu como espíritu sexuado en sus formas primeras, primitivas e inmediatas de manifestarse. Pero el espíritu es libertad. Lo cual debe entenderse como emancipación de toda tara o traba sexual y amorosa». (Trías, El lenguaje del perdón 79)

Otro tanto podría decirse del resto de categorías que venimos mencionando. Lo que importa es, entonces, lo que compete al espíritu por más que el cuerpo sea un estadio necesario y fundamental en su camino hacia la libertad. El propio Eugenio, en nota al pie, dice lo siguiente: «El concepto que en este texto y en textos anteriores intento construir, a modo de concepto definitorio de la modernidad, es el concepto de *espíritu desencarnado*». (Trías, El lenguaje del perdón 90) El prólogo terrestre, por tanto, parece buscar comprender una realidad desencarnada, ausente de cuerpo a pesar de que las potencias encuentran siempre su concreción y materialización en elementos eminentemente terrestres. Pero esto no deja de lado una pregunta que es, de hecho, la que se toma como guía para toda la presente investigación: ¿qué dice la filosofía del límite con respecto a este asunto? ¿Hay espacio en ella para un concepto de cuerpo y cuál sería éste?

La hipótesis de trabajo es que en la propuesta filosófica de Eugenio Trías existe una consideración con respecto al cuerpo que, no obstante, no se hace explícita ni ocupa, por supuesto, un lugar de privilegio. Pero es el mismo Trías quien



nos da la pauta para tomar esta piedra desechada e intentar establecer diferencias dentro de su propuesta, para recorrer un barrio marginal de su sistema-ciudad y, como espero, aprender a valorar mejor los puntos que la filosofía del límite deja en *sombra*.<sup>1</sup> Para explicarme mejor diré de entrada que no hay en el pensamiento triasiano una filosofía del cuerpo, ni tampoco es la intensión elaborarla. Pero eso no deja de lado que éste se presente como un concepto que permite comprender mejor la extensión y alcance de una propuesta tan rica como la de la filosofía del límite. Estamos, quizá, ante la auténtica sombra de esta filosofía. Siempre y cuando entendamos por ello que lo único que hace sombra en esta dimensión terrestre es precisamente un cuerpo: sin él esa figura oscura es imposible y muchas veces, como en la caverna platónica, tomamos a la sombra como lo único real. Para ilustrar la importancia de este elemento corpóreo

---

<sup>1</sup> El concepto de *sombra* acompaña desde el inicio la aventura filosófica de Eugenio Trías. En *La filosofía y su sombra* se destaca el precio de toda propuesta, todo aquello que una afirmación deja fuera creando una dimensión de sombra: «Toda filosofía no se limita a producir esa “filosofía” que reconocemos como correspondiente a un texto o grupo de textos (por ejemplo, el idealismo subjetivo fichteano). Toda filosofía produce de forma inconsciente una problemática y una estructura que articula un conjunto de opciones relacionadas entre sí. Así mismo, “escoge” y eleva al nivel consciente una de las dos series de opciones e inhibe la restante, que sólo aflora a la conciencia como *referencia negativa*. La filosofía se halla relacionada, ante y sobre todo, con el reverso mismo de lo que enuncia, y que ella misma articula sin darse cuenta; y, de este modo, *inventa* ese “otro gemelo” que es aquello que *denuncia*». (Trías, *La filosofía y su sombra* 42-43) De aquí que el concepto de cuerpo sea un elemento que nos permita explorar esa zona de *denuncia* que se abre con la propuesta filosófica de Trías. Se trata de una inevitable *referencia negativa* que, no obstante, puede ayudar a comprender mejor los alcances y el poder de la filosofía del límite.

podemos atender a las primeras líneas de ese ejercicio de memoria que se *concreta* en lenguaje en *El árbol de la vida*:

Ignoro si yo elegí la filosofía o la filosofía me eligió a mí. En esa vocación o profesión me suelen reconocer lo demás; y yo mismo he terminado por aceptar ese veredicto público. ¿Destino bueno o aciago? ¿Favor o jugarreta perpretada por la fortuna? De haber dispuesto de mayor fuerza física, o de una consistencia corporal mayor, quizás hubiese optado por una profesión más activa, menos sedentaria, más pública. Pero uno tiene el cuerpo que tiene, y el alma y el espíritu que se merece. (Trías, *El árbol de la vida* 15)

No hay elección cuando se habla del cuerpo y sí en cambio mérito en el alma y espíritu. Demasiados supuestos encontramos ya en estas bellas líneas de un autor que piensa que su filosofía es precisamente eso: la *suya*, la que ese cuerpo le ha permitido, la que merece de acuerdo a su alma y espíritu. El cuerpo es fatalidad, mientras que en la dimensión del alma y el espíritu juega un papel el mérito que, sin duda, conecta con la idea de trabajo y labor. Es este el tono en el que debería leerse el acercamiento al cuerpo en la filosofía del límite.<sup>2</sup> Hablamos de algo que está dado por supuesto, que está ahí porque no se tiene otro, pero que no por eso cae en

---

<sup>2</sup> Volviendo sobre el libro inaugural de la obra triasiana podríamos rescatar el tono antropológico que tiene este tema en la primera etapa de su producción: «Hoy diría que el hombre es una interrogación hecha carne y sangre, una interrogación visible en la trama de sueños y pesadillas que constituye su corporeidad, el alma misma de su ser corporal. Y que, precisamente por ser interrogación, el hombre es, como disposición, como posibilidad, filósofo, realice o no desarrolle o no desarrolle esa aptitud». (Trías, *La filosofía y su sombra* 18) Durante el desarrollo de este trabajo veremos que los elementos que aquí aparecen configuran precisamente el territorio que la filosofía del límite establece para el cuerpo.

el olvido ni deja de ser pieza clave en el despliegue de las potencias en este cerco entre lo celeste y lo terrestre.

En la última conversación que pude tener sobre el tema con el propio Eugenio Trías pregunté qué podía decirme sobre el cuerpo. Su respuesta fue muy clara: «el cuerpo es fuente de muchas alegrías y placeres, pero también de grandes dolores y sufrimiento». Un elemento jánico, una puerta que mira hacia las dos direcciones. Es difícil de creer que algo así escapara a la vista y atención del filósofo que hizo del límite y la frontera el lugar (siempre un lugar con su correspondiente topología) de la variación para su propuesta personal. Más todavía si seguimos encontrando y atendiendo a esas pequeñas confesiones desperdigadas en la obra: «Recuerdo, desde niño, haber estado obsesionado por dos cosas, por el paso del tiempo y por la muerte». (Trías, *Filosofía del futuro* 17) Una microconfesión que se da precisamente en un contexto donde el autor habla de la filosofía como la actividad que plantea de forma radical las preguntas de la infancia. ¿Es posible plantearse estos temas sin alguna referencia a la corporalidad? La respuesta es afirmativa, seguramente,<sup>3</sup> pero

---

<sup>3</sup> Sobre todo si atendemos a las palabras de Foucault en esa interesante introducción a *El panóptico* de Bentham donde habla con respecto a la importancia que se ha dado desde Kant a la noción de tiempo en detrimento del lugar. Nos ocuparemos de este tema al final del presente trabajo. Aunque de cualquier manera cabe decir desde ahora que el concepto de *límite* en Trías no hace una sustitución de la importancia del tiempo para poner en su lugar el espacio. En cambio, el límite tiene un doble sentido en el que, por un lado, es «*terminus* (el final mismo de un proceso), pero es también *limen*, umbral. El límite es, a la vez, comienzo y fin: tránsito pre-liminar hacia algo que nace; tránsito terminal de algo que finiquita (en dirección a lo incierto)». (Trías, *Creaciones I* 35) Esta idea de

lo que aquí se pretende es mostrar que la filosofía del límite, a pesar de formular un cuerpo en elipsis, no deja de tener elementos con los que se puede establecer un diálogo crítico si se le plantean este tipo de preguntas. El tiempo, la muerte, la pasión, la violencia y la sexualidad son elementos que inevitablemente se encuentran con el tema del cuerpo, por lo que siempre valdrá la pena aclarar las razones por las que alguien decide hacer un aparente silencio en torno al problema. En otras palabras, asumiremos la misma metodología que Trías expone desde sus primeros textos, a saber, la exploración de esa región que una propuesta ha dejado en sombra para comprender mejor su verdadero poder y alcance. No se le reprochará, por supuesto, el que no se aborde el problema del cuerpo, sino que será éste el que, precisamente como problema, nos ayude a adentrarnos más en lo que sustenta a la filosofía del límite. Asumiremos, entonces, que su obra, el *corpus* de la filosofía triasiana, proyecta una sombra que nos llama mirarla para atender de mejor manera al ente opaco que la produce y, en consecuencia, comprender mejor las razones de su peculiar silueta. Esto implica asumir una postura con respecto al cuerpo que se aleja de los supuestos de Trías, pero que no por eso se cierra la posibilidad de dialogar con su obra de esta trinchera.

---

tránsito o movimiento implícita en el concepto de *límite* será de gran importancia cuando se aborde el tema de la muerte.

Pasemos entonces a dar una visión general del autor y su obra que sirva de introducción al trabajo. Al mismo tiempo se busca dar cuenta del camino que ha llevado a este tercer capítulo de un tríptico personal en el abordaje del pensamiento triasiano. Mi particular recorrido es también un elemento importante para dar claridad a este trabajo, ya que he partido de una lectura de la filosofía del límite como filosofía de la cultura para interesarme después de manera particular en la antropología filosófica que podría derivarse de la propuesta de Trías. De la cultura a la antropología y de ésta al cuerpo. Una auténtica inmersión de lo general a lo particular que da cuenta de la manera en que el problema de investigación ha saltado a la vista mostrando su pertinencia.

### *Eugenio tiene la palabra*

Para presentar al filósofo que nos ocupa retomo mi personal interpretación del desarrollo de su obra en contraste con otras propuestas de lectura de la misma.<sup>4</sup> Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013) es un autor prolijo y admirable que requiere de mucha atención ante la diversidad de temas de los que se ocupa. En el amplio conjunto de su obra podemos encontrar tanto el deleite que brinda su talento ensayístico como el ejemplo a seguir en su rigor metodológico y conceptual. Dentro

---

<sup>4</sup> Se trata de una idea que he venido desarrollando desde el primer acercamiento de investigación que tuve con la filosofía del límite. Una idea que, además, he podido ir madurando y corroborando en estudios posteriores. (Girón, *La filosofía del límite como filosofía de la cultura*)

de lo que podemos determinar como sus líneas de influencia, ya desde aquella tesis de licenciatura titulada *Alma y bien según Platón* quedaría claro que el ateniense sería un compañero inseparable de su trayectoria en la que se cuentan ya más de treinta títulos. Vale la pena destacar *La filosofía y su sombra* (1969), *Drama e identidad* (1974), *El artista y la ciudad* (1976), *Filosofía del futuro* (1983), *Los límites del mundo* (1985), *La aventura filosófica* (1988), *Lógica del límite* (1991), *La edad del espíritu* (1994), *La razón fronteriza* (1999), *Ciudad sobre ciudad* (2001), la antología de su obra en dos volúmenes que llevan el título de *Creaciones* (2009) y su díptico de *argumentos musicales* constituido por *El canto de las sirenas* (2007) y *La imaginación sonora* (2010). Finalmente, y de manera póstuma, la aparición de *De cine* (2013) con lo que su producción ha quedado cerrada.

Mención aparte merece el texto publicado en 2003 –un libro extraordinario aunque duramente criticado– y del que ya hemos hablado: *El árbol de la vida*. En él se puede encontrar el relato autobiográfico de Eugenio Trías, su memorias con tintes de confesión en las que nos narra lo que se debe saber sobre sus primeros treinta y tantos años de vida. El lector se sorprenderá con algunos episodios que nos dejan ver en lo más profundo de la intimidad del autor, y en lo particular estoy convencido de que es un libro fundamental para recordar que Eugenio Trías es, ante todo, una persona (desfile de máscaras), un auténtico sujeto pasional, que está siempre del otro lado de las líneas de sus libros. Experiencia poco usual

en este ámbito en el que nuestras referencias de los autores son fríos bustos de piedra o algún retrato de mirada perdida y que, para efectos de esta investigación, nos ayuda a recordar que el pensamiento está siempre en relación con la experiencia en la que es ineludible la presencia del cuerpo. Es aquí, de hecho, donde se comienza a dibujar la perspectiva por la que se apuesta para pensar el cuerpo: no un polo del binomio clásico de la antropología, alma-cuerpo, ni una base biológica a la que se añade un componente simbólico o cultural, sino un todo, un organismo incomprensible sin la interrelación de lo que desde otras perspectivas se piensa como sustancias separadas. No hay, en suma, *res cogitans* sin *res extensa* y viceversa. Dicho en palabras de Tim Ingold:

Camminare e parlare non sono operazioni della mente impregnata di cultura, più di quanto non siano operazioni di un corpo pianificato dalla selezione naturale. Essi sono il risultato dello sviluppo dell'intero organismo-persona, alla stesso tempo corpo e mente, situato in un ambiente. Per spiegare questi risultati abbiamo bisogno nientemeno che di un nuovo approccio all'evoluzione, che ci permetta di esplorare non solo la variazione e selezione di caratteri trasmessi di generazione in generazione, ma le dinamiche di auto-organizzazione e le potenzialità di auto-formazione dei campi di relazione suddetti. [...] Significa trattare gli organismi non come entità discrete, predefinite, ma come luoghi di crescita e di sviluppo all'interno di un continuo campo di relazioni. È un campo che si dispiega (*unfolds*) nelle storie di vita degli organismi e che essi introflettono (*enfold*) (attraverso processi di incorporazione o in-mentamento) nelle loro specifiche morfologie, capacità di movimento, di coscienza e di risonanza. La nostra concezione dell'evoluzione quindi è più topologica che statistica. (Ingold 77-79)

Se trata pues de pensar que el hacer del filósofo, como el propio Trías reconoce, tiene que ver también con la disposición corporal lo que no significa que exista un genotipo del filósofo. Todo hacer corpóreo implica una relación de saber con el medio. Hacer mundo, moverse en el mundo, actos que hacemos con y desde el cuerpo, implican y gestan un modo de conocer el mundo.<sup>5</sup> Dicho en los términos de lo que hemos venido diciendo antes: las potencias se concretan en una dimensión terrestre, se encarnan, pero de ahí no se deriva de manera necesaria una primacía de la potencia sobre su encarnación, sino que estamos obligados a pensar precisamente la relación, el punto de engarce como territorio donde puede elaborarse un discurso con sentido. Porque, como bien decía Bloch, «los impulsos no flotan en el vacío, sino que los tiene este cuerpo individual movido por excitaciones y lleno de incitaciones». (Bloch 76)

Dicho lo anterior, abordemos en sus líneas generales la propuesta del filósofo barcelonés. Se trata de darle la palabra al filósofo en el desarrollo de su obra que, como ya vemos, entendemos también como la huella textual de su relación corpórea con el mundo. De cualquier manera, seré lo más breve posible, pues sólo se trata de introducirse en el proyecto filosófico que Trías fue forjando a lo largo de los años.

---

<sup>5</sup> Abordaremos este problema al final del segundo capítulo cuando nos encontremos con el concepto de habitar y el cuerpo como territorio.



Desde sus primeras publicaciones la obra de Eugenio Trías es bien recibida por la crítica. Su inicial denuncia de esas temáticas que la filosofía ha ido dejando en las sombras despierta el interés del mundo intelectual español y el autor se hace acreedor de alabanzas y buenos augurios. Hay que señalar que Trías tiene desde el inicio el objetivo de encontrar un espacio fértil para desarrollar un pensamiento original y propio, tarea ésta que se presenta como titánica dado que la filosofía escrita en castellano no suele gozar de una gran reputación.

Existe una propuesta de división de la obra de Eugenio Trías, aunque hay que recalcar que ésta no es sino una de esas herramientas académicas para abordar la producción de un pensador, pues sin duda la obra de Eugenio Trías es *una*. No obstante lo anterior, valgámonos de ella para dar una panorámica de la propuesta original del autor al que nos abocaremos, para ello seguiremos las palabras de José Manuel Martínez-Pulet –autor de un estudio que por primera vez recorre la filosofía del límite por todos sus rincones. (Martínez-Pulet)

Tenemos un primer periodo que es denominado como de “formación y búsqueda”. Formación en el sentido de que Trías sigue y dialoga aquí con el pensamiento francés, esto es, con autores como Foucault, Deleuze y Lévi-Strauss, entre otros. Al mismo tiempo, se trata de un periodo de búsqueda que, como ya se dijo, marca desde el inicio la empresa

triasiana. Constantemente se estará detrás de ese espacio para la originalidad que, en este caso, se hace frente a las corrientes predominantes: la filosofía analítica y la filosofía dialéctica. Frente a esto Trías hace una apuesta por el “pensamiento mágico” que irá definiendo un rasgo fundamental del autor, a saber, su apuesta por campos que aparentemente han sido superados y, por ende, desechados —particularmente importante es la impronta metafísica en el discurso triasiano que desafía así a las líneas de pensamiento contemporáneo que pretendían cerrar por completo este camino. De aquí que sea digno de considerarse que el diálogo con el pensamiento francés (estructuralismo principalmente) no se dé sin cierto distanciamiento crítico. Este primer periodo comprendería textos tempranos que van de *La filosofía y su sombra* a *La dispersión*.

Un segundo momento, “experimental y ensayístico”, marca un giro en el que Trías comienza a dialogar con distintos ámbitos de la cultura —especialmente con el arte. En esta etapa se va asentando la característica determinante de la producción triasiana, a saber, su marcada vocación por abordar desde una perspectiva ontológica las problemáticas a las que se enfrenta. En un tiempo en el que se habla de la “muerte de la metafísica” este esfuerzo no deja de ser encomiable e inquietante. Estética y ética (siempre ligadas en Trías gracias a una influencia de corte nietzscheano), en ese orden, constituyen los principales intereses de este periodo que va de *Drama e identidad* a *Lo bello y lo siniestro*. Aunque

no puede dejarse de lado que es en esta etapa donde va tomando forma uno de los conceptos ontológicos fundamentales: el *principio de variación* que tiene en el *Filosofía del futuro*, obra del siguiente periodo, uno de sus puntos culminantes.

Por último, tenemos la etapa donde la ontología se revela plenamente en primer plano al tiempo que se da el bautizo formal de la filosofía del límite. De aquí que pueda llamársele a esta etapa la de “exigencia metódica y precisión conceptual”. Aquí, partiendo de Kant y Wittgenstein principalmente —aunque no únicamente pues el autor tiene una infinidad de referencias implícitas y no siempre reconocidas—, Trías toma la idea de límite para desplazarla de una posición periférica en la tradición al lugar central, de manera que todo un sistema filosófico pueda ser construido a partir de ella. Esta última etapa comprendería desde *Filosofía del futuro* hasta *Ciudad sobre ciudad*. Cabe resaltar que los textos posteriores a este último ya no se incluyen en el estudio realizado por Martínez-Pulet, pues la obra de Eugenio Tría siguió creciendo, por lo que, evidentemente, tampoco son contemplados en esta clasificación.

Para comprender la propuesta original de Eugenio Trías debemos tener presentes sus tres elementos fundamentales: el ser del límite, la razón fronteriza y el suplemento simbólico. Con respecto al primero hay que decir que surge producto de una revaloración de la noción de límite pensado como un

espacio habitable y de hecho habitado. *Somos los límites del mundo*, dirá Trías siguiendo las ideas de Wittgenstein. Pero no basta con pensar el límite, hay que pensarlo desde el punto de vista ontológico de manera que devenga eso (=x) que sirve como criterio para determinar el ser. Hablamos entonces de un límite en donde se juega el sentido, el mundo y el ser en general, de un espacio que es habitado por un ser cuya condición se determinará como frontera por su relación con este ser del límite.

Al ser del límite le corresponde una razón. De esa peculiar concepción del ser se deriva una producción de significación y sentido (*logos*), esto es, lo que dentro de ese límite puede decirse con sentido. Si existe un campo de sentido podría preguntarse por el campo del sinsentido y éste efectivamente existe más allá del límite. De esta manera corresponde a la razón frontera una tarea crítica de discernimiento entre lo que sobre el mundo puede decirse con sentido y lo que queda en ese límite mayor, en el campo sombrío del misterio.

Aquí la voz kantiana entra en escena para anunciar la forma de acceso posible para ese espacio misterioso: el símbolo. En efecto, el símbolo aparece ante ese límite que impide el acceso al misterio para permitir una exposición indirecta y analógica del mismo. Tenemos entonces al habitante del límite, el que Trías denominará como el fronterizo, cuya condición está marcada por el límite que une

y separa (/) el campo del misterio y el campo de lo que puede decirse con sentido (mundo); dicho sujeto tiene, en consecuencia, una razón fronteriza que no tiene acceso pleno o completo a eso que excede el sentido, ante lo cual se postula un suplemento simbólico que permite un acceso indirecto y analógico a esa zona del misterio.

En lo anterior se fundamenta una topología del límite que consiste en tres cercos: el *cercos hermético* que es el lugar del misterio (=x), el cerco fronterizo que es el espacio liminar habitado por el fronterizo y lugar de (y para el) encuentro entre los otros dos cercos y, por último, el *cercos del aparecer* que es el ámbito del mundo. El límite se presenta así como esa instancia de demarcación entre dos cercos imposibles de empalmar dejando, por ende, siempre una zona intermedia de intersección y encuentro. La propuesta triasiana constituye, entonces, una propuesta que busca rescatar por medio de un enfoque ontológico el tabú de nuestro tiempo: la metafísica – en la línea de lo que Fernando Pérez Borbujo denomina como una *metafísica de la voluntad*. (Pérez-Borbujo, La otra orilla de la belleza) Ésta no es madre de un discurso estéril, por lo que una revaloración desde la perspectiva limítrofe resulta necesaria para el autor.

El triángulo ontológico que hemos descrito, con su respectiva topología, se proyecta sobre lo que Trías denomina

la ciudad del límite.<sup>6</sup> Dicha ciudad se compone de cuatro barrios: el de la razón fronteriza que comprende las temáticas relacionadas con la ontología y la teoría del conocimiento, el del uso práctico de la razón que se encarga de la filosofía cívico-política que se desprende de la filosofía del límite, el barrio de la cita (simbólico-religiosa) del hombre con lo sagrado donde evidentemente se tratan temas relacionados con la filosofía de la religión y, finalmente, el barrio correspondiente al arte donde se da la formación (simbólica) del mundo (a través de la poiésis). Ni los elementos del triángulo ontológico ni los de la ciudad del límite deben pensarse de manera separada, sino que siempre se supone una interacción entre los mismos.

La división de la obra de Trías de la que nos hemos servido para introducirnos a la filosofía del límite me parece que puede ser modificada. Para plantear esta modificación atendamos a las palabras del propio autor en ese ejercicio de memoria que se concreta en lenguaje al que ya hemos recurrido antes:

En el curso de mi trayectoria filosófica protagonicé, en mis primeros libros, la *pars destruens*: una general demolición de ídolos relativos a las ideas tradicionales de sujeto y humanidad. Pero desde que terminó ese aquelarre destructor, o ese carnaval orgiástico de demolición de ideas

---

<sup>6</sup> Metáfora ésta de extracción platónica que, por otro lado, constituye una influencia fortísima en Trías, al grado de clamar por la necesidad de rescatar al ateniense de lo que ha sido un mal siglo para él. *Cfr.* Eugenio Trías, Carlos Alberto Girón, "Cultura, sueño y ciudad. Una charla con Eugenio Trías", en *Devenires, Revista de filosofía y filosofía de la cultura* (Morelia), n° 14 (julio 2006), pp. 7-18.

y creencias, una vez culminé el primer ciclo de mi obra, o mis primeros ensayos filosóficos (desde *La filosofía y su sombra* hasta *La dispersión*), se me fue imponiendo la exigencia de una reconstrucción general de la idea de sujeto y de la idea de hombre, o del concepto que podemos formar relativo a nuestra propia condición humana. Tardé años y hasta décadas hasta dar con esos conceptos: el del sujeto como sujeto del límite y el del hombre, o de la *humana conditio*, como condición fronteriza (o como “habitante de la frontera”). De hecho esa comprensión no se produjo hasta bien entrada la década de los ochenta: a partir de un libro que tengo por uno de los más importantes de mi trayectoria, *Los límites del mundo*, publicado en 1986. (Trías, *El árbol de la vida* 304)

Una tripartición de la obra de Trías me parece un exceso académico. Ante esta situación me gusta pensar en una división alternativa: Dado que la categoría de límite resulta fundamental para definir la propuesta filosófica de Eugenio Trías, pero ésta no aparece como tal sino de manera tardía, puede pensarse en una sola división de la obra para tener un periodo *preliminar* (antes de la categoría de límite) y un periodo *postliminar* (desde y después de la categoría de límite).<sup>7</sup>

De esta manera, podríamos leer la primera parte de la obra de Eugenio Trías (desde *La filosofía y su sombra* hasta *Lo bello y lo siniestro*) como un periodo de búsqueda y

---

<sup>7</sup> Algo que hace juego con las palabras de Trías en el prólogo al primer volumen de *Creaciones*: «En mis últimos textos he insistido mucho, precisamente, en lo pre-liminar, lo que suelo denominar lo matricial. El pasaje de la matriz al cosmos es, precisamente, la creación misma del mundo, o el nacer –de un sujeto– al ser y al existir». (Trías, *Creaciones I* 35) La categoría de lo matricial, de hecho, será una de las más importantes a desarrollar en el tercer capítulo del trabajo. Por otro lado, las obras que corresponden a una vuelta a sus más queridas aficiones, la música y el cine, podrían ser pensadas en un periodo independiente en una búsqueda de tranquilidad que ya definiremos a partir de la perspectiva de Bloch.

gestación de la categoría de límite. Encontraríamos en *Filosofía del futuro* un libro “bisagra” que uniría y separaría los dos periodos en tanto que es en este libro donde comienza a despuntar la propuesta ontológica sin separarse por completo de los elementos de la etapa anterior. Finalmente, de *Los límites del mundo* en adelante tendríamos un proceso de maduración de la idea recién descubierta: el límite. Esta segunda etapa *postliminar* supondría, al mismo tiempo, un replanteamiento o recuperación de las temáticas *preliminares* desde un enfoque limítrofe o fronterizo. Con esto tendríamos una lectura dinámica que permitiría la comunicación entre ambos periodos favoreciendo una comprensión global de la propuesta triasiana.

Plantearse una comprensión de este tipo responde a una inquietud propia del autor que aparece de manera continua a lo largo de la lenta y laboriosa construcción de su *filosofía del límite*. En efecto, podemos encontrar reiteradas menciones que dan cuenta de su preocupación por que la diversidad de ámbitos que aborda no vaya en detrimento de la unidad de su propuesta. Es por ello que la preeminencia de una perspectiva ontológica –propia del rigor conceptual al que apuesta siempre– no debe ser nunca descuidada. Como tampoco ese concepto que él llama su “piedra angular”, su punto de apoyo para la construcción de una propuesta filosófica original: el límite.



Así, tras un notable esfuerzo creativo propio de la etapa *preliminar*, se debe tener presente que es a partir de pensar el ser del límite, punto central del proyecto de Eugenio Trías, que se abren las dos dimensiones fundamentales: una forma de *logos* que le corresponde o razón fronteriza y todo aquello que, estando allende del alcance de esta razón, cae en el abordaje indirecto y analógico del suplemento simbólico. (Trías, Ciudad sobre ciudad 37-47) Estos tres elementos permiten aclarar la unidad detrás de la gran variedad de temas que el barcelonés sigue abordando en sus libros.

Ahora bien, la valoración de si la unidad que se busca se alcanza no puede depender, evidentemente, de la perspectiva del explorador mismo, del arquitecto de esta ciudad fronteriza con sus cuatro barrios. Siguiendo esta metáfora de la ciudad tan cara a nuestro autor, podemos decir que hace falta hacer un recorrido efectivo por el plano propuesto, dar vida y laborar con sus conceptos a fin de dar verdadera cuenta de sus alcances. Hasta ahora parecen ser dos los barrios en que tanto autor como comentaristas han enfocado sus mayores esfuerzos, a saber, el barrio del arte y el de la religión.

El gusto de Eugenio Trías por el arte, y particularmente por la música, así como el interés que en su momento despertó el libro *La edad del espíritu*, han marcado notoriamente lo que sobre la filosofía del límite se dice o se comenta. Evidentemente no son estos los únicos temas

abordados, pues basta con recorrer las páginas del díptico musical compuesto por *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora* para darse cuenta de que bajo el manto de una reflexión estética está todo el entramado categorial que da forma y sustancia a la filosofía del límite. E incluso se habla de que el inicio de estos *argumentos musicales* puede encontrarse en el temprano libro *Drama e identidad*. Por el contrario, queremos alertar sobre el riesgo de perder el equilibrio en la valoración de la obra de Trías dejándonos llevar por lo que sus más recientes libros proponen o por lo que se dice sobre aquellos que más hondo han calado en los comentaristas.

Es en este sentido que aquí, como hemos dicho en un inicio, nos planteamos dar una mirada a rincones que pueden pasar desapercibidos en los comentarios a la filosofía del límite. Profundizaremos, por ejemplo, en la interesante veta de filosofía de la religión que emana de la propuesta triasiana. Pero incluso atendiendo a ésta habría que recalcar siempre la vocación filosófica del autor, su incansable insistencia en marcar la especificidad del método y discurso filosófico bajo la orientación de ese sistema binario que se desprende de pensar el ser del límite con su razón fronteriza y el inevitable suplemento simbólico. Y es de hecho aquí donde no se puede dejar de remarcar la diferencia entre un discurso filosófico y uno teológico: el límite que, en este caso, es el de lo cognoscible, el límite que encarnado en un ser que topa con

una frontera de la que sólo emanan susurros pero que nunca puede transgredir del todo.

*Los límites del fronterizo son los límites de su frontera*

Ya en otro trabajo se abordó la importancia de atender a este ser denominado como fronterizo en el contexto de la propuesta de Trías. En efecto, la presencia de una constante reflexión en torno a la propia condición, a la condición de este habitante del límite, es de llamar la atención y nos ha permitido construir una lectura global de la filosofía del límite. Y ha sido precisamente al atender a esta presencia descuidada de una línea de antropología filosófica donde hemos encontrado un importante filón que nos pone frente a la tarea de valorar críticamente la filosofía del límite.

El ser fronterizo se puede definir como un ser que se abre a la experiencia del mundo por vía pasional y que, en virtud de su respuesta racional-lingüística a aquella, se alza un cerco al que puede denominar mundo, *su* mundo, situado entre el campo de lo físico y el de lo metafísico. Esta zona fronteriza que constituye su espacio habitable se conforma por el límite dentro del cual puede hablarse con sentido, de aquí que convenga detenerse un poco en hacer explícito lo que puede entenderse por tal zona limítrofe.

Trías retoma la noción latina de *limes* para plantear un espacio que es frontera ante lo extraño, lo extranjero o lo

bárbaro y, al mismo tiempo, frontera con respecto a la ciudad, al lugar donde se alcanza la condición de ciudadano. En efecto, «en el *mundo* podía habitar el ente investido de razón, de derecho, de lenguaje de cultura. [...] El *mundo* tenía, pues, en el *limes* su frontera, frontera entre razón y sinrazón, entre cultura y naturaleza, entre ley y selva». (Trías, *Lógica del límite* 16) De esta manera, los bárbaros eran considerados como entes en “estado silvestre” carentes de formación, de cultivo y de ley. De aquí que esa zona limítrofe fuera una especie de lugar de paso y de transformación entre lo carente de sentido y abandonado a la necesidad reinante en la naturaleza y el campo del sentido, del imperio de la ley y la libertad, esto es, de la cultura entendida como ámbito de una condición civilizada –ligada a la ciudad como lugar propio de lo humano.

La región limítrofe es un espacio vital en el que se abre la posibilidad del sentido y de la significación, de hecho, para Trías es en él donde se debate y se discierne la cuestión del *ser* y del *sentido*. Ahora bien, qué puede implicar o significar el habitar esta zona limítrofe o fronteriza. Para Trías, «habitar significa cultivar un territorio, algo más radical que la simple ocupación de un espacio abstracto. Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto (*colere*), hasta constituirla en colonia». (Trías, *Lógica del límite* 20) De manera que podemos remarcar dos elementos fundamentales: 1) El que el límite sea habitable, y de hecho habitado, implica aquella primera operación en la que el sujeto fronterizo determina lo que puede decirse con sentido, es decir, que establece los

límites de lo cognoscible pero atiende al llamado de lo que está allende el límite, de manera que deviene instancia mediadora entre los dos cercos: cultivar y hacer objeto de culto un espacio no significa otra cosa que dotar de sentido a través de una comunicación entre los dos ámbitos; 2) En esta medida, fundar la zona limítrofe no constituye una tarea baladí, sino la actividad más propia del ser o sujeto fronterizo, pues es parte de su condición el establecer una doble distancia ante el mundo físico y el metafísico, esto es, debatir y discernir lo que por *ser* puede entenderse y lo que puede decirse con respecto a éste con *sentido*.

Una vez más, los términos empleados en las oposiciones refieren a un salto cualitativo que lleva del terreno de la inmediatez, de lo “natural”, a uno más valorado, a un campo donde el instinto se cultiva y se orienta, es decir, se introduce en un horizonte temporal que tuerce los rectos caminos de las necesidades para derivar en lo complejo y mediatizado del deseo, el lenguaje y el trabajo. Temporalidad y distanciamiento o mediación parecen ser los elementos que permiten marcar las diferencias en ese campo cultural o limítrofe, lo que posibilita el habitar dicha franja.

Ahora, atendiendo a una conceptualización del límite en un ámbito más filosófico que en una recuperación histórica del sentido de la palabra, Trías acude a dos nociones alemanas del término, a saber, *Grenze* y *Schranke*. Establecer límites, y alzar con ello el cerco fronterizo, puede adquirir un doble

sentido: por un lado tenemos la posibilidad de ver este límite como una frontera, es decir, desde una perspectiva positiva que lo piensa como lugar de tránsito y comunicación entre dos territorios, pero también se lo puede pensar desde un punto de vista negativo como *obstáculo* o *barrera* que debe ser transgredida si se quiere alcanzar lo que se encuentra “más allá”. El sentido positivo corresponde a la noción de *Grenze* y el sentido negativo a la de *Schranke*.

Hasta ahora ha podido notarse que el límite es pensado por Trías más en su sentido positivo de puente de comunicación que en el de barrera u obstáculo. No obstante, no puede perderse de vista que un elemento diferencial del ser fronterizo se encuentra en la conciencia de su punto de proveniencia y su punto de llegada: la muerte. En efecto, aquello que se encuentra allende el límite, ese territorio que Trías llega a denominar como lugar de los muertos, es el espacio del silencio –ahí donde la palabra se acaba pero del que algo puede llegar a decirse gracias al símbolo–, es nuestro punto de destino, el punto final obligado (*Sollen*) del que no hay escapatoria.

La muerte se erige, entonces, como el límite último temporal al que hay que enfrentarse, que invita a ser transgredido y que es “vencido” en virtud de la rememoración que es una operación que mantiene a los muertos en el ámbito del discurso. Aunque esta victoria debe entenderse en un sentido simbólico (indirecta y analógica), pues sin duda que la

muerte es esa barrera o *Schranke* con la cual topa el ser fronterizo.

El ser fronterizo encuentra en la muerte un límite (*Schranke*) temporal más allá del cual nada puede decirse con sentido. No obstante, se encuentra irremediabilmente referido a ese campo misterioso en la medida en que no se ha dado a sí mismo su ser, es decir, que el ser fronterizo se sabe en falta y tiende a transgredir ese límite último para hacerle pasar –de manera efímera si se quiere– de *Schranke* a *Grenze*, y así darse un sentido o sentidos. Esta operación implica la pérdida de inocencia de la que se goza en la inmediatez en lo natural, así como la apertura del campo de las posibilidades libremente elegidas. El ser fronterizo determina su actividad y su constante recreación en virtud de su relación con el campo del misterio. Su existencia se desarrolla en ese cerco que él mismo se ha alzado en tanto que materia de pasión e inteligencia, por lo que pensarle implica desarrollar toda una ontología que, en virtud de la terminología espacial que suele emplearse, Trías denomina la topología del límite.

En efecto, el alzado de un cerco fronterizo implica la definición de lo que está más allá y más acá del mismo, a saber, los otros dos cercos resultantes: el *cerco hermético* o campo del misterio y el *cerco del aparecer* que corresponde al mundo físico. Este esquema ontológico tiene como supuesto fundamental el que el ser se define como *ser del límite*, en donde hay que atender a la doble acepción y relación que el

conectivo *del* permite establecer entre ser y límite. Para ello debe hacerse notar que es el alzado del cerco fronterizo el que permite el establecimiento de los otros dos cercos, es decir, que es a partir del trazado de éste que el *cerco del aparecer* y el *cerco hermético* pueden existir. Este triple trazo se da en la medida en que se da una reflexión de corte ontológico en la que la razón se topa con un dato fundamental: la existencia.

En efecto, la existencia es algo dado, algo que está ya ahí y con lo cual nos topamos (la existencia, como el cuerpo, es la que está ya ahí). Esto significa que la razón no puede generar la existencia sino sólo reflexionar en torno a ella. Esta reflexión es calificada por Trías como asimétrica en la medida en que genera los cercos: por un lado está lo que aparece y, por el otro, “lo encerrado en sí mismo” del *cerco hermético*, ese lugar donde –se supone– se encuentra el origen y que, a diferencia de lo que pensaba Hegel, nunca es posible revelarlo absolutamente. La razón se topa entonces con el dato de la existencia, pero ésta choca con aquella en la medida en que la razón no engendra o produce existencia. Esta última se desarrolla en el ámbito de lo que aparece, pero tanto su origen como su destino quedan referidos al *cerco hermético*, al lugar del misterio donde la razón-lingüística topa con un límite.

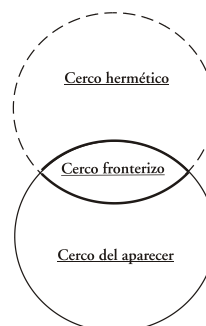
De aquí que Trías nos diga: «Yo afirmo que el límite es siempre *del cerco del aparecer*, o del mundo; y en referencia a algo (=x) que denomino *cerco hermético*». (Trías, Ciudad sobre ciudad 91) Aquí quedan ya insinuados los dos sentidos



o posibilidades de vínculo entre los conceptos de ser y de límite: Primero, el *ser del límite* tiene un sentido genitivo y generativo en la medida en que supone una conciencia, pérdida de inocencia y distanciamiento que funda el mundo, es decir, que nombra las cosas dentro del *cercos del aparecer* en virtud de su conciencia de lo que puede conocer –y de hecho conoce– y lo que está más allá de sus propias posibilidades. Somos límite, carne del límite, en tanto participamos irremediabilmente de él, nuestra condición nos lleva a realizar el alzado del campo que nos es propio, de la frontera dentro de la cual es posible el sentido y en donde el límite es límite del mundo, encuentra identidad. En segundo término, el *ser del límite* está, por otro lado, siempre en referencia a ese campo del misterio con respecto al cual se marca la diferencia, más allá de ese límite hay nada o *la nada* ante la que el silencio impera, de tal forma que el límite se sabe límite, es decir, encuentra su definición en remisión a la diferencia con lo que él no es y no puede ser.

Para decirlo del modo más claro que me es posible: el límite es siempre re-flexivo. Pero esa re-flexión produce un desdoblamiento disimétrico: el relativo a aquello *de lo cual* el límite es límite y el relativo a aquello *a lo cual* el límite *se refiere* (como lo que le desborda y excede). Sólo que eso de lo cual el límite es límite, es, también, aquello que el límite permite mostrar; y eso a lo cual el límite se refiere es aquello que el límite cobija como inaparente. Lo primero es lo que el límite proyecta: el mundo, el ser, la razón; lo segundo es aquello que constituye una referencia negativa o una sombra (el misterio, la nada, la sin-razón). (Trías, Ciudad sobre ciudad 93)

El esquema de esta topología del límite queda planteado, entonces, de la siguiente manera:



Las líneas obscurecidas del cerco fronterizo remarcan el hecho de que es a partir de su trazo que los dos cercos restantes son posibles. El *cercos del aparecer* cuenta con una línea continua y bien definida en virtud de que se trata de un campo donde lo cognoscible está bien definido, sabemos cuáles son sus alcances. El *cercos hermético*, por su parte, se presenta con una línea discontinua en la medida en que desconocemos dónde se encuentran sus fronteras, el acceso a él se da de manera incompleta y sólo un discurso simbólico (estético o religioso) puede ser elaborado sobre el mismo, pero éste no le desvela jamás de manera completa.

Si bien la existencia del cerco fronterizo asegura la perenne disimetría, es decir, asegura que jamás podrán los cercos volverse uno y el mismo, debe remarcarse que es en virtud a esa remisión constante al campo del misterio que puede haber una colonización del *cercos del aparecer* para que éste pueda hacerse objeto de culto y cultivo. Esto significa que el cerco fronterizo constituye ese espacio de comunicación que se da en virtud de una apertura pasional al misterio de la

existencia (vértigo) que recibe una respuesta inteligente (racional-lingüística) fundante de aquello a lo que puede denominarse mundo y, al mismo tiempo, determinar lo que queda más allá del mismo: «En el linde entre el misterio y el mundo halla el hombre el recurso del *sentido*; por eso es inteligente; por eso su inteligencia se provee de símbolos para rebasar (precariamente) ese límite, y para exponer (analógica e indirectamente) lo que trasciende». (Trías, Ciudad sobre ciudad 35)

Podemos caracterizar al ser fronterizo como un modo de ser que tiene una apertura pasional ante lo que aparece, ante lo dado. De entre eso que se da sin más destaca el dato de la existencia como uno que lleva a la reflexión. Ésta, a su vez y ante el choque con la razón, deriva en el alzado de un triple cerco: el fronterizo como sede del *ser del límite* que es auténtico espacio de comunicación entre lo que se determina como cognoscible o *cerco del aparecer* y lo que le trasciende y queda confinado en un campo de misterio o *cerco hermético* que, no obstante, es referencia ineludible del *ser del límite* en tanto lugar donde se aloja el origen y destino de la existencia del ser fronterizo.

El modo de ser del fronterizo es, entonces, un modo que implica una apertura pasional que derivará en la fundación de un mundo o espacio propio. Esta operación responde a una determinada concepción de la condición propia, de la condición humana como condición fronteriza que es *Grenze*

(frontera) entre el orden de lo trascendente y de lo inmanente. De aquí deriva también una determinada concepción de la razón como razón fronteriza que es consciente de sus límites, y que tiene, además, un uso práctico que será objeto de análisis en obras posteriores –particularmente en *Ética y condición humana*.

En esta caracterización del fronterizo puede verse la línea de continuidad que nos lleva desde el sujeto pasional planteado en *El tratado de la pasión* hasta el núcleo mismo de la filosofía del límite: la topología que le es propia. En ella también llama la atención la importancia que tiene el *cerco hermético* para llevar a cabo el habitar, para abrir mundo y encontrar así el elemento diferencial y particular de este ser de la frontera: la condición fronteriza que no es sino la condición humana misma. La acción humana, propiamente humana, aparece marcada por la relación que se tiene con lo que está allende del límite, con cierto tipo de comunicación con aquello confinado en el misterio. Además, esta condición resulta ser un mandato, un imperativo que demanda una respuesta en la cual se despliega y se confirma.

La condición de frontera nos es común a todos, pero corresponde a cada cual el asumirla y dar una respuesta –entiéndase actuar en consecuencia– a dicha condición. Esta contestación no tiene una forma particular definida, sino que se da libremente de acuerdo a cada sujeto fronterizo. Así, tenemos, por ejemplo, la buena vida como finalidad que puede

ser alcanzada y tomar la forma que el sujeto le determine libremente. La única restricción formal es la que se expresa en lo que Trías denomina el imperativo pindárico: «Obra de tal manera que la máxima que determina tu conducta, y tu acción, se ajuste a tu propia condición de habitante de la frontera». (Trías, *Ética y condición humana* 59)

La única orden a la que se tiene que responder es aquella que nos manda ser fronterizos, de aquí que la buena vida pueda ser alcanzada libremente con una única restricción: obedecer a ese imperativo que es accesible a toda inteligencia fronteriza. Ahora, el hacerse fronterizo, esto es, asumir la condición de habitante de la frontera sólo pone dos límites por exceso o defecto que no deben ser rebasados. En el campo que se abre entre éstos caben múltiples posibilidades de respuesta, por lo que la libertad queda, para Trías, salvaguardada. En pocas palabras, la propuesta o mandato expresado en el imperativo es de carácter universal e incondicional, pero la respuesta es plural, dispersa y diversa. De esta manera, la ética cuenta con determinaciones formales que le marcan las posibilidades de la acción, y con un rasero a partir del cual medir o valorar la misma.

En este esquema debe resaltarse el hecho de que el imperativo requiere de una respuesta, y ya desde la famosa frase de Píndaro, “Llega a ser lo que eres”, se remarcan dos tiempos: uno en el que se reconoce la propia condición y otro en el que se alcanza eso que de hecho ya se es. Este punto

resulta importante en la medida en que supone la posibilidad de no llegar a ser fronterizo, de no reconocer y no responder a ese imperativo que nos manda a ajustarnos a nuestra propia condición. Esta no-respuesta o respuesta desfavorable abre la posibilidad de lo *inhumano* o no-fronterizo que no analizaremos aquí. Basta con atender a lo que implica esta estructura dialógica en la que sólo cuando se escucha el imperativo y se responde favorablemente se alcanza la condición fronteriza.

Nos dice Juliana González: «Pero puede decirse que el “llegar a ser” no es sino la fidelidad radical con lo que se es. El ser se corresponde así con el *telos* o fin de la vida humana, o sea, con la *eudaimonía*, o sea, con la “buena vida”, meta única e irrenunciable de la ética como tal». (Muñoz y Martín 183) En efecto, hay en esta propuesta una estructura circular que nos dice que el fin de la acción es la consecución de la buena vida, pero ésta se determina a partir de una reflexión en torno a la condición humana que nos dice ya de antemano que aquella, libremente determinada en lo particular, no puede estar más acá del campo del sentido aferrándose a la matriz terrenal ni más allá del mismo pretendiendo ocupar el lugar de los dioses. En otras palabras, alcanzar la buena vida dentro de un marco de libertad acotada es ya responder de manera positiva a una condición previamente determinada que nos hace llegar a ser humanos.

Lo humano, entonces, no es algo que se tenga ya por el hecho de nacer dentro de una especie, sino que se requiere, además, la experiencia de la existencia que nos hace pasar de la mera corporalidad a ser sujetos fronterizos, a ajustarnos a nuestra condición fronteriza, a ser completa y auténticamente humanos. Este proceso de humanización se da en tres momentos o tiempos: 1) Un sujeto (s1) pronuncia la frase, el imperativo pindárico; 2) Un segundo sujeto (s2) escucha la frase en virtud de la cual es posible realizar el alzado del cerco fronterizo; 3) Finalmente, hay un sujeto (s3) que responde, ajustándose o no, a ese imperativo. Una vez que se han cumplido los tres momentos, y en virtud del tipo de respuesta que se da a la escucha, puede hablarse de la consecución de la condición fronteriza. Esto significa que estos tres sujetos que participan son, de hecho, «Uno y Lo Mismo en su propio desdoblamiento disimétrico proyectado desde el cerco fronterizo. Los tres sujetos son uno y el mismo *límite*, el que refleja su condición fronteriza». (Trías, *Ética y condición humana* 115)

Estos tres momentos se llevan a cabo en los cercos. S1 pronuncia la frase desde el *cerco hermético*, por lo que se trata de una voz misteriosa en la medida en que se encuentra más allá de los límites del mundo. S2 debe, por lo tanto, situarse en ese límite, esto es, en la frontera o cerco fronterizo para poder acceder a la audición del imperativo y, finalmente, s3 responde desde el cerco fronterizo pero circulando en el *cerco del aparecer*. Sin duda que aquí lo más enigmático se

encuentra en la procedencia de esa voz de sí que, además, se encuentra integrada a ese sujeto triádico que es el sujeto fronterizo.<sup>8</sup>

En este sentido, Juliana González deja ver cierta perspectiva crítica en donde se cuestiona la vinculación de la ética y la metafísica, más aún, de la fundamentación metafísica de la ética:

Es posible advertir sin embargo, que en este punto bien pudiera surgir la duda de que sea de «otro mundo» de donde emana la voz «de la conciencia»; de si ésta no pudiera emitirse desde el propio ser sin necesidad de apelar a la trascendencia, es decir, a un origen metafísico e incluso divino de ella. Surge la pregunta de si no sería suficiente el origen ontológico de la voz; que ésta emanara de la propia condición potencial del hombre y el consecuente deseo de ser, mismo que impele al cumplimiento del «ser lo que se es». La voz, el *daimon*, tendría, en este sentido, un origen inmanente que –cabe precisar– correspondería a la fuerza motora del deseo de ser: el poder de lo negativo, como vieron Platón o Hegel. La voz emergería del propio ser, no de la trascendencia. (Muñoz y Martín 184)

Este señalamiento, por demás pertinente, clava una daga fundamental en el planteamiento triasiano en la medida en

---

<sup>8</sup> Cabría señalar aquí la cercanía de este planteamiento de la voz que llama desde el cerco con la voz de la conciencia heideggeriana que, de manera igualmente enigmática, «*habla única y constantemente en el modo del callar*» (Heidegger, *Ser y tiempo* 298). Este llamado de la conciencia que se da en el modo del callar deja indeterminado el mensaje concreto del llamado pero no así su sentido: «Al ‘mismo’ invocado no se le ‘voca’ *nada*, sino que es ‘avocado’ a volverse hacia sí mismo, es decir, hacia su más peculiar ‘poder ser’». (Heidegger, *Ser y tiempo* 297) Atender a este callar implica, por lo tanto, un abandono del “ruido” del plano de la interpretación pública (*Man*) para volverse de manera propia a la apertura del “ahí”. Parece inevitable establecer una relación entre este llamado en el modo del callar y la orden formal vacía del imperativo pindárico, así como entre el llamado a la propiedad y la autenticidad y el imperativo que impele a actuar de acuerdo a nuestra propia condición.



que, siguiendo el propio desarrollo de esta propuesta ética, no parece haber una justificación de ese *más allá* de donde emana el imperativo que no sea la necesidad de hacer concordar la propuesta ética con el esquema ontológico de la filosofía del límite. En otros términos, podríamos decir que la aguda observación de Juliana González –que lamentablemente abandona después de realizarla y se limita a seguir “dentro del contexto de Trías”– nos llevaría de regreso a Wittgenstein: el valor es algo externo al mundo, por lo que no hay proposición ética posible y debemos ajustarnos a la acción misma, de manera que soy fronterizo porque soy (ontológicamente) fronterizo y no requiero de mandato alguno para serlo.

Puede objetarse aquí, también “dentro del contexto de Trías”, que la mera justificación ontológica de la voz de s1 anularía la libertad tan cara al planteamiento triasiano. Si se es fronterizo y la voz que nos impele a serlo emana de nuestra propia condición ontológicamente determinada, entonces no tendríamos opción de ser algo diferente a esa condición fronteriza. Querer ser lo que se es sin apelar a un diálogo con una voz “externa” a la cual se le puede contradecir nos deja ante un panorama determinista y hace aún más evidente la circularidad del planteamiento. La misma Juliana reconoce que el imperativo no se trata de una imposición sino de una propuesta, por lo que se puede responder libremente a ella. Es en esta libertad de respuesta y acción donde recae la posibilidad de hablar de una ética, pues de lo contrario habría

pura necesidad haciendo del discurso valorativo uno carente de sentido.

Más aún, la presencia de la libertad requiere de la fundamentación de la misma como valor deseable, y esto sólo es posible en virtud de un esquema que no se queda únicamente con el orden de la inmanencia: «La *humana conditio* se lleva a efecto en la libre respuesta a la proposición ético-metafísica. En virtud de ésta un ser puede promoverse y “proponerse” como habitante de la frontera, en virtud del “gran salto” que le hace salir (exiliado, expulsado) del *hortus conclusus* de su tierra natal física». (Trías, *Ética y condición humana* 118-119) La libertad, como puede verse, carece de sentido si no provoca una diferencia en el orden de continuidad y necesidad de la “tierra natal” dando paso al mundo de sentido y significado que se alza como cerco fronterizo. Lo que puede verse aquí es que lo que se denomina como mundo, esto es, el sentido y el significado, dependen, son posibles y emergen sólo en virtud de nuestra remisión a un más allá, a un lugar del misterio. Sin los tres cercos de la topología –y particularmente sin el *cercos hermético*–, el ámbito del sentido, el mundo, sería un desarrollo *natural* de lo que acontece en la matriz física. Esto es algo con lo que Trías no está de acuerdo, pero que deja una pregunta abierta: ¿cuál es la necesidad de plantear un *cercos hermético* si podemos comprender y valorar la acción desde lo diferente en lo natural mismo? Trías, según parece, apuesta por un camino que fundamenta la ética desde una ontología.

Tenemos, por lo pronto, un ser que se topa con su existencia de la cual desconoce sus causas, su origen y su destino, los cuales quedan confinados en un cerco al que sólo se tiene un acceso posible. La experiencia de esta existencia le hace alejarse o distanciarse de su cuna materna (natural) y desarrollar su capacidad de dar respuesta inteligente y lingüística. En virtud de lo anterior, alza para sí un espacio de significado y sentido en el que habita, es decir, en donde desarrolla su existencia asumiendo la escisión que le es propia: su condición de frontera que le aleja de la naturaleza y le prohíbe el acceso último al misterio. El camino dualista del que hablamos más arriba se hace aquí completamente patente.

En este desarrollo y en este entrar en conciencia de la propia condición, habla desde las sombras del teatro una voz (voz de la conciencia) de un sujeto (s1) que dirige la acción: «Ajusta tu conducta y tu *ethos* a tu condición fronteriza». (Trías, *Ética y condición humana* 100) El sujeto (s2), que ha tenido que venir hasta el proscenio para lograr la audición de la dirección, responde interpretando libremente el mandato, la propuesta escénica que se le ha presentado (s3). Desarrolla entonces su actuación en el escenario del mundo (hace mundo con su actuación) a partir de una única orden, un imperativo que es lo único que tiene para saber si se ha ajustado o no a su propia condición de sujeto de la frontera, condición que, recordemos, le es dada de antemano. Busca entonces este sujeto tríadico ser sujeto fronterizo, en ello le va

la consecución de la buena vida, de dar una buena función en el escenario de una existencia escindida, en exilio y éxodo, fronteriza. La vida humana es, entonces, hermenéutica del imperativo pindárico, libre interpretación de la proposición que impele a *ser fronterizo*.

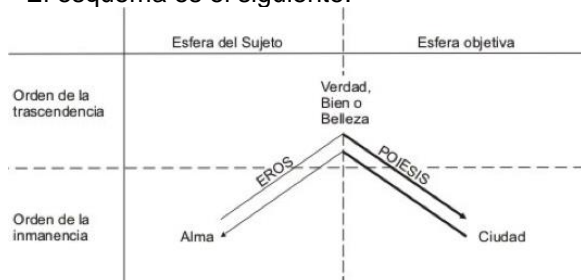
Es en este modo de plantear y pensar la condición humana donde, siguiendo a González, se puede encontrar un elemento de valoración crítica de la propuesta triasiana. Y resulta particularmente pertinente que esta condición fronteriza se forje a la par del proceso de descubrimiento del límite como piedra angular de la propuesta hasta adquirir su forma más acabada en las categorías que de ésta se derivan. En pocas palabras, que la condición humana como condición fronteriza brinda un excelente punto de análisis para realizar no sólo una lectura global de la obra de Eugenio Trías, sino también un elemento de discusión fundamental.

Conviene recordar que el esquema de la topología del límite tiene un antecedente en el planteamiento que se encuentra en un texto preliminar, a saber, *El artista y la ciudad*, por lo que no solo Wittgenstein, Aristóteles y Kant resultan pertinentes en la consideración de la condición fronteriza. En aquel temprano texto se hacía ya referencia explícita a la condición humana a través de una recuperación de Pico della Mirandola y, también, del inseparable compañero de reflexión de Trías: Platón. En efecto, en aquel esquema (Trías, *El artista*

y la ciudad 47)<sup>9</sup> quedaba de manifiesto que la apuesta de nuestro autor se inclinaría por seguir a Platón en la importancia que se da al acceso a un *cielo de las ideas* para una correcta orientación de la vida en este mundo de los fenómenos. Un elemento que acompaña a este tipo de perspectiva —particularmente en Platón— es el de la transmigración de las almas, y este, a su vez, nos lleva a considerar el dualismo antropológico clásico ya mencionado: el alma y cuerpo.

De esta manera, y considerando el elemento crítico que plantea Juliana González, bien podemos preguntarnos por la forma en que este dualismo se expresa en el seno de la filosofía del límite y hasta qué punto se sostiene en ella —sobre todo tomando en cuenta que es recurrente escuchar en Eugenio Trías su intención de ir más allá de los dualismos. Para ello el concepto crucial es sin duda el de cuerpo que no ha sido abordado hasta ahora y que, además, resulta particularmente relevante para aquellos autores con los que Trías inició dialogando en su aventura filosófica: Foucault y Deleuze, por ejemplo.

<sup>9</sup> El esquema es el siguiente:



Así, el problema fundamental de la investigación que aquí se bosqueja es el de pensar el concepto de cuerpo en el contexto de la filosofía del límite a fin de realizar un diálogo crítico con la misma. Atendiendo a este objetivo central que parte de una inquietud por el concepto de cuerpo, se hará patente que hemos topado con una sombra de la filosofía del límite que bien vale la pena indagar para determinar las razones de relegar a la periferia de la ciudad fronteriza un elemento tan socorrido en la filosofía contemporánea. Recordando, de nuevo, que mirar la sombra sólo es posible por la existencia previa de un cuerpo.

### *Notas metodológicas*

La nota que da título a este trabajo planteaba la relación de la pasión con la violencia, la sexualidad y la muerte, de manera que una posible ordenación estaba en seguir precisamente estos ejes temáticos. Sin embargo, muy pronto fue visible que esta estrategia derivaba en un alejamiento de la obra de Trías para terminar realizando una filosofía del cuerpo completamente ajena. De ahí que la línea ya comentada de las potencias hegelianas se presentara como una interesante alternativa, pues deseo, trabajo y memoria son conceptos que se encuentran recurrentemente en la obra triasiana y que permiten rastrear de mejor manera un auténtico epílogo terrestre en ella, es decir, uno que no se dé en clave hegeliana sino en el marco mismo de la filosofía del límite. Además, dada

la pauta que Trías mismo nos ha dado con sus memorias, valía la pena pensar este desarrollo no de una manera cronológica en la obra sino en el desarrollo vital del autor mismo, es decir, pensar el *corpus* de la filosofía del límite como eso justamente: un organismo en desarrollo que responde a distintos contextos y etapas vitales con las problemáticas que le son propias.

Es así como, apoyándonos también en las ideas de Ernst Bloch en torno a la relación de las etapas de la vida y las ensoñaciones que les son propias, (Bloch 47-69) dividimos el texto en tres grandes bloques. El primero de ellos tiene una referencia juvenil donde la búsqueda impera y el imaginario va dando forma a la ciudad ideal que será la edificación de esa ciudad del límite con sus barrios. El deseo es uno de los ejes rectores de este capítulo, pero en una forma muy particular: el encuentro con uno mismo frente al espejo que pone ante nosotros la pregunta por la singularidad y el principio de individuación. Encontramos en esta etapa un Trías que responde a ese tipo de ensoñación adolescente: «Los adolescentes aspiran a una vida más noble que la que, en todo caso, lleva su padre, aspiran a acciones inconmensurables. Se intenta la felicidad, que sabe a prohibido y hace todo nuevo». (Bloch 50)

El trabajo, por su parte, aparecerá en el segundo capítulo bajo la forma de la herramienta primordial del filósofo: la escritura. Es esta la forma de despliegue que tiene para concretar su potencia un legado que no es sino el cuerpo de

su obra. Se dedicará por ello un espacio importante a lo que por escritura se puede entender en el contexto de la filosofía del límite solo para después ver que el despliegue creativo, en general, es una forma de extender el cuerpo-territorio. Se trata de una edad adulta, de un Trías que enfoca su energía en el trabajo y los méritos de su labor. Un escritor que siembra con cada texto las ideas que han de componer el jardín de su pensamiento. Estamos en la etapa intermedia de la siguiente descripción: «El joven se halla en discordia con el mundo cotidiano y lo combate, el hombre maduro aplica a él su energía, a menudo con pérdida de sus sueños, más aún, de su conciencia mejor; pero el viejo, el anciano, cuando se irrita con el mundo no lo combate como el joven, sino que corre el peligro de hacerse un amargado y combatir sólo con palabras». (Bloch 63) Esto sin dejar de lado la dimensión erótico-pasional que está siempre tan presente en la propuesta triasiana.

La memoria tiene que venir al final. Es el último tramo donde volver la mirada se hace posible para buscar una experiencia singular: la resonancia del principio con el fin. Con este tema encontramos una triada que articula los contenidos del tercer capítulo: lo matricial, la materia y la muerte. Los hilos que unen a estos conceptos nos permitirán mostrar a un Trías en franca despedida: «Lo que con ello se significa no es la simple despedida de una fase vital con sueños desaparecidos y realizaciones vanas: ahora se trata de la despedida de la vida misma». (Bloch 65) La elipsis del cuerpo se presenta en este capítulo con toda claridad en virtud de que la muerte se



dibuja con un tinte de esperanza: se trata de una experiencia liminar, es decir, de un umbral que es algo así como la experiencia de tránsito a un nuevo nacimiento.

En estas tres fases se busca seguir un estilo que hace homenaje a la forma de hacer filosofía de Eugenio Trías, a saber, se inaugura cada capítulo con un diálogo con expresiones culturales de la pintura y la literatura. Elemento este también que pretende seguir el espíritu transdisciplinar y de diálogo propio del departamento de Humanidades donde este trabajo se ha desarrollado. En el cruce de ambas líneas espero se muestre la potencia de las categorías trisianas para el análisis de la cultura y sus diversas expresiones.

A este trabajo le anteceden otros encomiables esfuerzos, no obstante, queda claro que la obra de Trías no ha sido explorada todavía en su totalidad y en toda su riqueza. En la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” de Morelia Michoacán, México, contamos con cinco tesis de licenciatura que se han acercado a la obra del barcelonés: Román Fuentes (2007) cuestiona la posibilidad de encontrar una ontología trágica, Paloma Valladares (2008) rastrea y elabora las líneas generales de una filosofía de la historia en Trías a partir de los conceptos de memoria e historia, Guadalupe Matus (2010) elabora un acercamiento entre la noción de condición humana y las ideas en torno a la música, Alberto Villanueva (2015) se acerca a pensar la relación entre símbolo y espíritu en la obra de Trías y, finalmente, mi propio trabajo (2007) que buscaba

plantear la posibilidad de pensar la filosofía del límite como una filosofía de la cultura. En estas variantes puede verse ya la diversidad de posibilidades desde las cuales puede abordarse el pensamiento triasiano.

Dentro de los trabajos publicados en torno a Trías, tenemos a José Manuel Martínez-Pulet que publica en 2003 un libro que aborda la obra de Trías desde los primeros textos hasta lo publicado en el momento de la realización de dicha investigación (que es, de hecho, su tesis doctoral). Fernando Pérez-Borbujo hace lo propio publicando *La otra orilla de la belleza* (2005) donde brinda su perspectiva de la obra mostrando las bases ontológicas y metafísicas de la propuesta filosófica de Trías sin dejar de lado la importancia de la impronta estética en su pensamiento. De manera más reciente, Arash Arjomandi publica *Razón y revelación: la religión en el proyecto filosófico de Eugenio Trías*, su tesis doctoral (2008), donde aborda, como el título lo indica, uno de los temas fundamentales en la obra de Trías, a saber, el papel de la religión y la peculiar concepción de la misma por parte del barcelonés. Nos ocupamos aquí también de la tesis doctoral de Domingo de los Santos que aborda de manera muy completa la pasión en la filosofía del límite (2013). Además contamos con el excelente trabajo dedicado al tema de la música en Trías por parte de Alberto Sucasas, *La música pensada* (2013), y el trabajo de interpretación general de la obra de Eugenio que realiza Crescenciano Grave en *La existencia y sus sombras* (2012) a partir de tres conceptos

centrales: la pasión, el *logos* y la existencia. De cualquier manera, en el caso particular del tema que aquí nos ocupa, el cuerpo, las referencias son prácticamente nulas, lo cual parece abonar a la pertinencia de explorar este tema.

Finalmente, las páginas indicadas para las obras de Eugenio Trías corresponden a ediciones de fácil acceso para el público en general. De cualquier manera, en todos los casos se ha contrastado con las ediciones originales para corroborar que el autor no hubiera realizado cambios importantes en el texto que nos interesaba recuperar. No se encontraron casos en este sentido, lo que nos habla de que el tema que nos ocupa se mantuvo constante a lo largo de la trayectoria de este maestro del pensamiento a quien se dedica la aventura filosófica de las siguientes líneas.



## CAPÍTULO I

### *La búsqueda de la singularidad*

La andadura filosófica de Eugenio Trías se inaugura, al menos institucionalmente, con su tesis en torno al concepto de alma en Platón. No obstante, sus primeras publicaciones tienen un marcado diálogo —muchas veces crítico— con las corrientes filosóficas de su tiempo: el estructuralismo, el psicoanálisis y los híbridos surgidos del entrecruzamiento de esas líneas. Pueden destacarse de manera particular la presencia de Michel Foucault y Gilles Deleuze, por lo que tenemos a un pensador de la península ibérica, con formación germana y gusto por el platonismo, dialogando con los miembros del firmamento francés de la época.

Por otro lado, nos encontramos con la fuerte influencia nietzscheana común a este grupo de personajes. El alemán, sin duda, es una de las principales fuentes de ideas fuerza para estos pensadores franceses. Trías no se queda atrás y agrega a su repertorio la segunda de las estrellas que componen el sistema binario en el que se inspira su obra: Friedrich Nietzsche.<sup>10</sup> Este es un elemento fundamental para

---

<sup>10</sup> La metáfora de la estrella binaria corresponde a la descripción misma que Trías hace de su propuesta filosófica. Partiendo de la imagen de la estrella danzarina nietzscheana nos habla de un sistema binario en los siguientes términos: «Se trata de la estricta danza, de cuyos ritmos deriva en gran medida la eventual narración histórica que puede trazarse del *ser del límite*, entre una estrella doble, o una doble figura estelar; dos estrellas entrelazadas en virtud de la peculiaridad misma del campo gravitatorio que determina la propia entidad y movimiento de esos astros luminosos».

realizar este ejercicio interpretativo que toma al concepto de cuerpo como cuña para entrar en la filosofía del límite.

Buscando delinear el panorama, recorramos algunas ideas que se desarrollan al seno de la tradición francesa (particularmente en el estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano) para contrastarlas con la apuesta triasiana que se da en un lenguaje eminentemente nietzscheano. Dos elementos resultan particularmente importantes: el concepto de yo y el papel que la mirada juega en su constitución. La revisión de los planteamientos cartesianos, por tanto, se encuentra presente como debate de fondo o pretexto para desarrollar nuevas propuestas.<sup>11</sup> Es por ello que para esta

---

(Trías, Ciudad sobre ciudad 30) Estas dos estrellas binarias son en realidad la *razón fronteriza* y el *suplemento simbólico*. Habría que tomar nota del carácter de esta metáfora que sirve de explicación del esquema general de la filosofía del límite: una danza estelar donde se narra una historia, la historia del *ser del límite*.

<sup>11</sup> Es más que conocida la postura de Descartes con respecto a la relación entre cuerpo y alma: «Y aun cuando, acaso, o más bien, ciertamente, como luego diré, tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por una parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy sólo algo que piensa y no extenso, y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual, éste es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo existir sin el cuerpo». (Descartes 206) Esta identificación yo-alma estará presente de manera implícita a lo largo de estas líneas, aunque para llegar a ella habrá que enfrentar a esa parte extensa del compuesto que somos: el cuerpo que aparece como imagen ante el espejo. La relación entre este par de elementos que nos componen, como bien se lo hizo notar al propio Descartes la princesa Elizabeth de Bohemia, no es para nada sencilla. Dos facultades del alma aparecen de manera fundamental: imaginación y memoria. La segunda, como veremos, tiene un papel importante en la obra de Trías, mientras que la primera quedará hasta cierto punto relegada. Estos temas se irán delineando mientras buscamos esclarecer lo que en las primeras etapas de la filosofía del límite puede entenderse por singularidad y su cercanía con el principio de individuación.

exposición iremos de la mano de la obra de un pintor cuya vida y trayectoria se desarrolla al mismo tiempo que la de René Descartes: Diego Velázquez. Proponemos, entonces, un viaje del concepto de cuerpo entendido como reflejo a aquel que le relaciona con la idea de máscara. El arte, más que un pretexto, es un suelo sólido y fértil que incita a la reflexión. Eugenio Trías nunca abandonó este tipo de diálogo, por lo que el ejercicio es también una exploración —incluso podríamos decir variación— del estilo del filósofo.

La palabra cuerpo desfila sin descanso por las pasarelas del pensamiento contemporáneo. Tras la gran acogida del vitalismo nietzscheano, los reflectores se posan de lleno sobre el cuerpo que, estando siempre presente, ocupaba un lugar secundario y “despreciado”. Ahora, en cambio, es objeto de múltiples y diversos abordajes desde, por ejemplo, la antropología, la ciencia médica, la religión, la psicología, la economía, la política y, por supuesto, la filosofía. Cada una arroja un discurso, un saber *sobre* el cuerpo siendo más o menos conscientes de que esta operación se ejecuta también *desde* el cuerpo. Dicho esto se puede intuir ya que un punto de partida aquí es el carácter corporal de todo saber, y es que esta misma experiencia de lectura y escritura que ahora compartimos —aunque dilatada en el tiempo— es ya corporal.

Lo primero que habría que resaltar es lo peculiar que resulta el que sobre un mismo objeto se pueda decir tanto y desde tantas trincheras. Los discursos, por supuesto, no siempre convergen, no obstante conviven con bastante

frecuencia. El cuerpo como carne en espera de redención, por ejemplo, no encuentra mayor problema con el discurso de enfrente que es de carácter psicológico y que piensa al cuerpo como inconsciente u objeto de represión. No son iguales, no hablan igual, así traten del mismo objeto y se encuentren más de una vez. Más aún, quienes enarbolan estos discursos y laboran con estas ideas son ellos mismos cuerpos pensando, dialogando. Como diría Jeanne-Marie Roux a propósito de Freud: «le corps est ce que le sujet ne peut pas fuir». (Roux 111).

Con esto entramos de lleno en una de las problemáticas que aquí nos proponemos tratar: el cuerpo se presenta al mismo tiempo como objeto y como sujeto. Si atendemos a esta diversidad de discursos sin tomar en cuenta que ahí-detrás hay ya cuerpos, caemos en la trampa denunciada por Foucault en los siguientes términos: «Nada, pues, de una “historia de las mentalidades” que sólo tendría en cuenta los cuerpos según el modo de percibirlos y de darles sentido y valor, sino, en cambio, una “historia de los cuerpos” de la manera en que se invadió lo que tienen de más material y viviente». (Foucault, *La voluntad de saber* 184)

Lo más recurrente, entonces, es encontrarse con esta “historia de las mentalidades” que atiende a los discursos que nos dibujan al cuerpo de ésta u otra manera. Esta forma de proceder puede arrojar luz sobre las razones por las cuales la diversidad de posturas puede convivir sin mayor conflicto —en muchos de los casos. Y es que el toparse con una imagen del



cuerpo semejante, pero no igual, es una operación que ejecutamos a diario sin mayor aspaviento. He aquí que deambulan los cuerpos dibujados por la ciencia (organismo), la economía (fuerza de trabajo), la religión (carne en busca de redención), el psicoanálisis (inconsciente), y tantos otros: una misma materialidad revestida de innumerables car(g)as simbólicas. Hay un mismo punto de partida con múltiples derivas que se respetan unas a otras, de la misma manera en que respetamos al otro que comparte una materialidad que, siendo semejante a la mía, es al mismo tiempo diversa.

Para abordar este problema –que roza con el ya añejo de lo universal y lo singular– de un cuerpo en constante variación adoptaremos un elemento, una alegoría que permita acercarse sin por ello dejar de ver esa dimensión “material y viviente” que le preocupa a Foucault. Dicho elemento es el espejo.<sup>12</sup> Cabe aclarar que no se trata de pensar al cuerpo como espejo, sino de ver cómo aquel ha ejercido la función de éste en la “historia de las mentalidades”. En pocas palabras:

---

<sup>12</sup> Habría que destacar desde ahora la relación que existe entre el espejo y la imaginación. Para ello nos serviremos de la perspectiva que encontramos en el trabajo de Henry Corbin con respecto a esta facultad o capacidad. La elección de este punto de apoyo se volverá más clara mientras avancemos en la investigación y nos acerquemos a la apueta triasiana en su momento de madurez. Con respecto a la imaginación Corbin destaca lo siguiente: «La ciencia de la Imaginación es también la ciencia de los espejos (catóptrica), de todas las "superficies especulares" y de las formas que en ellas aparecen. Como ciencia del *speculum*, tiene su lugar en la filosofía *especulativa*, en una teoría de la visión y de las manifestaciones de lo espiritual, que saca todas las consecuencias que se derivan del hecho de que si las formas aparecen en los espejos, no *están* sin embargo en ellos». (Corbin, *La imaginación creadora* 253) El vínculo entre imaginación y espíritu es uno que no debe perderse de vista.

el cuerpo, este que es mi cuerpo, es sujeto que enuncia y de la enunciación, sujeto y objeto, «*bivalenza* dove il positivo e il negativo si rispecchiano, producendo quella realtà immaginaria da cui traggono la loro origine le “speculazioni”». (Galimberti 11)

Pensemos al cuerpo, de momento, como un espejo que, como tal, requiere de una superficie reflejante y un reverso opaco. Lo que tenemos es una historia que ha prestado atención a las imágenes que aparecen en la superficie y olvida, en cambio, la constitución misma de eso que permite la reflexión y, en particular, de su reverso opaco. Es esta forma de proceder la que, me parece, permite que el cuerpo sea un punto de encuentro entre cultura y naturaleza en donde los dados se suelen cargar hacia lo cultural, es decir, que es la cara oculta la que suele ser convenientemente descuidada.<sup>13</sup> Al final de cuentas, es la imagen reflejada la que importa, y pobre de aquel que no pueda ver su propia imagen en el espejo. Así, analizaremos en esta primera etapa esta relevancia de la imagen en su relación con el cuerpo, valiéndonos para ello de la obra más conocida del pintor

---

<sup>13</sup> Conveniente resulta también la designación que hace de lo cultural el terreno de la claridad y de lo natural el de lo opaco. El mismo Trías era consciente de este juego si atendemos al siguiente aforismo de *La Dispersión*: «El hombre es ese animal que hace de la animalidad su propia *sombra*». (Trías, *La Dispersión* 83) Lo natural y la animalidad son convenientemente relegados a la sombra para dar paso a la luminosa y clara humanidad revestida de cultura. Pero quizá exista otra posibilidad de lectura en esto: hacer de la animalidad la propia sombra sería también una manera de decir que hay que ir más allá de lo anímico, de apuntar a una dimensión pneumática, por hablar en términos gnósticos, que encontraría en lo anímico su sombra. Esta doble posibilidad debe mantenerse de momento en suspenso.

español Diego Velázquez: *Las Meninas*.

La cara oculta del espejo-cuerpo no es, entonces, sino la materialidad olvidada de la que habla Foucault, el objeto despreciado que denuncia Zaratustra: «Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo». (Nietzsche, *Así habló Zaratustra* 64) Póngase atención, por lo tanto, en la relación que se dibuja entre el reflejo, la imagen con la que nos topamos frente al espejo, y la constitución de eso que está *ahí* detrás: el yo, el sujeto.

### 1.1 *Velázquez y el juego de la mirada*

La visión del mundo es, en su sentido más literal, una proyección constante hacia el frente.<sup>14</sup> Panorama que carga permanentemente con la sombra de un atrás cuya idea sólo puede ser elaborada a partir del recuerdo, la conjetura, la sospecha o la imaginación. De nada sirve volverse, pues el atrás deviene frente y el frente es ahora atrás, recuerdo que pone en suspenso lo que estaba ante los ojos y ahora es ante mi memoria. El paradigma visual dominante, entonces, tiene un límite intrínseco inmortalizado por Velázquez en *Las Meninas*: el ojo retrata siempre lo que está ante él y el atrás no se hace presente sino a través del artificio del espejo.

---

<sup>14</sup> El mecanismo del ojo y su relación con el espejo no serán temas que le resulten desconocidos al propio Trías: «A despecho de Fichte, el *ojo*, como sabía Wittgenstein, no puede "verse" (si no es a través del medio *opaco* de un espejo que hace posible, desde esa *opacidad* de su "revés", esa misma transparencia de la reflexión especular)». (Trías, *La aventura filosófica* 302) En lo que sigue exploraremos la importancia de este mecanismo que une la mirada, la opacidad y el "revés".

En esta obra el pintor parece mirarnos, contemplar lo que en el cuadro está, al menos a primera vista, ausente. Ya Michel Foucault resaltaba cómo esta falta permite un infinito cambio de modelo: Velázquez parece pintar cada vez a alguien distinto, a cualquiera que cruce su mirada con el autorretrato que se apresta a pasar el pincel sobre un lienzo cuya cara nos está oculta. El pintor sevillano es en este cuadro la representación perfecta del ojo del que nos habla Merleau-Ponty en su texto *El ojo y el espíritu*: «el ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano» (Merleau-Ponty 21). Ante esta conmoción del ojo del pintor acontece que somos protagonistas de una escena en la que la falta nos involucra, nos llama irremediabilmente. Al menos esto es así hasta que se nos hace evidente la peculiaridad del objeto en el fondo de la escena, un cuadro notablemente más luminoso. Pero antes de ello la mirada del pintor –del representado en el cuadro– nos atrapa, nos observa como el “impacto del mundo” que somos ante su ojo (¡nuestro cuerpo no es sino “impacto del mundo” presto a ser restituido a lo visible!), nos observa y escudriña invitando a imaginar lo que plasmará de nosotros en el lienzo que nos resulta completamente invisible. Así, nos dice Foucault, el espectador «ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo». (Foucault, *Las palabras y las cosas* 15)

Quedémonos con esta *nuestra invisibilidad* que aparece

siempre ante la mirada del otro. Sentirse por un momento el modelo del pintor pone de relieve el hecho de que en ese instante nosotros mismos representamos un papel ante el cuadro, es decir, no sólo contemplamos la representación que se nos ofrece, sino que nos vemos envueltos por ella hasta el grado de inmovilizarnos un poco adoptando la pose deseada para ser transferida a la tela invisible. En este sentido, hablamos de *nuestra invisibilidad* porque en este juego no podemos estar presentes en el cuadro, es decir, el retrato y el retratado resultan incompatibles, no pueden coexistir en el mismo marco: ¡fantástica paradoja del pintor! Con su autorretrato, esto es, haciendo visible su propia invisibilidad, Velázquez hace evidente la peculiar dinámica de la mirada que sólo está cuando no está, que es en la ausencia. Lo cual se sostiene, claro está, siempre y cuando se acepte que la mirada y el que mira sean dos y no uno y el mismo.

Pero siguiendo en esta línea, por lo pronto, puede decirse que este cambio constante de modelo del que hablamos se da porque lo único que puede haber “realmente” delante de Velázquez es un espejo que le permita el autorretrato acompañado de una escena que no es sino montaje que invita al espectador (objeto al mismo tiempo del pintor representado como espectador) a posar, a ser parte del juego, a representar él mismo un papel. En esta infinita variación del modelo, lo que se vuelve patente es que Velázquez ha inmortalizado su propia mirada, esa que nos aprisiona, nos atrapa dejando en claro que somos invisibles siempre a nosotros mismos, pero

no a la mirada del otro. Aunque al mismo tiempo rompe con esta imposibilidad en la medida en que *Las Meninas* no es sino la mirada del pintor mostrándose a sí mismo mirándonos y dejando en el aire la pregunta por la distancia entre el pintor representado y el pintor representando, entre las palabras y las cosas, entre el yo que piensa y el yo que existe.

Ahora bien, decíamos que todo lo anterior se sostenía en la medida en que pasaba desapercibido el pequeño rectángulo luminoso del fondo de la escena: el espejo con el reflejo de los verdaderos retratados, a saber, el rey Felipe IV y su esposa Mariana. Pero si el rey y su esposa quieren verse (conocerse) realmente –al menos el aspecto del cuerpo que acompaña su mirada– no necesitan un retrato, sino un espejo. El retrato es la mirada del pintor representado y *Las Meninas*, decíamos, no es el autorretrato de Velázquez, sino la mirada de éste –jugando a ser la mirada de Felipe o de Mariana– hecha cuadro, inmortalizada. Y es que si mi propio cuerpo es “impacto de mundo”, el único verdadero retrato es el que le experimenta, es decir, la mirada de otro distinto o distante de ese impacto que es mi cuerpo. El pintor, entonces, da cuenta de sí mismo y con ello nos dice que ser visto es siempre ser visto por otro. Punto en que de nuevo nos asalta ese momento donde la propia mirada es la que se encuentra a nuestra imagen, ese en el que el otro y yo, frente y atrás, se encuentran haciendo posible la alienación del yo. Este es un elemento que iremos desarrollado en las siguientes líneas.

La propia imagen está ineludiblemente determinada por

la mirada del otro, y la paradoja está en que mi mirada es un otro que determina a otros. Yo y otro se unen en la mirada como dos caras de una moneda, y la imagen, mi propia imagen, es la que me está siempre oculta, ubicada sobre el lienzo de Velázquez que me resulta invisible: «el otro lado de una psique» (Foucault, *Las palabras y las cosas* 16) o el yo detrás de un otro. Esto se hace patente ante el encuentro con el propio reflejo, es decir, sólo aparece en la reflexión; de aquí la importancia del espejo. Éste, en el cuadro del autor de la *Venus del espejo*, rompe una ficción para generar otra. Ya no somos nosotros los observados, pero los que realmente lo son en la escena construida sólo están presentes por un pálido reflejo en el fondo de la misma. El elemento que ordena la totalidad de la escena, esto es, la posición y conducta de cada uno de los presentes, está ausente y sólo se vuelve evidente por la reflexión.

Ahora bien, no olvidemos que la mirada, mi mirada, es al mismo tiempo un otro, carga consigo una sombra de otredad. Ya Jaques Lacan a través de su “estadio del espejo” destacaba la importancia del encuentro de la “cría del hombre” con su propia imagen y el jubiloso recibimiento de la misma. La experiencia del propio cuerpo, para Lacan, se da de manera fragmentada, pero la imagen con la que nos topamos en el espejo, el yo especular, se presenta como una unidad articulada que no corresponde con el “cuerpo fragmentado” que somos. Se configura así un yo ideal que no es sino la primera de las múltiples identificaciones imaginarias que

operaremos a lo largo de nuestra vida psíquica. Al seno de la teoría lacaniana, no obstante, esto implica la pronta culminación de la enajenación del sujeto. Se hace frente, entonces, a «toda filosofía derivada directamente del *cogito*». (Lacan 99) En efecto, Lacan plantea que el famoso lema cartesiano se equivoca al identificar el yo que piensa con el yo que existe. El psicoanalista, por su parte, pone a estos dos “yo” posibles como mutuamente excluyentes en su célebre formulación «pienso donde no soy, soy donde no pienso».

Pero centrándonos en las consecuencias de ese encuentro con la propia imagen, la mirada que se mira a sí misma, tenemos el problema de la identificación. Ésta, definida en términos lacanianos, se entiende como la «transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen». (Lacan 100) Ante la propia imagen, entonces, acontece un acto de comunicación entre lo que está afuera –lo mirado– y lo que está dentro –el que mira. La *imago* le brinda a ese cuerpo fragmentado la posibilidad de verse como unidad –siempre distorsionada, hay que decirlo– que imaginariamente se alzaría como matriz del yo ideal.<sup>15</sup> En pocas palabras, el mundo interior experimentado como fragmentado (*Innenwelt*) se pone en contacto imaginariamente mediado con el mundo exterior

---

<sup>15</sup> En este sentido resulta relevante recordar el papel mediador de la imagen en la historia del pensamiento. Corbin rescata las palabras de Koyré a propósito de este tema: «La Imaginación como elemento mágico y mediador entre el pensamiento y el ser, encarnación del pensamiento en la imagen y presencia de la imagen en el ser, es una concepción de extraordinaria importancia que juega un destacado papel en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo». (Corbin, *La imaginación creadora* 221)



(*Umwelt*) para generar una identificación en la que lo real se desliza constantemente; mientras el yo queda jugando entre lo simbólico y lo imaginario. Este proceso culmina con una expresión de júbilo que, volviendo al ejemplo del pintor español, podría verse refrendado ante la sonrisa que produce el develamiento de la estratagema: el espejo en el fondo que revela el sentido de la composición del cuadro.

Ya desde aquí pueden comenzar a trazarse líneas en las que Eugenio Trías conecta con estas reflexiones pero dándoles una lectura distinta. Y es que para él esta identificación no se da de una vez y para siempre. Para el barcelonés, por el contrario, no hay unidad, la singularidad es un *continuum* de máscaras, no de reflejos. El cambio de concepto es sumamente relevante, pues pasamos de la idea de una imagen ontológicamente distinta a la de mi materialidad corporal a la de una máscara que, como bien se sabe, se vincula al concepto de persona. Mi cuerpo pasa de ser “impacto de mundo” a ser persona, máscara, materia a través de la cual resuena mi voz. También, como veremos, ser persona es encarar la lucha a muerte del devenir en donde la identificación última es precisamente la muerte. Pero sigamos un poco más sobre los hombros de franceses para seguir delineando el contexto.

La ausencia, la falta, nos acompaña y constituye. Otro francés, Pascal Quignard, habla del hombre como «aquel a quien le falta una imagen» (Quignard, *El sexo y el espanto* 8), esto en la medida en que «venimos de una escena en la que

no estábamos» (Quignard, *El sexo y el espanto* 8). El acto amoroso que nos da origen, el momento mismo que define genéticamente nuestra singularidad, nos es ajeno e incluso nos está prohibido (la alcoba de los padres). El hombre es, por ello, un verdadero existente: es fuera de sus propias causas. Pero esta falta de la imagen acompaña nuestra condición, pues somos mirada que requiere del artificio del espejo para generar, a su vez, el artificio de un yo que se identifica e imagina ante él. Todo esto que puede derivarse del juego de ausencia y presencia en *La Meninas*, nos invita, no obstante, a plantear una pregunta: ¿qué o quién es este con el que se encuentra mi mirada al mirarse? Se trata de una imagen producto de un momento en el que yo estaba ausente, sin embargo, es ella la que me define, matriz del yo ideal y primera capa de las superposiciones imaginarias, imagen que falta en el andar constante de la mirada, reverso de una psique, yo mismo con sombra de otredad. Esta imagen del espejo no es otra cosa que lo que me singulariza: el cuerpo, mi cuerpo.<sup>16</sup>

El ojo se topa con una peculiar materia en movimiento, una materia que parece responder a los designios de la misma subjetividad que mira. Lo que el infante percibe como desarticulación se presenta ante el ojo como imagen unitaria

---

<sup>16</sup> A diferencia de lo que marca la idea cartesiana identificando alma y yo como elementos realmente distintivos de la singularidad, aquí aparece una idea que Safranski resume perfectamente en las siguientes palabras: «Lo individual radica en el cuerpo: es él quien nos separa y escinde. Cuando, por el contrario, nos volvemos hacia el alma, nos unimos con un ser universal que nos separa del ser inferior, por escindido, que es el cuerpo». (Safranski 105)

que permite la representación e identificación de esa materia móvil como mía, como un yo unitario e ideal. Pero no por ello la relación deja de ser simbólica, es decir, que una cierta cesura se mantiene entre la imagen del espejo y la materia vivida.<sup>17</sup> Y es que decir ante el espejo: “ese soy yo”, no deja de ser una metáfora en la medida en que la imagen es una representación, una entidad ideal (o virtual) distinta esencialmente de mí. Como bien supo decirlo Merleau-Ponty, «el enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible». (Merleau-Ponty 16) Es esto justamente lo que encontramos en *Las Meninas* que, según venimos diciendo, no es sino la mirada del pintor viéndose a sí mismo: vidente y visible en una misma representación. El cuerpo que mira y el cuerpo mirado se encuentran y hacen posible el reconocimiento de aquel en la alteridad de la imagen especular. Es este enigma el que nos marca profundamente, nos deja una huella que se hará presente en toda forma de relación. No en balde Lacan planteaba como principio fundamental que «en el lenguaje, nuestro mensaje nos viene del Otro y, para anunciarlo hasta el final: bajo una forma

---

<sup>17</sup> La relación entre materia e imagen destaca de nuevo la importancia de la imaginación como facultad mediadora. Además, aparece en el horizonte un tema que nos será de máximo interés, a saber, la posibilidad de hablar de un cuerpo que no necesariamente se hace presente de manera material: «El elemento mediador entre el mundo del Misterio (*'âlam al-ghayb*) y el mundo de la visibilidad (*'âlam al-shahâdat*) no puede ser más que la Imaginación, puesto que el plano de ser y de conciencia que ella implica es aquel en el que los Incorpóreos del mundo del Misterio se "corporifican", toman cuerpo (lo que no significa que éste sea ya un cuerpo físico material) y donde, recíprocamente, las cosas naturales, sensibles, se espiritualizan, se "inmaterializan"». (Corbin, *La imaginación creadora* 221)

invertida». (Lacan 21) Para decirlo de otra manera, nuestro propio cuerpo, o mejor, la imagen del cuerpo propio es siempre nuestra sombra, un otro en sombra que nos acompaña a perpetuidad.<sup>18</sup>

Ante el espejo, entonces, acontece el enigma y, con él, viene la misma pregunta que ante el cuadro del sevillano: ¿estoy siendo mirado? No podía haber expresión más afortunada, sobre todo si nos movemos en la jerga heideggeriana, pues somos proyección constante de una imagen que está siendo mirada, esa que nos constituye y acompaña como sombra inseparable. Ante esta imagen el otro reacciona, reconoce y, claro está, se busca. Y es que sí, en efecto, siempre estamos siendo mirados y mirando, somos mirada que carga detrás la imagen especular de un yo idealizado buscando proyectarse y reconocerse (traer de vuelta a sí) en la interacción con el otro que, a su vez, está siendo mirado. La experiencia del estar-siendo se cifra entonces en el sentido corporalmente situado. Esto quiere decir que el mirar no es la acción que ese doble invertido del espejo me devuelve, sino la experiencia misma que mi cuerpo

---

<sup>18</sup> El concepto de sombra, como bien sabemos, es uno que resulta de suma importancia en el contexto de la filosofía del límite. Con respecto a ella, y en el contexto de su propio trabajo, Corbin hace la siguiente observación que resulta sumamente pertinente: «Sin embargo, "sombra" no debe interpretarse aquí como una dimensión de tinieblas satánicas o contrapoder ahrimaniaco; "sombra" se entiende esencialmente como reflejo, como proyección de una silueta o de un rostro en un espejo». (Corbin, *La imaginación creadora* 223) La sombra es siempre, por tanto, un íntimo acompañante de quien se mira en el espejo. Es, de hecho, él mismo y nadie más. Se trata, por tanto, de ese doble que soy yo mismo escindido sólo por el artilugio de la reflexión.

vive al descubrirse mirando. Nos dice de nuevo Ponty: «Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo». (Merleau-Ponty 16) De aquí que podamos decir ahora que situarse frente a “Las Meninas” es estar frente al cuerpo mismo de Velázquez hecho pintura, es ese estar siendo mirado que nos da la experiencia del cuerpo propio a través del estar siendo mirado de otro que el pintor ha inmortalizado. Es por ello que la mirada y su juego especular dotan de sentido a la fantástica intuición merleaupontiana: «el hombre es espejo para el hombre». (Merleau-Ponty 26)

Últimas palabras con respecto a este cuadro. Llama la atención uno de los elementos representados cuya actitud y, sobre todo, cuya mirada resulta bastante peculiar: el perro mastín que parece soportar a Nicolasito Pertusato empeñado en molestarle. El can es uno de los pocos que no cruza su mirada con nadie, no mira, sino que parece inclinar la cabeza en señal de resignación ante las molestias del enano. No mira al espectador, es indiferente a la presencia de los reyes y reposa con la misma actitud en el conjunto de la escena. Su mirada no se dirige a nada ni a nadie, y es que bien podríamos decir que se trata de un *animal que no mira*, sino que se limita a acompañar sin pedir mayor reconocimiento; un auténtico “animal de familia” de acuerdo a la expresión de Deleuze. No obstante, se trata también de un cuerpo representado en el lienzo, pero uno que carece de este juego especular que esconde detrás a un sujeto que se apropia de la imagen con la que se topa ante el espejo. El sujeto parece ser el que marca

la diferencia entre un cuerpo canino y uno humano, esa subjetividad que se identifica con su propia imagen y que la experimenta, es decir, que tiene la experiencia del mirar-mirándose: del estar siendo mirado. No obstante, esto nos deja ante el problema de la separación que coloca al objeto cuerpo de un lado y al sujeto de otro, ahí donde se le puede vincular con categorías como alma o espíritu. Detrás de la imagen humana, suponemos, hay un sujeto que es capaz de hacer algo más que el can, es decir, que es detrás del espejo donde se encuentra un elemento que nos singulariza con respecto a otros cuerpos del mundo.<sup>19</sup>

### 1.1.2 *Espejito, espejito...*

La preeminencia de la mirada no es cosa nueva. El andar erguido del hombre ha hecho de la vista un sentido privilegiado (aunque no sea el animal más desarrollado en este sentido), máxime en un mundo que se define por lo que este bípedo tiene que decir sobre él. La producción de símbolos, o mejor, el revestimiento simbólico del mundo que va dando forma al amplio campo de lo cultivado, de lo cultural, pasa también por

---

<sup>19</sup> Se puede intuir en este punto la importancia de la escisión entre el mundo de lo material-corpóreo y lo anímico-espiritual. La línea platónica marcará una prioridad con respecto al segundo de manera que el primero será relegado a una realidad de segundo orden. Como nos recuerda Safranski: «El cuerpo y los sentidos encarnan en cambio lo *subjetivo*, lo efímero. No incorporan esencia ni mundo. Así pues, cuando nos reclinamos en nuestra alma no nos ausentamos del mundo más bien al contrario: sólo cuando nos concentramos en ella accedemos realmente al mundo, al verdadero mundo». (Safranski 106) Volveremos sobre este tema al final del presente trabajo.

esta generación de imágenes ante los otros como espejos. Mi propia imagen, esa que asumo y con la cual me identifico, se genera en virtud de mi encuentro con el espejo que bien puede ser mi semejante. Espejo frente a espejo, el resultado sólo puede ser uno: infinita reproducción de imágenes, lo que coincide con esa voluntad de saber que aborda al cuerpo generando saber tras saber sobre lo mismo pero otro.

De aquí que el espejo no sea mudo, es decir, que esta imagen que me devuelve el otro como espejo –devolución siempre invertida– me *dice* algo sobre mí mismo. Dos ejemplos para ilustrar este punto. El primero reside en el cuento de hadas recogido de la tradición germana por los hermanos Grimm, *Blancanieves*. La reina malvada del cuento genera una fantástica fórmula al espejo: “Espejito, espejito, ¿quién es en la Tierra la más bella de todas?” (*Spieglein, Spieglein an der Wand / Wer is die Schönste im ganzen Land?*) Y el espejo responde no sólo con la reflexión, sino de viva voz: “Tú, mi reina, eres la más bella de todas”. No basta, entonces, con la imagen, no es suficiente el yo sino que éste debe doblarse a fin de acompañar al reflejo con una sanción en voz de otro. Es el espejo el que responde, es en él en donde está el saber, en el reflejo y no en lo reflejado. La enajenación es tal que cuando la reina de la historia deja de recibir de éste lo que esperaba, se desata una lucha a muerte por recobrar la identificación con la imagen de belleza deseada.

Esta “inocente” forma se repite en el diván del psicoanalista. El silencio imperante en la sesión de análisis

constituye un hablar al vacío, a un otro que estando frente o detrás de mí no hace más que lo que haría mi propio reflejo. Cuando este otro habla es porque la fórmula del espejo mágico se ha pronunciado y es cuando llega el momento de responder, de devolver un saber ante el cual puedo identificarme o rechazar e iniciar la lucha a muerte.<sup>20</sup> Es en el otro en silencio, el otro que hace de espejo para mí, en donde recae el saber. Pero, ¿quién es la voz detrás del espejo?<sup>21</sup> En el caso del análisis (y muy probablemente también en el del cuento) el retorno del discurso no es sino eso otro que se ha escuchado en lo mismo que he dicho. En otras palabras, es la devolución invertida de mi misma voz que ha pasado ya por el artilugio del espejo. Detrás de éste, entonces, hay un fondo

---

<sup>20</sup> La relación entre el estadio del espejo y la lucha a muerte recibe en Trías una lectura de corte hegeliano en los siguientes términos: «Tal es el "estadio del espejo" del reconocimiento, podríamos decir. Dicho estadio desencadena la pulsión de muerte. En tanto el otro en el cual me reconozco no es experimentado como esencia distinta a la mía, me veo abocado a suprimir en él esa exterioridad que *me* limita. Para ganar mi propia independencia debo negar la independencia del otro. Pero en tanto sólo me veo a mí mismo en ese otro, al matarle me suicido. [...] Al matar a otro me mato a mí mismo, en tanto el otro es el lugar donde me reconozco». (Trías, El lenguaje del perdón 110)

<sup>21</sup> Este tema de la voz será muy importante más adelante, pero podemos recuperar desde ahora lo que el mismo Trías nos dice al respecto de esta suerte de voz de la conciencia:

«Esa "voz" es, en relación al "yo" del fronterizo, un *Ueberich*, un *superego*, la mitad oculta, encerrada en sí de su propia subjetividad, su dimensión absorbida dentro del cerco nouménico. Esa voz puede personificarse mítica o simbólicamente como voz del padre ausente o del dios (encerrado y sepultado) o como voz del "Zeus más propio" (Hölderlin), o voz de la "conciencia moral" (Heidegger). Pero en tanto esa voz rompe por un instante el *cerco hermético*, dejando oírse tan sólo como imperativo ("Obra de tal manera...", "Haz esto o lo otro...") esa voz constituye un testimonio único y admirable de un *mensaje hermenéutico* cuya fuente se halla, más allá de los límites del mundo, en el ámbito de lo encerrado en sí, en el *cerco hermético*». (Trías, La aventura filosófica 66)



opaco en el que se sitúa el inconsciente que, por un momento, emerge de la opacidad y le revela al yo un detalle de su imagen que le había pasado desapercibido. Eugenio Trías describe esta experiencia del análisis en los siguientes términos: «Delante suyo, el vacío, que sólo con sus narraciones va poblando. Detrás suyo, una presencia, la presencia del otro, una presencia invisible, un ojo que mira pero que no puede ser visto». (Trías, Filosofía y carnaval 122)

Este proceso coincide con el mecanismo de la confesión que Michel Foucault describe. En efecto, «la confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado». (Foucault, La voluntad de saber 78) Lo que acontece, entonces, es una confesión ante el espejo que genera la ilusión de que es mi reflejo el que habla y me devuelve una verdad de la que no era del todo consciente. De entre las capas de identificaciones imaginarias, de entre esa infinita reproducción de imágenes que es resultado de ser espejo frente a espejo que siempre está siendo mirado, surge una voz que enuncia mi verdad (al menos parcialmente). La fijación imaginaria se desgarrar, es decir, la supremacía de la imagen se ve socavada por un instante despertándonos de esa dimensión de ensueño. Es justo ahí donde surgen las preguntas: ¿quién habla?, ¿quién está detrás del espejo?<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Queda siempre la posibilidad de que ese “detrás” sea un vacío o, para decirlo a la manera heideggeriana, una llamada que «*habla única y constantemente en la modalidad del silencio*». (Heidegger, Ser y tiempo 293) Un llamado desde el lugar del misterio que está más allá de la posibilidades lingüísticas, allende de la correspondencia entre forma lógica

Toda la carga simbólica, la infinita reproducción de máscaras que nos constituye, deja escuchar detrás *una voz* que nos inquieta. La cultura se sostiene sobre este juego interminable de reflejos. Nuestro propio cuerpo está determinado por la identificación imaginaria que, como vemos, supone un saber que me viene de otro. El cuerpo, por tanto, se inserta imaginariamente en la cultura que atiende más a la representación simbólica del mismo que a su materialidad viviente. Cuando la voz suena e inquieta bien podemos volver lentamente a la normalidad del reflejo, restaurar la identificación y operar el retorno a la cuna cultural, o indagar para comenzar la lucha por encontrar el origen de esa voz que, en teoría, no es sino mi propio mensaje devuelto de manera invertida. Indagar implica atender ya no a la superficie del reflejo, ya no solamente al saber recibido de la voz misteriosa, sino interrogar a la opacidad detrás del espejo. ¿Qué hay detrás en esa opacidad? ¿Soy yo realmente el mismo que este sujeto que enuncia?

Las respuestas a estas cuestiones se multiplican, y ante ello debe levantarse la sospecha, pues hemos visto ya que

---

y mundo que estableció el Wittgenstein del *Tractatus*. Dicho en palabras del propio Trías:

«Nada habría "por encima" de ese reflejo lógico, de ese mostrarse o aparecer especular de la forma de lenguaje y mundo. La lógica así determinada no se situaría "arriba" de lenguaje y mundo, sino que se disolvería en su fuga trascendental hacia un "atrás" del espejo que sostendría, desde el místico "vacío", ese mismo espejo como lugar de repliegue y reflexión del *logos* como *logos* del mundo y de todo decir del mundo». (Trías, *La aventura filosófica* 23)

Pero este es un tema que veremos con más detenimiento en el tercer capítulo de este trabajo.

esto puede significar la vuelta al camino del espejo frente al espejo. Al cuestionar quién o qué se esconde en la opacidad del espejo toparemos con conceptos como alma, espíritu, sujeto... todos ellos habitantes de una zona indeterminada donde la visión deja de ser reina. O al menos la visión física, la que se ejecuta con los mismos ojos que ahora van siguiendo estas líneas. Queda entonces el acto de rebeldía que se atreva a romper el espejo, a acabar con la identificación que se basa en la imagen reflejo. ¿Qué queda cuando el espejo se rompe? Nada, la pura opacidad que revela la necesidad de continuar sin imagen. Vamos a ciegas en busca de esa voz que nos ha despertado del sueño imaginario. Puede generarse la tentación de pensar que tras la ruptura del espejo viene la liberación y la angustia que le suele acompañar: ya no está mi propia imagen en la superficie reflejante como punto de apoyo seguro para el retorno. Lo que hay es pura indeterminación en donde buscar los rastros de la voz del misterio.

Pero puede que quede algo, y es que la ausencia de imagen nos deja una huella psíquica, una construcción imaginaria de ese rostro ahora ausente. Vivimos, por decirlo de alguna manera, a través de esa representación, así como la voz se escucha a través de la máscara. Comienzo a ser ahora ese rostro del espejo, la voz se busca y se persigue detrás del reflejo que ahora no es otra cosa que mi máscara. Devengo persona en la que resuena una identidad escurridiza, pero esa resonancia no pertenece a una sola imagen o a una sola máscara.

## 1.2 *Máscara mortuoria: la muerte del Hombre*

Una manera de acercarse a lo que implica esta ruptura del espejo, ruptura con la imagen reflejada que nos determina, está en la idea foucaultiana de la muerte del Hombre. Este punto es explicado por Eugenio Trías de la siguiente manera: la muerte del Hombre implica la «disolución de esa identidad y la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos nosotros almacenamos –y que inhibimos– en virtud de ese fetichismo». (Trías, *Filosofía y carnaval* 15) Si el efecto de poner espejo frente a espejo es el de la profusión de imágenes replicadas, la ruptura del mismo les deja en libertad, les hace devenir máscaras que deberán buscar un punto de apoyo, un sustento más allá de la imagen perdida. Enfrentarse a la opacidad es poner sobre la mesa, al menos por un instante, la idea de que no hay sustancia, sino idea representada. Por ello, para Trías, resulta normal que una obra que «apuesta por la extinción de este coágulo de racionalidad, autoconciencia y libertad que es el Hombre» (Trías, *Filosofía y carnaval* 60), no haga sino generar escándalo.

Pero vayamos un poco más lento en este punto. La imagen en el espejo, el mismo invertido y piedra de toque para el yo ideal, ve comprometida su gran mascarada ante la pregunta: ¿quién es este que me mira desde el espejo? Hay frente a mí, qué duda cabe, una entidad que ejecuta el acto de mirar, pero quien mira, de hecho, no está en esa superficie

reflejante.<sup>23</sup> Quien mira es la mirada misma en la que se encuentra el sujeto que, por eso mismo, escapa a la mirada. ¿Cómo es entonces que este que simula mirarme juegue un papel tan importante en la determinación de lo que soy y de quién soy? Entre yo y el reflejo hay una “semejanza sin contacto”, como define Foucault a la *aemulatio*. (Foucault, Las palabras y las cosas 28) Así, la imagen en el espejo me emula, o mejor, emula la materialidad que constituye mi cuerpo, pero le falta ese *plus* del sujeto para ser efectivamente otro (le falta eso otro que está en el cuerpo). Es, en suma, un signo del yo que soy.

Resulta evidente que aquí subyace la distinción entre lo real y lo imaginario, y es precisamente ésta la que se juega desde los discursos psicoanalíticos. Lo imaginario parece tener mucha más importancia de lo que se podía creer, al grado de que son esas imágenes del espejo las que van construyendo una especie de catálogo del yo que somos (o que vamos siendo). No obstante, no deja de tratarse de un castillo de naipes –aunque uno persistente– al que le basta el

---

<sup>23</sup> De nuevo resulta relevante atender a la perspectiva de Corbin al hablar sobre este tema. Aunque, como es evidente, su contexto e interés es muy diferente del que aquí se va explorando. El francés nos dice: «Esto quiere decir que del mismo modo que la sustancia material y la forma del espejo no son ni la materia ni la forma de la Imagen que se reflejan en él y se percibe en él, sino tan sólo el lugar privilegiado en el que se epifaniza esta Imagen, así también las materias sensibles no son más que el vehículo (*markab*), o mejor aún, el lugar epifánico (*mazhar*) para las formas que produce la actividad en el alma». (Corbin, Cuerpo espiritual y Tierra celeste 106) Sirva esta referencia para mostrar que existe una lectura alternativa a esta imagen con el espejo que nos ayudará a comprender la distancia que se establece con los autores con los que la filosofía triasiana dialoga en un primer momento.

soplo de una pregunta para tambalearse. Preguntamos de nuevo: ¿quién está ahí detrás del espejo? La respuesta es necesaria, pues lo que se busca no es sino un garante de que la identificación es posible una vez que nos hemos vuelto conscientes de la fragilidad del juego especular. Acude entonces la voz, esa que acompaña a la máscara y que nos hace personas.<sup>24</sup>

Romper el espejo, entonces, nos hace pasar del reflejo a la máscara, no ya a la que se ve, sino a la que se porta y a través de la cual resuena la voz:

La nueva idea de Máscara, es decir, Persona, Persona en sentido radical etimológico, eso en lo cual podemos reconocernos y desconocernos como sujetos frágiles, precarios, vulnerables, agujoneados por la división, el descentramiento y la multiplicidad, eso que "personificamos" al habitar la escena propia del vivir y compartir, del ser y del pensar, eso que *somos* más acá o más allá de supuestas hipótesis unitarias respecto a cierta identidad o integralidad

---

<sup>24</sup> Se podrá intuir desde ahora que es el *cerco hermético* el lugar de procedencia de esa voz que aquí no dejará de aparecer como elemento fundamental. Habría que destacar, entonces, que si bien no encontramos una formulación explícita en estos términos de la voz que enuncia el imperativo que habrá de marcar la pauta de nuestra conducta, sí que puede verse que la concepción de una conformación ética pensada desde la importancia de una religación con el cerco del misterio podía esta ya *in nuce* si pensamos esta voz como una manifestación del *logos*. Como dirá Trías: «Pero sí es posible dejar que el pensar-decir *se muestre, se revele* o *se dé* en el uso mismo del-pensar-y-del-decir, como a través de un "espejo lógico (del mundo)" que, sin embargo, sostiene esa transparencia y evidencia desde la radical opacidad del "reverso" (del espejo). Ese reverso es lo que, genialmente, llamaba Wittgenstein *lo místico*, es decir, *lo-encerrado-en-sí* (lo secreto, lo "sagrado"). El *logos* es pensar-decir que tiene su *prota arjé*, su *fundamento* en el *gozne* que une-y-escinde ese anverso "especular" y ese reverso (en perpetua fuga y retirada). El *logos* puede ser usado en libre revelación de *lo verdadero* en la medida en que avanza hasta enroscarse con esa "cópula atascada" que une-y-escinde a *la vez* lo que se muestra (en Imagen o Figura) y lo que siempre se esconde». (Trías, La aventura filosófica 302)

propia originaria. (Trías, Filosofía y carnaval 6)

La pérdida de la imagen como punto de referencia supone también un duro golpe a la idea de sustancia. Buscar la concordancia entre lo que se mira y el que mira, es decir, la identificación, deja de ser una tarea posible dada la pérdida de esa imagen ante los ojos. Identidad y sustancia quedan evidenciados como conceptos hermanos, cómplices de un mecanismo que reducía o reprimía la pluralidad de máscaras que podemos ser o que de hecho somos. Con la caída de este mecanismo, el preciado yo cartesiano se ve en predicamentos, no es ya piedra segura y unitaria que sirve de firme cimiento del saber. «Yo es siempre eso: un lugar de dispersión o un recuento inseguro y frágil de recuerdos e impresiones». (Trías, Filosofía y carnaval 81) La imagen, la propia imagen, es un elemento más de la memoria que, como tal, puede variarse infinitamente en una imaginación que no tiene ya el ancla del espejo.

La idea de la muerte del Hombre es precisamente la denuncia de esa complicidad entre sustancia e identidad y lleva, entonces, a la «*disolución de esa identidad* o de un *desfondamiento de esa sustancia o fondo*». (Trías, Filosofía y carnaval 84) Estamos ante una auténtica suspensión que encuentra en la máscara su nuevo punto de apoyo, aunque no se trate de uno que se constituye de manera unívoca. En efecto, no se trata de caer en un abismo en el que todo se niega, sino que para Trías se trata de la apertura que posibilita la afirmación de una multiplicidad. Sin duda que nos

encontramos ante una lectura en la que se sigue al Nietzsche que afirma que «nuestro cuerpo, en efecto, no es más que una estructura social de muchas almas». (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* 41) Por tanto, estamos ante una serie de negaciones que, de hecho, buscan la afirmación de la posibilidad constante. Todo en la línea de la fórmula del “no quedar adherido” que se repite una y otra vez en el aforismo 41 de *Más allá del bien y del mal*. No quedar adheridos a nada, para seguir siendo posibles, posibilidad, apertura.

Eugenio Trías parece apostar por una interpretación que parte de lo que el nietzsche-cuerpo ejecuta: la escritura, o mejor, la escritura de la que su cuerpo es capaz, aquella en la que éste se imprime auténticamente. Nietzsche es ese filósofo que hace «uso del aforismo como concreción lingüística de un estado pulsional». (Trías, *Filosofía y carnaval* 78) El nombre de Nietzsche se construye de fragmentos que hacen estallar al sistema, que no reconocen unidad más allá de las constantes y cambiantes interpretaciones a las que dan pie sus señales de vida. Involuntario ejercicio de escritura automática en la que el inconsciente estalla con toda su furia, donde la vuelta de lo reprimido irrumpe en nuestra piel a través de los dardos nietzscheanos. Se trata, precisamente, de «una explosión que permita liberar el conjunto de arquetipos que encerramos y que nuestra conciencia o yo ahoga y reprime» (Trías, *Filosofía y carnaval* 86) Nietzsche nos muestra con su propia práctica, con su hacer en la escritura, lo que significa romper la imagen del espejo para devenir máscara: carnaval



en el que se abre paso la multiplicidad.

«La escritura no es nunca “reflejo” de la realidad. O es reflejo de la única realidad: los nervios. La escritura es un reflejo nervioso». (Trías, *La Dispersión* 57) De aquí el énfasis en el aforismo: ¡he aquí el cuerpo del filósofo! Aquel que torturado por los achaques de su enfermedad escribía presa del impulso, un auténtico Dionisio desmembrado una y otra vez en las potencias que le constituyen y le hacen eso que damos en llamar unidad. Pero aquí lo real no es ya esa ficción generada por la imagen especular. Lo real es la fragmentación, la pluralidad de máscaras, mientras que la unidad, el yo, el sujeto es represión: «La represión de la imaginación tiene lugar cuando una máscara olvida su condición “ficticia” y se yergue en entidad sustancial, engendrando de ese modo una conciencia o un yo». (Trías, *Filosofía y carnaval* 87) Nos hacemos cuerpo ahí donde la voz propia se cruza con la pulsión, ahí donde puede reconocerse la máscara.

La imagen en el espejo es una máscara, una entre tantas, que olvida su condición de ficción y se vuelve falsa (mala) conciencia. Cree que lo que ella ve es lo que es. Pero no se trata sino de una farsa que oscila entre el engaño y la comedia, pues la confianza en el ojo –paradójicamente ciega– se olvida de que es máscara entre máscaras, pieza reemplazable en pleno carnaval. «Lo que veo no es tanto la realidad objetiva que tengo delante de mí cuanto la estructura compleja de miradas previas que la han definido y enmarcado.

[...] Lo que veo no es lo real sino Otro ojo que determina mi mirada pretendidamente inocente» (Trías, Filosofía y carnaval 124) La denuncia de la farsa, el descubrimiento de la complicidad entre identidad y sustancia que rompe el espejo, no es sino el inicio de la búsqueda de lo auténticamente mío, esto es, de lo propio que se esconde detrás de esa imagen.

De cualquier manera, y siguiendo todavía al autor de *El nacimiento de la tragedia*, no debe olvidarse que esta idea de la muerte del Hombre que rompe con el juego especular nos lleva a otro juego, pues la transformación de la identidad unívoca en carnaval no hace sino pasar al juego de máscaras. Repudiar la imagen para abrazar la máscara: «Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo». (Nietzsche, Más allá del bien y del mal 65) Esta nueva figura a la que hemos llegado nos ayuda a enfrentar esa opacidad, esa nada en la que la voz resuena. Debe insistirse en la postura de Trías: esta negación que acaba con la máscara redonda en una afirmación de la posibilidad. La búsqueda de lo propio, por tanto, no se hace en la absoluta oscuridad o desesperanza. De hecho, quizá la opacidad deje de ser una categoría adecuada para atender a este carnaval que nos constituye. Trías se va distanciando así de las ideas con las que dialoga para entrar en el espacio-luz en el que se da la libre búsqueda de la autodeterminación partiendo de un dato base: la existencia. Hemos aquí que somos ya máscaras atendiendo a una voz que nos habla de nuestro origen sin saber de dónde

proviene y, sobre todo, de dónde provenimos nosotros mismos.

La filosofía del límite encuentra en éste último, el concepto que le da nombre, una herramienta fundamental para enfrentar este tipo de problemas. No se trata de plantear dicotomías, de dividir las cosas para pintar el mundo de blancos y negros. Entre el yo ideal cartesiano y el yo fragmentado del carnaval hay un punto medio que, más que una entidad, es una fuerza. Es la tensión, el límite que entre los dos se genera donde se juega la singularidad. No el cuerpo generado en la tómbola genética, ni la idea en la indeterminación de lo genérico. Es el límite en el que se encuentran tensándose y haciéndose posibles donde hay que mirar y mirarse.

Si hemos de iniciar a preguntarnos por el cuerpo en la filosofía del límite habría que tener en cuenta la definición que de él da Deleuze en su interpretación de Nietzsche: «solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas» (Deleuze, Nietzsche y la filosofía 60). Pero la fuerza no parece ser compatible con la visión, resulta, de hecho, inaccesible al ojo. Al menos no para cualquier tipo de mirada o de visión. Es necesario abandonar la opacidad reinante de la pintura de objetos, pintura retiniana, para adentrarse en otro tipo de dimensión donde estas relaciones se vuelvan evidentes, que no necesariamente visibles.

### 1.3 *Duchamp y la transparencia erótica*

No parece casualidad que sea Marcel Duchamp quien influya de manera decisiva en el nacimiento de la filosofía del límite. La tradición francesa que marca los primeros pasos de la andadura filosófica de Eugenio Trías peca de un carácter “ocularcéntrico” como el que Jorge Juanes denuncia en la pintura retiniana –y en el arte en general. (Juanes, Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido) Abuso del ojo, confianza ciega en la capacidad ocular y su relación con la verdad. La opacidad, por tanto, es condición necesaria para la pintura que juega con luz, sombra y color para dar cuenta de lo que ve.

Ahora bien, si Heidegger tenía a sus poetas-filósofos, Eugenio Trías apuesta por un pintor que sabe de la importancia de la reflexión y la mantiene siempre en su horizonte. Un pintor para quien resulta crucial la idea de que el arte, y la pintura en particular, no tienen que esclavizarse a lo visible. El gran cambio, lo sabemos bien desde Kandinsky, está en canalizar la energía fluida del espíritu para hablar al alma más que a la retina. En esta misma línea, «el fundamento de la diferencia aportada por Duchamp estriba en crear una propuesta artística capaz de acoger un orden invisible aunque presente en lo visible al que sólo se puede acceder con la mente» (Juanes, Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido 45). No es de sorprender, entonces, que un artista con esta marca agrade y seduzca a Eugenio Trías. La razón puede encontrarse en la filiación platónica de nuestro

autor. Aparece, por fin, el elemento que faltaba de la inseparable estrella binaria triasiana.

Dice Platón en el *Fedón* que hay dos tipos de seres: los visibles y los invisibles. Los primeros pueden ser percibidos por medio de los sentidos y son mutables: estamos en el terreno de la corporalidad. Los invisibles, por su parte, son accesibles gracias al razonamiento de la inteligencia, se mantienen siempre idénticos y se inscriben en el territorio del alma. En ese mismo diálogo se nos habla de «observar los objetos reales en sí con el alma por sí misma» (Platón, *Fedón* 43). Dar con lo invisible en lo visible y la importancia de la reflexión o del razonamiento en este proceso no son elementos del todo novedosos. Conviene mantener este elemento presente, pero sigamos un poco más con Duchamp.

Tenemos, entonces, la necesidad de acudir a un territorio intermedio, a un terreno que escape a las dicotomías empeñándose en hacer clasificaciones. Si la opacidad debe ser superada o, al menos, debe abandonar ese lugar de privilegio que hasta ahora ha ocupado, debe buscarse un terreno distinto o quizá un objeto diverso. Hablamos de luz, sombra y color para dar cuenta de los cuerpos opacos que se presentan. Pero, ¿qué pasa cuando se trata de pintar el tiempo y el movimiento? Categorías estas que también son parte de lo que se presenta. Aquí importa más la dinámica, las fuerzas que, tirando unas de otras, constituyen un cuerpo. Marcel Duchamp es precisamente un artista que puede inscribirse en este ámbito o terreno. Ya desde *Nu descendant un escalier* de

1912 el artista muestra su inquietud por capturar el movimiento, por hacer una pintura que tiende a romper con la opacidad de los cuerpos para mostrar algo más: la fuerza, la dinámica. Obra que también marcó una ruptura con los –ismos, pues a pesar de sus intenciones cubistas, este grupo encontró la propuesta demasiado futurista.

Como quiera que sea, vale la pena detenerse ahí para mostrar algo que marcará el desarrollo de la obra del francés: el desnudo. Pero no se trata de un desnudo que se limita a quitarle al cuerpo las ropas. Para Duchamp se trata de ir más allá, se trata de mostrar el «erotismo mecánico». Su obra «revela la mecánica orgánico-corporal-visceral subyacente en la opacidad protectora de la piel» (Juanes, Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido 33). Para ello habría que tener en mente *Mariée*, obra del mismo año del desnudo que escandalizó a los cubistas. Pero he aquí que damos con los conceptos clave para nuestro desarrollo: cuando se trata de ir más allá de la opacidad nos encontramos con la necesidad de dejar de atender a la piel como frontera cerrada. ¿Qué nos queda entonces? Una fuerza invisible pero innegablemente presente: la fuerza invisible (pero presente) de lo erótico.

Recapitulemos un poco. Tras un recorrido que ha iniciado con la obra de Velázquez hemos puesto en evidencia –nunca mejor dicho– la dependencia o preferencia que se da por la imagen visible y opaca, es decir, por todo aquello que entra en el campo visual dejando en las sombras el reino de la opacidad: condición de posibilidad, no obstante, de lo visible.

Elementos estos que llevan a preguntarse por lo que está detrás de esta mirada, por el sujeto que mira y a la vez es mirado. Pero al romper la figura paradigmática del espejo, es decir, al quitar el reflejo como punto de apoyo para la identidad, cae la gran mascarada dando paso al carnaval. Profusión de máscaras, afirmación constante de posibilidad, apuesta por la multiplicidad de fuerzas. Lo que queda después de romper el espejo es precisamente la liberación de aquellas fuerzas que constituyen al cuerpo, además, por supuesto, de su imagen visible. No se trata de romper con la imagen para abandonarla por completo, sino de establecer que ella no lo es todo. Al atender a la voz que emana de la máscara, es decir, al concepto de persona, lo que se pone sobre la mesa es la pregunta por la multiplicidad de fuerzas que hacen posible esa voz.

La pintura abstracta, según Kandinsky, trata de eliminar el objeto, de manera que «deshacerse de las formas plenas y cerradas sobre sí mismas trae como consecuencia la libertad sin cortapisas del espíritu» (Juanes, Kandisky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne 14). Esta liberación de los límites figurativos toma una dimensión muy peculiar en el trabajo de Duchamp, pues la energía del espíritu es entendida como «*essence d'amour*», la gasolina del deseo, el motor erótico que todo lo dinamiza. Dar cuenta del movimiento es atender a este «líquido erótico» que se encuentra tan presente en su trayectoria. Esto sin olvidar la importancia de la reflexión, es decir, que no se trata simplemente de mostrar las cosas de

manera cruda. Ir más allá de la piel no es sinónimo de un repudio «al cuerpo duro, apático y ascético que, en nombre de la inmortalidad del alma, cumple a la letra con los textos de los calumniadores de la vida efímera» (Juanes, Kandisky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne 67), como puede llegar a serlo para un pintor como Bacon. Alguien que, no obstante, admira profundamente a Velázquez y recrea su obra desde una perspectiva que intenta situarse «en la entraña deseante y enigmática de los cuerpos carne» (Juanes, Kandisky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne 63).

¿Qué hay entonces detrás de la piel como frontera del cuerpo opaco? Por un lado tenemos la materialidad pura y dura, la carne viva y sanguinolenta con su pulso vital. La piel es ese límite que da unidad y aspecto presentable a una carne palpitante y siempre propia. El cuerpo detrás de la piel es el que vive y se vive, el que es sentido y experimentado día con día. «Estamos, en suma, ante la afirmación del cuerpo fuera de las reglas morales que han gobernado la historia de Occidente» (Juanes, Kandisky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne 93). Pero Duchamp no quedaría satisfecho con esta nueva carne baconiana que defiende lo anormal en oposición a la identidad, al sistema, a la razón.

Lo que se hace evidente tras la operación del peletero es la fuerza, el componente dinámico de un cuerpo que se inscribe en una era de máquinas. Se trata del «erotismo mecánico» como fuerza que mueve y nos mueve. Es bajo este orden de ideas que hay que enfrentar esa obra que fascina a



Eugenio Trías: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* o *El gran vidrio*. Lo primero que habría que destacar es el material mismo en el que se ejecuta la obra que ya de entrada rompe con la opacidad del lienzo para pintar sobre una superficie translúcida. Si con *Mariée* se trataba de revelar la mecánica de lo “orgánico-corporal-visceral” que se encuentra debajo de la opacidad de la piel, en *Le Grand Verre* se pone ya en juego esa misma mecánica optando por abandonar todo tipo de opacidad transitando hacia la transparencia. Importa, pues, la fuerza motriz más que la materia que se revela detrás del límite dérmico.

No obstante, esto no significa que Duchamp desprecie la materialidad, pues para él «la forma sensible es pensamiento material en sí y no un simple soporte de ideas» (Juanes, Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido 57). De manera que el vidrio sobre el cual se plasma el encuentro erótico de la novia con sus solteros es ya en sí mismo una idea. En este punto contamos con las famosas notas del artista que nos dan pistas. Duchamp nos dice: «Pintura sobre vidrio vista del lado no pintado da una infraleve alegoría del olvido» (Duchamp 25). La superficie transparente genera algo inusitado en la pintura de la que hablábamos en las primeras líneas, a saber, la pérdida de un reverso opaco (hablando en términos físicos). Por más que se señale un delante y un atrás de la obra siempre será posible ver a través, rodear y acceder precisamente a lo constantemente olvidado: el detrás que ya no esconde un otro misterioso y escurridizo.

Este es un elemento que fascina a Trías: «Al plasmarse sobre el vidrio una composición pintada (sea cual sea el modo en que esa “pintura” se efectúe), por la propia naturaleza del material elegido (el vidrio), la composición posee la sorprendente virtud de mostrarse en dos posiciones nítidamente diferenciadas: en su anverso y en su reverso» (Trías, *El hilo de la verdad* 231). Además, el cuadro tiene lo que el mismo Eugenio denomina como «principio bisagra» refiriéndose al motor interno que hace girar el cuadro mostrándonos sus dos caras. Es en virtud de este principio que se lleva a cabo el desnudamiento: ¡heme aquí en mi completa transparencia! ¡No tengo nada que esconder! No hay, pues, reverso oculto, opacidad que esconda misteriosamente al sujeto que ve. Estamos, por tanto, ante la desnudez que nos deja de frente a la dinámica y la fuerza del erotismo.<sup>25</sup> Pero hay que recordar que «el erotismo es indecible y excede el principio de razón» (Juanes, Marcel Duchamp. *Itinerario de un desconocido* 113). De aquí que la genialidad del artista se manifieste: ha hecho visible lo invisible en lo visible.

La transparencia erótica de Duchamp rompe con el esquema del espejo que requiere de la opacidad. Logra con

---

<sup>25</sup> Resultaría interesante establecer un diálogo entre estas ideas y lo que en nuestros días denuncia Byung-Chul Han: «La sociedad de la transparencia no permite *lagunas* de información ni de *visión*. [...] Y una sociedad que no admitiera ya ninguna negatividad de un vacío sería *una sociedad sin dicha*. Amor sin laguna de visión es pornografía. Y sin laguna de saber el pensamiento degenera para convertirse en cálculo». (Han 17) Esta ausencia de negatividad y sus consecuencias tienen, como se ve, un amplio campo para debatir.

ello mostrar la fuerza que todo lo mueve aunque ella no sea visible. Es *Eros* la fuerza que constituye y dinamiza los cuerpos-carne y no hay espejo que logre dar cuenta de él. Se requiere de una reflexión de otro orden, del desnudamiento dérmico que le libere y muestre su fuerza dinámica. Este es otro de los grandes aciertos de la materia-idea (alucinante binomio) que el artista emplea: el vidrio. Atendamos aquí a las palabras de Trías:

El espejo podría ser definido como una lámina de vidrio con una única cara, con un anverso sin reverso. El espejo, a diferencia del cristal de la ventana, muestra únicamente el despacho del abogado: ofrece la misma visión que el cristal, pero siempre en una única dirección. Detrás del espejo no hay nada, hay un puro vacío, pura ausencia. Detrás del espejo no se recoge ninguna presencia. (Trías, *Los límites del mundo* 328)

La nada, la ausencia, no puede ser referida dentro del lenguaje. Nada con sentido puede decirse al respecto. Esa es la apuesta del planteamiento de Wittgenstein que hace de la lógica el espejo del mundo. Pero Duchamp nos pone ante otra cosa: la posibilidad de ver a través del vidrio eliminando la opacidad. No hay sombra que sirva de escondite, pero tampoco se puede ignorar la materia que permite este juego. Hay entre el espectador y el más allá de la obra o, mejor, el a través de la obra, una frontera, un límite. Es posible, entonces, tener noticia de lo que hay del otro lado (en constante juego de anverso y reverso), pero es necesario traspasar la frontera que, no obstante su permeabilidad visual, es límite material entre un lado y otro. Hay una frontera y es a ella a la que nos

enfrentamos y ella la que experimentamos.

La alternativa al espejo, entonces, está en la transparencia del vidrio que nos brinda la posibilidad limitada de ver a través de él. Limitada en el sentido de que, en la ausencia de opacidad, es posible referirse a ese otro lado, al reverso antes clausurado en las sombras de la nada, pero sin anular la presencia material que es, además, materia-idea. *El gran vidrio* es, en suma, la posibilidad de experimentar el aquí y el allá en su diferencia radical, pero agregando un tercer elemento que es el que hace posible tal diferencia siendo él mismo diferente a esa dos dimensiones: el límite entre esto y aquello, anverso y reverso. El espejo reduce y condena al imperio de la mirada que da cuenta sólo de lo que en él se refleja. El vidrio abre una ventana a la referencia a ese otro lado, esa otra orilla a la que se puede tender sin olvidar nunca la presencia del límite físico del vidrio que, de ser anulado, rompería por completo con el aquí y el allá dejando sólo una de las dimensiones: «Pero que esa frontera, que a ambos determina, debe pesarse no como espejo que deja en sombras su reverso, sino como cristal translúcido o lámina de vidrio en donde lo que pueda o no suceder dentro del anverso y del reverso se dan *cita en la diferencia*» (Trías, *Los límites del mundo* 334). Así pues, la frontera es siempre necesaria para la experiencia y se revela ahora como el delicado hilo en el que se sostiene nada más y nada menos que la existencia.

Ahora bien, no podemos olvidarnos del otro elemento fundamental para Duchamp, es decir, no hay que olvidar lo

erótico en su vinculación con la transparencia. En efecto, parte de la idea engarzada con la materia de esa gran obra del francés está esa gasolina del amor, esa fuerza motriz del «erotismo mecánico». Un *Eros* que mueve pero que impregna, por lo que también acompaña en el reposo. De aquí que Duchamp logre mostrar mucho más de lo que a primera vista aparece: el impulso erótico permanentemente prologado se muestra como un ciclo que no culmina, sin que ello lleve a confundirnos con una noción de deseo que implica siempre la falta o ausencia. La puesta al desnudo se realiza sobre la transparencia del vidrio, nada falta, todo se concreta en ese espacio dinámico. Queda así delineada una íntima vinculación entre el impulso y la acción, entre el «líquido erótico» y la creación artística. Una fuente de la que también Eugenio bebe para elaborar su planteamiento.

### 1.3.1 *De las obras de amor y otros humores*

El cuerpo, este cuerpo que ahora escribe para los que ahora leen (peculiar fusión de *ahoras* y encuentro de cuerpos), es un amasijo de pequeñas unidades celulares que componen un complejo organismo. El agua es el elemento de mayor presencia, por lo que las ideas que vinculan al erotismo con un estado líquido se encuentran en consonancia con nuestra propia estructura fáctica, con esa que el conocimiento científico va descubriendo y describiendo. Una tarea que cuenta, además, con una larga historia ya desde las reflexiones de los filósofos presocráticos que Jean-Didier

Vincent recoge de manera sucinta y brillante en su libro *Biología de la pasiones* (Anagrama, 1987).

El neurobiólogo francés rescata las ideas de esos sabios griegos para introducir su estudio sobre las pasiones que, de hecho, sirven como una interesante referencia que nos hace ver cómo la palabra humor ha pasado de referirse al conjunto de líquidos de un organismo vivo a una cierta disposición del ánimo. «Humor/pasión, a un tiempo singulares y plurales: el humor es el mar sobre el que boga, al albur de las corrientes y los vientos, la innumerable flota de las pasiones». (Vincent 21-22) Se refiere, por supuesto, a esos cuatro humores que, de acuerdo a los antiguos, componen el cuerpo: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Elementos que, estando en equilibrio, son sinónimos de salud, pero que el menor desbalance trae consigo el tormento de la enfermedad. Claro que, en un discurso más cercano a nuestros días, lo que se propone Vincent es hablar de los dos medios de comunicación de los componentes de nuestro cuerpo: el nervioso y el hormonal.

Curiosamente, este discurso le sirve para hacer un señalamiento crítico desde del ámbito de la ciencia a todo el discurso filosófico que pone en la razón todas sus esperanzas. Parte de una definición de pasión en los siguientes términos: «Designaremos como *pasiones* todo cuanto es sufrido por el animal o el hombre». (Vincent 12) Lugar común, sin duda alguna, pero que en este contexto tiene una consecuencia muy particular: si las pasiones bogan en el mar humoral,

entonces éstas pertenecen al campo de comunicación de las hormonas, por lo que la supuesta pasividad queda en entredicho. Los antiguos estaban atentos a este ámbito que la Modernidad relegó en estricta coherencia con el carácter pasivo del padecer, de lo que simplemente se sufre. Así, los medios de comunicación del cuerpo derivan en un yo neuronal y en un yo humoral en donde «el yo de las pasiones sería, inversamente, un yo pasivo que sufre las presiones del medio y de la especie, un yo humoral que cabría oponer al yo neuronal» (Vincent 13).

La entronización del cerebro y de su alegórica acompañante, la razón, tiene, como puede verse, un correlato en la ciencia biológica. Precisamente por ello resulta tan interesante la reconstrucción de Vincent a partir de las teorías de los filósofos presocráticos. Nos dice, a propósito de Empédocles, que el alma «también ella material, va unida a la sangre que se mueve a través de los poros, como las partículas ínfimas de las cosas. Pensar y sentir son lo mismo» (Vincent 23). Algo peculiar en un pensador que, a pesar de su línea órfico-pitagórica que marca la radical separación entre cuerpo y alma, apuesta por una teoría del conocimiento donde la similitud es el principio por el cual se conocen las cosas. Esto es precisamente lo que le permite identificar las capacidades intelectuales con las sensaciones del cuerpo. Sin que esto signifique una renuncia a la concepción de este último como cárcel del alma que, además, debe pasar por un proceso de purificación.

El alma, como sede de las emociones, es barca que viaja por los mares humorales. Lo que ella padece, por tanto, no es una mera actitud pasiva, sino que supone un movimiento y, sobre todo, una acción concreta e importantísima: la de la comunicación. «Para que exista la vida se precisa organización y, para que exista organización, es necesaria la comunicación, es decir, intercambios de información entre las células y, en el seno de la misma célula, entre los elementos que la componen» (Vincent 36).

Lo que tenemos como voz del alma es, entonces, una constante comunicación que no es sino respuesta a los estímulos del medio externo. Nuestro temperamento, por tanto, viene mediado o definido por este diálogo interno de la comunicación hormonal. Las hormonas, los humores, son el lenguaje del alma. De aquí la idea que Vincent recupera de Alcmeón: «Las pasiones se expresan en las carnes y el espíritu se mueve entre las pasiones». (Vincent 26) Nuestro ánimo, el estado de nuestra alma, no es sino un acto lingüístico, una respuesta que dialoga con los estímulos del mundo físico o el resultado de la constante interacción que nos constituye y que somos. Más aún, es una respuesta que hace posible la organización y con ella la vida misma.

Ahora bien, el sentido de un discurso así no es el de dar cuenta de la realidad desde la parcela propia del mismo y nada más desde ésta. El mismo Vincent recupera las ideas de otro médico francés, Claude Bernard, para recordarnos lo siguiente: «Las manifestaciones de nuestra alma jamás



quedarán reducidas a las propiedades brutas de los apartados nerviosos, de la misma manera que las suaves melodías nunca se entenderán por las meras propiedades de la madera o de las cuerdas del violín necesarias para expresarlas». (Vincent 14)

Hay entonces un excedente, algo adicional en esa materia que suena y hace melodía. La comunicación hormonal, el constante movimiento anímico-pasional, está en consonancia con algo más que también se transmite, que también se comunica. Punto en el que puede entrar en juego una añeja discusión que distingue entre naturaleza y cultura, es decir, de ese agregado de la vida que también nos es fundamental e inherente. *Eros* corre por nuestras venas, habla a través de la sangre y de la carne, pero no es sólo fuerza mecánica o máquina que transforma fuerzas. Jean-Didier conecta con nuestro discurso que partía de la obra de Duchamp retomando las palabras de Octavio Paz<sup>26</sup> sobre *El gran vidrio*:

Convertir un cuerpo humano en una máquina, aunque se trata de una máquina creadora de símbolos como los conjuntos electrónicos, es peor que una degradación. El erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y de lo maldito. El cuerpo es erótico pero también sagrado. Las dos categorías son inseparables: así el cuerpo sólo es sexo e impulso animal, el erotismo se convierte en monótona función de reproducción.

---

<sup>26</sup> *Deux Transparents: Marcel Duchamp et Lévi-Strauss*, París, Gallimard, 1970.

*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, título que, después de la coma, agrega un enigmático elemento: mismo. Una palabra que deja abierto el sentido, un plus que impide el cierre invitando a la pregunta que no permite que la última palabra sea dicha, el punto final siempre deslizado hacia el futuro. Se trata de un elemento que apunta hacia la otra orilla: la del misterio que se expresa en pasmoso silencio. De manera análoga sucede con el cuerpo, pues este extra, este elemento distintivo y particular, no es algo que garantice la simple renovación de un ciclo mecánico. El cuerpo humano no es una máquina o, mejor, no es sólo un conjunto de elementos que recibe una energía para transformarla en otra. Hay, por el contrario, una diferencia que bien podemos intentar pensar desde la filosofía del límite que se gesta en el acercamiento con este tipo de ideas. Ella tiene la virtud, además, de situarse precisamente en la articulación del erotismo con la producción encontrando en la capacidad simbólica un punto de engarce fundamental.

La diferencia, en efecto, se introduce en lo natural en virtud de la presencia de eso que llamamos lo humano. Se trata de ese *algo* particular que nos marca y distingue, que dota de un aire de familia sin que por ello se renuncie a la singularidad. Eugenio Trías lo define con las siguientes palabras:

Al interrogar radicalmente hace el hombre de su existencia física misma un signo de interrogación hecha carne y sangre, una interrogación suspendida en la que

se coagula toda su corporeidad, su alma y todo su espíritu. Ese signo de interrogación instauro el horizonte de novedad y de futuro que impide al hombre tomar nada, ni a su propio ser físico, como suelo firme y consolidado. (Trías, Filosofía del futuro 44)

La huella diferencial viene dada por ese hiato que abre la pregunta hecha carne: el ser humano. El yo humoral y el yo neuronal pueden orientarnos en nuestra relación con el mundo, pero no explican el pasmo, la náusea, la angustia, el vértigo ante las preguntas que, más allá de la descripción científica de la vida, apuntan al fundamento mismo de esta nuestra vida, es decir, de la propia existencia. ¿Quién es este ser que se pregunta? Y no sólo se pregunta, sino que en esa acción le va su ser, es decir, que él mismo es pregunta. Para Trías esto se responde, de manera parcial, por los planteamientos hegelianos de las tres potencias (trabajo-lenguaje-deseo) gracias a las cuales lo humano podía ir más allá de lo natural.<sup>27</sup> Potencias que tienen en común la mediación siempre en clave simbólica.

Rescatemos tres elementos con respecto a este sujeto que es pregunta. Por principio de cuentas la pregunta –sobre

---

<sup>27</sup> Estas potencias resultan fundamentales para conectar el prólogo celeste con el epílogo terrestre prometido por Trías en el *Tratado de la pasión*. Su acción, es decir, su concreción en el mundo, no puede obviarse en ningún momento: «Para Hegel son tres las potencias (*Potenzen*) que constituyen ese espíritu, sus raíces y sus facultades primarias, sus *poderes* podríamos decir. Esas potencias son el deseo, el trabajo y la memoria. El deseo se concreta y se objetiva en las posesiones familiares; el trabajo, en las herramientas; la memoria, en el lenguaje». (Trías, El lenguaje del perdón 52-53) La atención a estas concreciones es fundamental para comprender ese engarce entre lo que se escapa hacia la zona del misterio y lo que aparece, es decir, para comprender la esencia misma de la frontera.

todo la pregunta radical con respecto a la existencia— adviene ante una afectación que proviene del mundo, esto es, es producto de una pasión generada por la falta de respuesta a la pregunta por el fundamento. Dicha pregunta (que para Trías es una radicalización de las preguntas de la infancia) es de carácter trascendental, es decir, apunta a una dimensión que está más allá de lo meramente fáctico, fuera de su cómodo hogar o mundo. Por último, a pesar de este carácter de la pregunta, ésta no deja de hacerse desde el cómodo hogar de quien la realiza. En suma, hay un fundamento erótico que se resuelve en lenguaje, es decir, en pregunta que puede derivar en producción de símbolos artísticos o en ideas filosóficas. Así, el discurso del arte y el discurso de la filosofía parten de un impulso erótico (pasional) que impele a producir para intentar dar indicios en torno a esa falta fundamental. *El gran vidrio* de Duchamp, visto a la luz de esta concepción, nos muestra una crítica a la maquinización del cuerpo, a la reducción mecánica del erotismo a un mero acto de reproducción. Es necesario, por tanto, liberarle en el espacio transparente de la posibilidad entendida como potencia, es decir, como fuerza creadora.

Dicho desde otra perspectiva, si bien la ciencia puede hablar de este yo humoral y describir cómo el alma, esa que boga en los humores, responde a los estímulos del mundo, topa con un límite al intentar dar cuenta de esas respuestas que se dan en clave del arte o de la filosofía. La modulación del ánimo, en suma, puede explicarse desde la comunicación

hormonal, pero eso no agota la melancolía expresada en un *adagio* o la magistralidad con la que Munch hace gritar a un cuadro. El yo humoral se despliega en algo más que emociones en la medida en que su respuesta es también producción. *Eros* y *poíesis* se encuentran en feliz comunión para generar infinitas variaciones que expresan en obras los estados del alma. Éstas, a su vez, son el *plus* de un impulso o fuerza erótica que recorre el cuerpo para producir *corpus*.

Para profundizar en este tema hay que ir de la mano de Platón y, de manera más específica, de esa bella noción de *poíesis* que nos regala en *El banquete*: «Tu sabes que la idea de «creación» (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poietai*)». (Platón, *Banquete* 77) La polisemia de la palabra *poíesis* que puede ser entendida genéricamente como creación tanto como poesía en un sentido específico, nos lleva a un punto que ha calado hondo en el pensamiento de Eugenio Trías. Esta noción reaparece en el diálogo *Sofista* en los siguientes términos: «Cuando alguien lleva a ser todo aquello que antes no era, es denominado “productor”, y lo que ha sido llevado a ser es llamado “producto”» (Platón, *Sofista* 342). El que produce, por tanto, tiene la potencia de llevar del no ser al ser generando así productos, obras fruto de la *poíesis* que, siguiendo la idea de *El banquete*, están profundamente hermanadas con *Eros*, es decir, que son, en el fondo, obras

de amor. «Llamábamos productiva –si recordamos lo que dijimos al comienzo– a toda potencia que llegaba a ser causa de que fuese ulteriormente lo que antes no existía» (Platón, Sofista 475).

Somos una interrogación, una pregunta hecha carne que, como el *même* de Duchamp, está abierto constantemente a la interpretación. Peregrino errante condenado a hacer de sus pasos su propia definición, siempre endeble, siempre sujeta al caprichoso cambio de terreno. No hay suelo firme, sólo el andar erótico-productivo que es la potencia de la interrogación que somos buscando(se) un lugar. Esa búsqueda no es otra que la de la falta originaria, esa que explica el dato de la existencia. De aquí que el ámbito al que se recurre esté más allá de la existencia física, más allá de lo fáctico. El cuerpo, por tanto, más que una máquina en el sentido greco latino de la palabra, es una tejedora o lanzadera de tejidos, *mejoná* (מכונה) en hebreo, que busca con ellos el contacto, el roce de aquello que, faltándole, tiende a alcanzar a través de sus obras de amor.

#### 1.4 *Poder, esencia y existencia*

Hemos roto el espejo, el juego de la mirada deja atrás su reinado y con él la opacidad, condición de posibilidad de la reflexión, cae revelando la transparencia. Ella nos deja ver al cuerpo como ese conjunto de fuerzas en disputa y, entre ellas, la fuerza erótica que se despliega en obras de amor, que crea

y se recrea. El cuerpo se expande a través de sus obras, esa es su gran virtud evidenciada gracias al espacio de luz y transparencia que adviene con la caída del espejo. La imagen reflejada, la pesada máscara personal, cae mostrando un yo humoral y un yo neuronal: piel translúcida que revela el conjunto de conexiones e impulsos que somos. Pero no basta. Nuestra existencia física excede el terreno de la vida, el mundo fáctico en el que encontramos a la existencia como dato, para apuntar a la otra orilla del misterio. En ese braceo que escarba en la cueva del origen se van generando obras de amor, obras producto de la fuerza de esa pregunta que soy yo mismo. Me busco en y a través de estos actos de amor: este es mi poder, mi fuerza, mi virtud. Busco en el misterio mi esencia, ésta me llama, me atrae irremediamente. Mientras más me ajusto a ella más me acerco a la perfección, pero no a cualquier perfección, sino a la mía, a la que me es propia.

Pero, ¿qué es la esencia? «La esencia es el aroma de las cosas, eso que acaso se ofrece a través del sentido más interior, más próximo a la cosa misma: una cosa sin sustancia es sinónimo de una cosa insulsa y sin sabor» (Trías, Meditación sobre el poder 21). Poética definición que no renuncia a los sentidos, esto es, al cuerpo éste que somos para definir algo en principio intangible. Esa esencia, ese aroma, es lo que somos, es aquello en lo cual las cosas consisten, lo que les hace posible la subsistencia. Se trata, por tanto, de un elemento que debe ser tratado con sumo cuidado: sustancia alquímica primordial de las cosas que no se deja

atrapar por cualquier medio ni por cualquier frasco. Hace falta un acto de amor, un trato artístico y poético para poder dar cuenta de ella.

Estas ideas aparecen en un libro cuyo epígrafe resume por completo el contenido del mismo: el conocido imperativo de Píndaro «Llega a ser lo que eres». Llegar a ser es el campo de la existencia o, para seguir en la línea platónica precedente, en el ámbito de los productos, de lo producido. Mientras que lo que somos no es nunca un terreno fijo y seguro, sino una interrogante hecha carne que no deja de buscarse, que no deja de buscar su perfección: su esencia. Llegar a ser es, pues, el campo de la facticidad, de lo que existe, mientras que lo que somos es perfección, es nuestra esencia. «*Todas las cosas son perfectas*, como vocación, como virtud: todas pueden llegar a ser lo que en esencia son». (Trías, Meditación sobre el poder 23)

Hay, entonces, una dinámica implícita en el imperativo pindárico que debe ser leída en clave platónica. Pasar del no ser al ser, es decir, de la esencia a la existencia, es *poíesis*. Punto en el que de inmediato salta a la vista que la esencia no sea y sea a la vez, pero en un sentido distinto. La esencia no es en el terreno de lo fáctico, pero es como vocación, como llamado que quiere venir a la existencia. El movimiento que atiende a esta llamada y, por tanto, se acerca a la esencia, completa un círculo fundamental en el pensamiento del filósofo barcelonés: «El pasaje de la esencia a la existencia es producción, el pasaje de la existencia a la esencia es



perfección. El trayecto completo es el círculo mismo del arte y de la poesía». (Trías, Meditación sobre el poder 24)

El trato artístico y poético que se le da a las cosas (entre ellas, porqué no, nuestro mismo cuerpo) implica permitir que su virtud máxima se exprese. Que se abra y nos done su mejor expresión. Esto significa que el acercamiento *poietico* supone la libre expresión del poder de las cosas que no es sino la expresión de su singularidad. Cualquier acercamiento distinto, cualquier acto de violencia que pretenda obtener este rostro singular de las cosas con la impaciencia que no es capaz de esperar el acto amoroso, implica un acto de dominación en el que lo singular no se piensa desde sí mismo, es decir, desde la esencia, sino desde una determinación externa.

«Singularidad no es individuo: singularidad es cualquier cosa en tanto se halla pensada desde la esencia y no desde el concepto. [Donde] cosa es un nexo de relaciones, una estructura». (Trías, Meditación sobre el poder 25) Resulta fundamental atender aquí a esta noción de “cosa” que se nos propone, pues coincide con aquella de cuerpo de la que nos hablaba Deleuze comentando a Nietzsche. Además, parece que se trata de una idea que no abandonará ya la obra de Eugenio Trías. Las cosas, por tanto, no son meros entes, masas de sustancia que caen por su propio peso, sino nexos y relaciones que, nos sigue diciendo, resultan «siempre fluidas, que bien podrían llamarse eventos u ocurrencias». Nos alejamos así de un sentido sustancialista de las cosas para comenzar a delinear un camino que abraza radicalmente

el estructuralismo.

El mundo deja de estar poblado de cosas para devenir un ámbito dinámico en que las fuerzas interactúan constantemente. Habitamos un espacio lleno de nexos fluidos, de ocurrencias, siendo nosotros mismos una de ellas. La lógica y dinámica de estas relaciones está en el doble movimiento de la perfección y la producción, es decir, del paso de la esencia a la existencia y de la vuelta a ésta que nunca deja de llamarnos a ser lo que somos. Aunque no está de más hacer hincapié en la diferencia entre el ámbito de la existencia, que es el de la facticidad, y el de la esencia.

La distinción entre estos planos hace evidente una idea crucial para comprender lo que la transparencia implica para la opacidad del cuerpo: hay una diferencia entre el ámbito de la facticidad que es siempre un aquí y ahora y el de la esencia que se desliza desafiando tiempo y espacio. Nos dice Eugenio: «Existo, me reconozco situado y enmarcado. En algún profundo sentido *encarcelado*: hic et nunc, en este cuerpo, en esta alma, en este lugar, en este tiempo, en este nexo de relaciones». (Trías, Meditación sobre el poder 29) La cursiva, que es del autor, activa la reminiscencia platónica: el aquí y el ahora encarcelándonos, idea en la que se cuele la inevitable posibilidad de la liberación, de la apertura absoluta al Espacio-luz.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Una reminiscencia que, por otro lado, no es en lo absoluto inocente. Habría que mantener este tipo de ideas en el horizonte para comprender que ya desde estas primeras etapas se encuentra lo que terminará por formularse como un *logos* musical que brinda un «conocimiento que

Más allá de la finitud es posible reconocer (intuir) una dimensión inagotable, libre de las cadenas del tiempo y el espacio. Ese es el espacio de la esencia de la cual participo: «soy esa parte de esencia y de sustancia que me ha sido otorgada y destinada». (Trías, Meditación sobre el poder 29) Sólo una parte, una fracción que sigue siendo llamada a acercarse, a perfeccionarse, a ser uno con la esencia. Aunque quedará siempre la incógnita de qué o quién es el que otorga y destina. La tarea de todas las cosas, su más íntima vocación y destino, es la de adecuar facticidad y esencia. Sí, la tarea del existir es la de abandonar el aquí y el ahora.

---

salva». Pero queda todavía mucho por recorrer para llegar a este punto de la filosofía del límite. Por otro lado, el concepto de *Espacio-luz* resulta peculiarmente relevante como muestra de una idea que parte de una experiencia particular (y, cómo no, corporal) del autor pero que se abre camino hacia la universalidad a través de su propuesta filosófica. Se trata de una pesadilla que experimenta el autor y que da forma a ese espacio que es pura luz y al cual se accede tras un descenso de vértigo por el eje terráqueo. Pero tras la descripción del terrible sueño Trías añade lo siguiente: «Entre ese Vacío destructor y mi propia y precaria realidad se erige entonces un Límite. Traspasarlo significa perderse: morir o enloquecer; disolverse en la nada; dispersarse en el *espacio-luz*. No alcanzarlo significa vivir en el engaño, en la ilusión, en la mentira, en el dulce alivio y consuelo de un mundo cotidiano construido a espaldas de nuestra verdad, de la verdad que corresponde a nuestra *humana conditio*. Sólo es legítimo, honesto y legal, en términos de ética y de teoría de conocimiento, *existir siempre en el límite*, asomado a una trascendencia que nos espanta (pero que también nos fascina y nos encandila), y afincados en un *mundo* en el cual, por poco tiempo, nos es dada la posibilidad de habitarlo, explorarlo y colonizarlo». (Trías, El árbol de la vida 108-109) El concepto, por tanto, es imagen de una terrible verdad que pone en tensión la existencia misma y a la que no se le puede volver la espalda sin renunciar por ello a lo que define nuestra propia condición. Lo terriblemente fascinante de este espacio de pesadilla, no obstante su bello nombre, es aquel en relación al cual se juega nada más y nada menos que la existencia. Abandonarse a él no define la autenticidad o propiedad, es la tensión, la curiosidad que se afirma y afinca en el mundo, el habitar la frontera del que hablaremos más adelante.

Pero Eugenio todavía debe introducir un matiz de esta línea tan cercana a los planteamientos órficos-pitagóricos y platónicos. Para ello nos habla de esa “Alma Subjetiva Personal” que es la cárcel del cuerpo. Sin ella, y pensando de la mano de Leonardo de Vinci, «serían cuerpos y almas libres para rebasar sus propios lindes, libres abrirse en relaciones plenas hacia otros cuerpos, en vez de subsistir ensimismados en los límites de forma y de figura que esculturalmente los definen como Un Cuerpo, como Un Alma». (Trías, Meditación sobre el poder 36) La puesta en libertad, el tratamiento artístico poético, es, por tanto, un dejar en libertad para la manifestación del poder propio de las cosas entendidas como ocurrencias. Estamos, entonces, ante un conjunto de fuerzas eróticas cuyo poder está en el llegar a ser lo que son, en acercarse a la perfección pasando de la esencia a la existencia una y otra vez. Es esta la conexión y la dinámica que liga a Eros, la gasolina erótica, con la producción, al poder con el ser, a la esencia con la facticidad.

### *1.5 El sujeto más allá del límite de la piel*

Hemos roto el espejo. La transparencia se impone dejando al descubierto el juego de fuerzas, los nexos de relaciones y estructuras de poder que somos en este plano de facticidad. Eventos y ocurrencias que se mueven al ritmo de la producción y la perfección con la esencia como metrónomo, como voz que marca el destino de la melodía entera. Atrás queda esa vetusta noción de Individuo. Los trozos de espejo

ponen en evidencia la multiplicidad, el carnaval de máscaras, el conjunto de fuerzas eclipsadas por la omnipresencia de la propia imagen ante los ojos. Muerte al individuo narciso para dar pie al hombre semejante a Proteo.

Pero las consecuencias de este tránsito son más radicales de lo que puede parecer. La transparencia se impone a las cosas dejando ver su esencia como vocación, como fuerza que produce atendiendo al llamado de su propio ser: la búsqueda del ser propio. Nos topamos entonces con la lucha por la libertad que no es sino el impulso erótico que nos mueve hacia el Espacio-luz: manantial infinito de posibilidades, de poder-ser. Este movimiento, este impulso fundamental, encuentra en la piel un límite que tiende a difuminarse –siguiendo de nuevo a Leonardo:

Todos los cuerpos producen en esa difuminación del linde su peculiarísimo fantaseo. En él revelan lo más propio y más valioso: su poder. De ahí que se hable tanto de la verdadera comunicación, que es en sustancia epidérmica. Ya que la piel es la fantasía del cuerpo, la revelación de su lirismo. Pero lo es en la medida en que esa piel se haya abierta al mundo y al amor. De lo contrario es cárcel y clausura de una Identidad que se autoafirma por negación y exclusión de todos los demás cuerpos y de todas las demás almas. (Trías, Meditación sobre el poder 37)

Todo cuerpo sueña con volar hacia los otros cuerpos. Toda alma tiende al inasible encuentro con las demás almas. La piel es, entonces, un límite, pero en un sentido bastante peculiar. No se trata de pensarla sólo como una barrera u obstáculo, sino también como un punto de encuentro y de contacto con

los otros cuerpos, con las otras almas. Se trata de recuperar esa noción hegeliana del límite como frontera: «Límite como *Grenze* (frontera) es la unión de un *algo* y de su *negación*, es decir, es un lugar contradictorio donde se dan cita en unidad e identidad ese algo y aquello mismo que lo niega (y que está allende el límite a modo de “otro algo”»». (Lógica del límite, 332)

Cuando la piel no es frontera (*Grenze*) sino barrera (*Schranke*) entonces adviene la petrificación de un estado al que solemos llamar identidad. Se trata de la afirmación de la inmovilidad, máscara de la persona siempre fija, primacía de un yo que se aferra a la noción de sujeto como piedra de toque de la certidumbre. Un fardo que obstaculiza la manifestación de la singularidad que es siempre móvil, que está en variación constante en tanto que es tarea, vocación y destino que busca perfeccionarse acercándose a la esencia. La piel como barrera es el yo afirmándose no a través de su capacidad de reinventarse, no abriéndose al contacto con todas las cosas buscando llegar a ser lo que es, sino la afirmación por vía negativa que se encierra en su efigie distinguiéndose de *esto* y *aquello*. Es el pasado enquistándose y renunciando al movimiento, a la dinámica, al poder.

Es así como aparece la instancia intermedia que es a la que solemos llamar existencia: la dimensión del estar que funge como barrera entre el ser y el existir, esto es, entre la facticidad y la esencia. En efecto, «Estado es, pues, lo que siempre *está*, sin que, estando, pueda decirse ni que sea ni

que existe, ya que no deja que el existir llegue a ser ni que la esencia se haga existencial y fáctica». (Trías, Meditación sobre el poder 40) Una dimensión que se asemeja a lo que Heidegger pensaba como el *das Man*<sup>29</sup> que mantiene al *Dasein* en el modo de la dependencia y la impropiedad. Trías, por su parte, nos habla de la necesidad de realizar este ejercicio del poder propio alejándose del encarcelamiento del concepto. Lo que nos abre a la posibilidad, es decir, lo que nos mueve hacia este ejercicio erótico-poietico es el vértigo de la libertad ante el Espacio-luz y no la angustia ante la muerte. Doble distanciamiento de las ideas heideggerianas: la disposición afectiva fundamental es el vértigo y no la angustia, además de que es la libertad, es decir, la radical apertura de la posibilidad positiva lo que le genera y no ya la muerte como fin del proyecto.

Pero dejemos esto un poco de lado para volver hacia esa

---

<sup>29</sup> Heidegger habla de esa dimensión de ser-sí-mismo cotidiano en la que el *Dasein* queda a merced de un cierto dominio de los otros. Es aquí donde aparece el concepto de *das Man* o “el uno”. «“Los otros” –así llamados para ocultar la propia esencial pertenencia a ellos– son los que inmediata y regularmente “*existen*” [“*da sind*”] en la convivencia cotidiana. El quién no es éste ni aquél, no es uno mismo, ni algunos, ni la suma de todos. El “quién” es el impersonal, *el “se”* o *el “uno”* [*das Man*]. [...] El uno está en todas partes, pero de tal manera que ya siempre se ha escabulido de allí donde la existencia urge a tomar una decisión. [...] Así el uno *aliviana* al *Dasein* en su cotidianidad. Pero no sólo eso: con este alivianamiento del ser, el uno satisface los requerimientos del *Dasein*, en tanto que en éste se da la tendencia a tomar todo a la ligera y a hacer las cosas en forma fácil. [...] El *uno* que responde a la pregunta por el *quién* del *Dasein* cotidiano, es el *nadie* al que todo *Dasein* ya se ha entregado siempre en su estar con los otros». (Heidegger, Ser y tiempo 151-152)

Cabría pensar, entonces, que el estado del que nos habla Trías es similar a este uno en el que nos asentamos cómodamente apaciguando el poder ser propio y, por tanto, al propio ser.

idea del difuminado del límite epidérmico. Las referencias artísticas de la filosofía del límite no cesan nunca. Aquí, como hemos visto, es Leonardo de Vinci quien funge como fuente de inspiración. En este caso, lo es para sugerir una idea fundamental con respecto al cuerpo: su carácter permeable, su condición de frontera con respecto a todo otro, a todas las cosas. El sentido de un punto de contacto contradictorio, esto es, de una frontera, es el de permitir el paso. Aquí la idea del yo humoral y la necesidad de comunicación al interior de las células resulta una imagen sumamente pertinente. El cuerpo, al final del día, es esta compleja célula cuya piel tiende al vuelo, al contacto con todas las cosas con las que busca fundirse. «Leonardo de Vinci, en sus lienzos, parece decirnos, sin decirnos, que la secreta vocación de todo cuerpo es trascender sus lindes y abrirse a la sustancia –espacio y luz– de todos los demás cuerpos. Tal sería la vocación *inventiva* de todo cuerpo, su secreto *ingenno*, su más escondido sueño. Sería, en efecto, volar». (Trías, Meditación sobre el poder 37-38)

Pero este abrirse no debe interpretarse como un intento de fagocitar a todo otro. Es aquí donde la acción artístico-poética cobra particular importancia. El vuelo de los cuerpos es una afirmación –un santo decir sí en términos nietzscheanos– a lo otro, es una apertura amorosa que no desea algo sino que se abre para ser poseído por eso otro permitiendo, entonces, que exprese su esencia. No se trata de un fetichismo de máscaras, es decir, la imagen del otro, de eso



otro, no es a lo que se dirige esta gasolina del amor que nos constituye. Lo que nos llama, más bien, es la esencia en movimiento, esa que busca devenir existencial en cada cosa a través de una constante variación. Es por ello que hay que permitir la multiplicidad, hay que abrazar el cambio dejando atrás al Individuo y al Sujeto deseantes de la univocidad, del concepto, del universal mal entendido. La singularidad está en la variación, en la fuerza dinámica que lleva de la producción a la perfección y viceversa.

En la parte superior del vidrio se encuentra la esposa. Ella está ahí puesta y dispuesta al desnudo por y para sus amantes. El título de la obra de Duchamp es un claro ejemplo de que lo que importa es la dinámica, el constante poner al desnudo la fuerza o, mejor, el conjunto de fuerzas que somos. Muestra de esa tendencia a volar de los cuerpos, de cómo el límite se difumina sin dejar de ser límite. Entorno a la escena todo es transparencia, Espacio-luz en donde, precisamente por la falta de opacidad, todo pasa y todo es posible.<sup>30</sup> Es espacio de poder donde nada puede quedarse enquistado. La dinámica de las fuerzas en el juego de esencia y existencia requiere de este espacio: auténtico patio de recreo donde todas las fantasías se realizan, pues «crear es recrearse recreando». (Trías, Meditación sobre el poder 96)

Ahora bien, vemos que la noción de sujeto como unidad compacta e indivisible se desmorona en este contexto. Basta

---

<sup>30</sup> O casi todo, pues se mantiene el vidrio en su materialidad impermeable o, mejor, resistente a otras materialidades.

con atender a la distinción entre el deseo y el amor para que se entrevean las consecuencias de pensar el ser propio, y el propio ser, como un conjunto de fuerzas en constante juego: «El deseo apunta a un objeto desde un sujeto. El amor, por el contrario, abre la unidad clausa y atómica que constituye sujeto-objeto a la plenitud inagotable de la esencia a la vez única y libremente dispersa y dispensada». (Trías, Meditación sobre el poder 61) El acto amoroso implica, entonces, abandonar esta dicotomía maldita para abrirse a una unidad que no tema a la diversidad que acontece dentro de ella. La esencia es inagotable y, precisamente por ello, es campo de infinitas posibilidades, de poder interminable, es decir, que las variaciones, las posibilidades de devenir existencial, son también infinitas. Somos de algún modo todas las cosas porque todas las cosas, el conjunto de acontecimientos y relaciones, son esencia que viene a la existencia. Este es el íntimo vínculo que nos une, que liga la diversidad con la universalidad entendida como fuente de poder.

Lo que se hace visible con el acto de hacer translúcida la piel es el ciclo de producción y creación en constante movimiento. Pasar de la esencia a la existencia es un variarse de lo mismo y este mismo puede reconectar, desde su diferencia y singularidad, con la esencia para dar de nuevo el paso a la existencia. Este movimiento no es sino lo que se denomina como historicidad. Pero no siempre se da todo de manera virtuosa. El cumplimiento del ciclo supone la manifestación del estilo que se separa y distingue del

enquistamiento que supone el estado. «Una cosa es, pues, el estado, que implica la recurrencia constante y permanente de algo exterior, otra el *estilo*, que es renovación siempre distinta y, sin embargo, unitaria y propia de una misma singularidad. El estado es externo y habla de lo general, mientras el estilo es interno y conjuga siempre unidad y singularidad». (Trías, Meditación sobre el poder 43)

Una fatal inercia puede llevar a equívocos en este punto. El estilo y el estado son momentos en el ir y venir de la esencia a la existencia, no propiedades de un sujeto particular y fijo. Para evitarlo es necesario atender a este universal dinámico que es fuente de poder: «El universal entendido mal es género. Bien entendido es Principio de Variación. [...] Es una Idea que siendo siempre igual a sí misma acierta a repetirse cada vez de forma perfectamente diferenciada». (Trías, Meditación sobre el poder 127) La movilidad del ser es esa que va de lo esencial a lo fáctico pasando por el estadio intermedio del estar. Es desde aquí desde donde se puede explicar la historicidad y no desde esa caduca trinchera del sujeto:

El ser mismo en su movimiento –en eso que modernamente se llama su historicidad– aparece como un continuo sucederse de excepciones que subvierten leyes previas, entronizan su poder propio, terminan por imponer su dominio, convierten los restantes poderes en propiedad, los subsumen bajo una ley estatuida que es su ley, hasta que nuevamente se reproduce el ciclo en virtud de una nueva excepción de dicha ley dominante. (Trías, Meditación sobre el poder 135)

Las excepciones son, precisamente, la esencia abriéndose paso a la existencia, los momentos de producción en donde el

estilo, un “nuevo” estilo, se manifiesta marcando un sendero hasta entonces no reconocido. Mientras tanto se vive bajo la sombra de la dominación que no es sino un poder propio enquistado en el presente –o un no-poder–, algo que habiendo sido se convierte en dique ante la negativa por reconocer la inevitable variación que es el principio mismo del ser.<sup>31</sup> Eterno retorno de lo mismo pero diferente, principio de variación que sostiene el devenir del ser como apertura a la posibilidad entendida como poder.

Lo que hay más allá del límite de la piel es la apertura, la fuerza erótico-productiva que busca su perfección aunque, de cuando en cuando, caiga en el estancamiento del estar en el mundo. Pero no es la fuerza de un sujeto, sino la esencia que viene a la existencia en todas las cosas. De aquí que el estilo no sea propio y exclusivo de lo humano. Más allá del límite de la piel lo que hay es la caída del asidero del sujeto como punto de apoyo para que la dinámica del ser se haga patente. Es por ello que resulta inútil preguntarse por el punto de arranque. «El estilo no tiene, pues, acto fundacional, sino que se crea y se recrea cada vez, hasta constituir un sello inconfundible, una marca singular y un halo propio, algo así como el alma misma de una escritura o de un conjunto de textos, de una persona o de una época». (Trías, Meditación sobre el poder 148)

---

<sup>31</sup> Estamos ante una idea de corte hegeliano que el filósofo alemán Ernst Bloch interpreta de la siguiente manera: «lo ya sido subyuga a lo que está en trance de ser, la acumulación de lo que ha llegado a ser cierra totalmente el paso a las categorías de futuro, de frente, de *novum*». (Bloch 31) Más adelante veremos la importancia de la vinculación con esta dimensión temporal de futuro que aquí ya se anuncia.

Pero es la Idea la que constituye un estilo, es la esencia la que tiene el poder, no un yo insignificante que delira con su insulsa dominación. El reconocimiento de esta impotencia – que es la impotencia del Individuo– es el primer paso para salir del estado, del enquistamiento en el pasado abriendo un horizonte de futuro posible gracias a la reconexión con nuestra más íntima vocación. Atender al imperativo pindárico es, por tanto, escuchar la voz de la esencia que nos llama a la perfección, a continuar su andar que no es otro sino el del principio de variación. El sujeto más allá de la piel es el fin del concepto de sujeto, del universal mal entendido que nos ancla a un estado y petrifica el poder ser alejándonos del ser del poder. Hace falta, entonces, retomar la fuerza del caudal erótico que somos para dar pie al surgimiento del estilo. Se trata de permitir que las fuerzas comuniquen continuando el ciclo de la producción y la perfección: los cuerpos difuminados de De Vinci abriéndose al vuelo que no es sino el acto amoroso en el que todas las cosas se encuentran en el horizonte del Espacio-luz. El camino contrario es el del encarcelamiento, el de la limitación negativa que se encierra creyendo que la diferencia y la singularidad se basan sólo en lo que distingue y aleja. Necesario, pues, retomar la comunidad fundada en el amor-poietico que deja a las cosas en libertad para que éstas se encuentren unas a otras en su expresión propia y singular: lo que irremediamente les llevará a la comunión en una unidad que es la esencia variándose infinitamente. El cuerpo, entonces, tiene en la piel

ese límite como frontera que le comunica con el mundo, que puede ponerle en contacto con todas las cosas.<sup>32</sup> Pero puede también ser una barrera que le encarcele en un estado:

Existir en un estado es, para un cuerpo, hallarse encarcelado a una Identidad Corpórea-Anímica a la que se asigna bajo el nombre de Sujeto o Ego; es hallarse subsumido bajo un Papel que tipifica el sucederse aleatorio de la facticidad primera y física, o bajo una Institución que «organiza» el orden pasional hasta trocarlo en orden funcional. *Estar* en el mundo es, pues, caer en un estado. (Trías, Meditación sobre el poder 50)

### 1.6 *El principio de individuación y la singularidad que escinde*

Más allá del límite de la piel, decimos, pero con ello se conserva todavía una distinción: un aquí y un allá, un dentro y un afuera. En efecto, difuminar la piel es perder esa posibilidad de distinguir permitiendo que la apertura lo engulla todo. Plenitud completa que, no obstante, resulta incompatible con la vida que requiere siempre de límites, esto es, que depende de un delicado balance.<sup>33</sup> La completa entrega al Espacio-luz es la entera apertura en la que las fuerzas de la esencia

---

<sup>32</sup> Debe hacerse notar aquí que esta lectura no anula la posibilidad de pensar la piel como frontera en un sentido negativo, es decir, como un estado que hay que superar para entrar en contacto completo con la esencia. La doble lectura se mantiene vigente. La filosofía del límite no se decanta necesariamente por alguna de ellas, sino que se va configurando en ese campo de tensión que entre ellas se forma.

<sup>33</sup> Algo que el mismo Trías reconoce esta fragilidad del ser físico y biológico del hombre: «El hombre es ser natural, carnal, terreno, en metabolismo radical, a través de precarios equilibrios y de incursiones laborales, con el medio. Todo su ser, si quiere decirse así, se reduce a un cómputo de intercambios físicos, a mínimos básicos de material biológico y de equilibrio con el entorno físico». (Trías, Filosofía del futuro 44) Aunque la idea de difuminar la frontera de la piel para generar una apertura a la esencia ya no abandonará a la naciente filosofía del límite.

pierden su singularidad o, mejor, dejan atrás una de sus singularidades para seguir su camino de variación en ese vertiginoso descenso por el tobogán del mundo. Así, a lo más que puede aspirarse dentro de la condición fronteriza es al reconocimiento de las fuerzas que sustentan lo que se experimenta como la singularidad propia. Esto es algo que habla ya de la necesaria presencia de un límite en sentido negativo: la conciencia es cesura, es marca constante de la división entre fuera y dentro. La conciencia marca una vital distancia con la simple, inocente e inmediata condición de(l) ser. La vida, esta vida, requiere del equilibrio entre estas dos dimensiones, pues ésta no es sino un *ser entre*<sup>34</sup> que se disuelve cuando los cercos pierden la tensión generada en esa zona de frontera.

La proporción es una idea que acompaña a la vida desde antiguo. La labor del demiurgo platónico no es otra que la armónica composición de elementos que permiten la unión de

---

<sup>34</sup> Emilio Uranga, filósofo mexicano, retoma un diálogo de Fray Diego Durán con un indio al que había reprendido por su comportamiento y de quien obtiene la siguiente respuesta: «Padre, no te espantes, pues todavía estamos nepantla». El vocablo *nepantla*, evidentemente, requería de una explicación: se refiere precisamente a un “estar entre”, a un estado de medianía donde la nueva fe (y la antigua ley) todavía no tiene arraigo en los individuos que, por tanto, se mueven entre las viejas costumbres y las nuevas. Uranga realiza desde aquí un interesantísimo análisis de lo mexicano donde éste queda definido a partir de la noción de accidente: frente a la preciada sustancialidad a la que se aferra el europeo, el mexicano es puro accidente, está constantemente nepantla. Esta es una simplificación del rico análisis que realiza este pensador en diálogo con la filosofía heideggeriana, pero sirve para ilustrar un punto clave aquí: asomar la cabeza hacia el Espacio-luz y afincarse en el mundo al mismo tiempo es también una manera de estar nepantla. La espera para la definición última puede tener como consecuencia esta accidentada existencia. (Uranga 32-109)

un cuerpo del mundo con un alma, de un cuerpo mortal con un alma inmortal. En la cosmogonía platónica hay tres realidades que anteceden al mundo: el ser, el espacio y el devenir. Todo lo demás se inscribe y desarrolla en estas tres realidades, pues somos deviniendo en un espacio. Este devenir tiene un sentido o, en otras palabras, está orientado por los designios de la razón que el creador tuvo a bien poner en el alma inmortal que está en nosotros. No podía ser de otra manera, pues «entre los seres visibles nunca ningún conjunto carente de razón será más hermoso que el que la posee y que, a su vez, es imposible que ésta se genere en algo sin alma. A causa de este razonamiento, al ensamblar el mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza». (Platón, Timeo 57) Somos, entonces, una obra, una bella obra construida por imitación de los principios que rigen el Universo entero. La razón, literalmente, va a la cabeza.

Resulta interesante cómo la explicación que se da de la composición del cuerpo y el discernimiento de la armonía que subyace al mismo es también una forma expositiva para explicar las divinas ideas. Y es que, como atinadamente lo señala Jeanne-Marie Roux, «le corps rend donc visible l'Idée, il est signe de l'ame». (Roux 21) El cuerpo, en efecto, es un signo visible de los principios rectores del Universo, de las altas ideas a las que el conocimiento aspira. Son estas mismas las que están en el alma inmortal que anima al cuerpo, es decir, el cuerpo que encarcela al alma es, al mismo tiempo, el



signo, su propio signo, que puede llevarle a la comprensión del cielo de las ideas del que ella procede. Lo que se tiene, por tanto, es un límite que se manifiesta en forma de mediación: el cuerpo, como todo signo, lleva al conocimiento de la esencia de manera indirecta pues es dedo que señala la cosa sin ser él mismo la cosa que señala. El cuerpo es signo porque en su composición, en la comprensión de lo que él es y la razón de su ser están los principios del Universo.

Esto no significa, claro está, que el cuerpo sea una materia divina. El cuerpo sigue siendo un compuesto material, una armónica mezcla de los elementos animados por el alma (o las almas) que el demiurgo distribuye de acuerdo a la finalidad de cada una de sus partes. Así, en tanto materia sujeta al cambio y la caducidad, se distancia infinitamente de esas ideas que subyacen a su constitución. Así pues, el cuerpo es obstáculo del bien porque impide la relación directa del alma con las Ideas. Aunque lo sensible también puede llevar a la reflexión, tal y como puede verse en el libro VII de *La República* (524a, b y c).<sup>35</sup> Por otro lado, es de sobra conocida la noción de la filosofía como una preparación para la muerte, esto es, para la separación del alma de su cárcel

---

<sup>35</sup> En este pasaje de *La República* se habla del procedimiento que ha de seguir el alma ante los datos que le proporcionan los sentidos. Se enfatiza la importancia de la razón y la inteligencia para arrojar luz sobre la información confusa que pueda llegar de las sensaciones: «Es natural que en tales casos el alma apele al razonamiento y a la inteligencia para intentar examinar, primeramente, si cada cosa que se le transmite es una o dos» (Platón, República 352). Así, lo inteligible y lo visible se constituyen como dos dimensiones separadas, pero las percepciones estimulan y despiertan la inteligencia como potencia del alma.

corpórea y su vuelo que le restituye al ámbito divino al que corresponde.<sup>36</sup> Pero mientras esto sucede se debe llevar a cabo justamente esa preparación. Mantenerse en el recto camino, evitar las enfermedades del alma como la locura y la ignorancia, se consigue bajo un principio fundamental: «no mover el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma, para que ambos, contrarrestándose, lleguen a ser equilibrados y sanos». (Platón, Timeo 139)

Aparece, de nuevo, la noción del equilibrio, de la armonía fundamental en la cosmogonía platónica. El cuerpo no debe ser obstáculo para la contemplación de las ideas arrastrando al cuerpo a la ignorancia, pero el alma no debe hacer perder al cuerpo su lugar llevándole a la locura.<sup>37</sup> Hay, pues, una fundamental tensión que debe mantenerse. En ella el cuerpo, signo del alma, se constituye como condición desde la cual ésta puede pensarse y comprenderse, pero siempre con el cuidado de no caer en el exceso que haga que el delicado equilibrio de la vida se pierda. Dicho en las magníficas

---

<sup>36</sup> Este es sin duda un tema fundamental a tratar, por lo que volveremos a él cuando la muerte aparezca entre los temas centrales de este epílogo terrestre.

<sup>37</sup> No obstante, como bien hace notar Foucault con respecto a la noción de locura en el contexto platónico: «En todo el movimiento de la cultura platónica, el amor había estado repartido según una jerarquía de lo sublime que lo emparentaba, según su nivel, fuese a una locura ciega del cuerpo, fuese la gran embriaguez del alma en que la Sinrazón se encuentra capacitada para saber. Bajo sus formas diferentes, amor y locura se distribuían en las diversas regiones de la gnosis». (Foucault, Historia de la locura en la época clásica I 141) El tema del amor y la gnosis también deberá ser retomado más adelante en este trabajo, pero es importante considerar desde ahora que esta línea está ya presente desde el mismo momento en que Platón aparece y se deja ver como una estrella dominante dentro del sistema binario de la filosofía del límite.

palabras de Roux: «Le corps est une limite, oui, mais cette limite est aussi une condition, ce depuis quoi nous pouvons vivre, agir, et aussi, fondamentalement, penser». (Roux 19) El pensamiento es posible en la medida en que hay limitación, sólo ante esta separación es necesario el pensar pues, de lo contrario, el alma se reintegra al flujo racional divino en donde, en la medida en que todo es razón, no es necesaria reflexión alguna. El pensamiento es, por tanto, una operación propia del alma en la medida en que habita el cuerpo que marca sus límites y su condición.

Será Aristóteles quien arroje luz sobre esta relación entre alma y cuerpo a través de su hilemorfismo. Mientras que para Platón tenemos dos realidades que conviven, es decir, dos elementos completamente diversos encontrados en un amasijo obra del demiurgo, Aristóteles hará de esta relación algo distinto. Más allá de la colaboración entre ambos elementos que llega a plantear el ateniense, el estagirita piensa en ellos como dos elementos indisociables. El alma *siempre se da en un cuerpo*, por lo que ya desde aquí puede verse que su relación no es la de ser uno el mero agregado del otro. «La réponse aristotélicienne est révolutionnaire, et anti-platonicienne au possible: ame et corps sont solidaires *parce que toute ame est la forme d'un corps*, et n'existe pas qu'avec un corps. Corrélativement, *tout corps est nécessairement lié à une ame*, un corps étant une matière informée par un ame». (Roux 28)

El alma, entonces, es la forma del cuerpo y éste es la

materia del alma. No hay uno sin el otro. La materia, en el sentido aristotélico, es el soporte amorfo e indeterminado de lo que están hechas las cosas. La forma, por su parte, es aquello que hace que una cosa sea lo que es, su esencia, su verdadera naturaleza. Así, en la perspectiva del estagirita, el alma es el fin al que debe adaptarse el cuerpo, es ella la que le hace ser lo que es. Pero, a su vez, el cuerpo es la realización del alma en la materia. Relación bidireccional, implicación íntima y esencial en la que el alma, no obstante, mantiene cierta primacía en relación al cuerpo en tanto que principio formal y definitorio.

El alma, dice Aristóteles, es «la entidad definitoria, esto es, la esencia de tal tipo de cuerpo». (Aristóteles, Acerca del alma 169) Lo característico y definitorio de los cuerpos animados está en que tienen vida, por lo que la noción de alma quedará ligada al fenómeno vital. Así, resulta fundamental atender a lo que nos dice el estagirita con respecto a lo que pueda entenderse por vida. Aquí hay tres elementos a considerar: autoalimentación, crecimiento y envejecimiento. Ahí donde están presentes estos elementos está también la vida y, por tanto, el alma. Esta última, en consecuencia, no es sino «la entelequia primera de un cuerpo natural que en potencia tiene vida». (Aristóteles, Acerca del alma 168)

Pero más allá de la peculiar concepción aristotélica del alma, interesa un problema de hondo calado en la historia del pensamiento que tiene aquí su punto fundacional: el del principio de individuación. En efecto, al decir que el alma es el

principio formal, es decir, la esencia, hay que recordar lo que ello significa en el pensamiento aristotélico: «la entidad de cada cosa parecen ser la esencia, el universal, el género y, en cuarto lugar, el sujeto». (Aristóteles, *Metafísica* 283) Resulta evidente, entonces, que en este nivel de discurso nos encontramos todavía en el plano de lo general o universal, pues no es sino hasta el cuarto escalón que llegamos a abordar lo particular, es decir, al sujeto.<sup>38</sup> La singularidad, lo que nos vuelve individuos en el conjunto de nuestros congéneres, queda intacto si se atiende a la definición del alma. Es por ello que el principio de individuación se atribuye a ese elemento que es susceptible de adoptar diversas formas sin dejar de ser una misma sustancia: la materia, es decir, aquello de lo que está hecho el cuerpo.

El filósofo alemán Hans Jonas brinda una excelente síntesis de este problema en su evolución a lo largo de la historia. Tomás de Aquino, Avicena, Scoto, Leibniz y Schopenhauer, constituyen las estaciones representativas del problema, donde los primeros siguen la postura aristotélica mientras que los segundos introducen una variación que les distancia. Dentro de la perspectiva escolástica resulta fundamental considerar el papel del tiempo y el espacio para comprender el principio de individuación. Pero esto, para Jonas, hace de estas posturas unas que ponen demasiado

---

<sup>38</sup> Importante recordar aquí la noción que el mismo Aristóteles ofrece de sujeto en su *Metafísica*: «El sujeto, por su parte, es aquello de lo cual se dicen las demás cosas sin que ello mismo (se diga), a su vez, de ninguna otra». (Aristóteles, *Metafísica* 284)

peso en instancias externas, es decir, que el ser individual no depende tanto de sí mismo como de las circunstancias espacio temporales que le determinan. Por el contrario, desde la trinchera nominalista y la radicalización de Leibniz, la individualidad pasa a sustentarse en sí misma, es decir, el individuo es lo que importa y es dentro de él mismo donde se encuentran las leyes que le explican. Intentando mediar entre las opciones, el alemán terminará proponiendo lo siguiente: «Sono individui solo quelle entità il cui essere è il loro stesso fare (e quindi, in un certo senso, il loro compito): entità, in altri termini, che sono consegnate al loro essere per il loro essere, in modo tale che il loro essere è affidato loro, ed esse sono impegnate a sostenerlo con atti sempre rinnovati». (Jonas, *Frontiere della vita, frontiere della tecnica* 21)

Rüdiger Safranski, por su parte, nos aporta aquí una perspectiva sumamente clara: «Lo individual radica en el cuerpo: es él quien nos separa y escinde. Cuando, por el contrario, nos volvemos hacia el alma, nos unimos con un ser universal que nos separa del ser inferior, por escindido, que es el cuerpo». (Safranski 105) Esto responde a una concepción de lo que denomina como la “metafísica antigua”. Así, tender hacia lo universal, acercarse a la comprensión de la esencia implica levantar el vuelo dejando atrás el terreno de lo individual. Resulta fundamental recordar entonces que en este contexto atender al alma no es un proceso de interiorización sino, por el contrario, se trata de ir fuera de la prisión o más allá del peso material que nos mantiene anclados en este

plano de realidad. Con lo cual podemos completar los elementos que entran en juego al momento de pensar el principio de individuación: universal y particular, interior y exterior, tiempo y espacio. Tres pares de conceptos en donde lo fundamental está en comprender el paso de uno a otro que nos lleva de lo general de la esencia a lo particular del sujeto.

Al pensar en la singularidad se apuesta por un camino que mantiene la escisión. Se trata de una vía que no busca una reconciliación con la Unidad, con el principio de todo, con la claridad absoluta o fuente única de toda verdad. El sujeto es la instancia de la diferencia, de lo diverso. No puede dejar de resaltarse este elemento de cesura, pues precisamente por ello lo singular se convierte en condición, es decir, nos marca y constituye como sujetos particulares en relación con una dimensión universal. Pero los dos son necesarios para que la dinámica acontezca, para llevar a cabo el paso de una dimensión a otra. Lo singular no es sino la concreción en un aquí y un ahora de las posibilidades de la esencia –al menos en uno de sus sentidos–, y la continuidad de estas concreciones en su viaje a través del espacio-tiempo es lo que nos permite hablar de una identidad del sujeto.<sup>39</sup> Ahora bien,

---

<sup>39</sup> Esta es precisamente la idea de Jonas que nos habla de los “fundamentos biológicos de la identidad” y de una “teoría del organismo”. En ella, de hecho, puede verse cómo a medida que los organismos se vuelven más complejos se va dando un mayor grado de individualidad y, con ello, una mayor separación del mundo. «Essere un individuo significa non-essere integrato col mondo, e meno lo si è, più si è individui. L'individualità implica discontinuità». (Jonas, *Frontiere della vita, frontiere della tecnica* 42) Discontinuidad, diríamos, desde la perspectiva del individuo mismo, pero continuidad para la especie que se actualiza en cada caso. Cada uno, por tanto, es una actualización aquí y ahora del género

hay dos elementos importantes a considerar en este punto. El primero tiene que ver con la perspectiva metafísica que se asume ante la singularidad, mientras que el segundo pone el acento en la teleología que acompaña a la noción de sujeto.

Con respecto al primer elemento cabe rescatar una descripción más detallada por parte de Safranski con respecto a la metafísica antigua. Nos dice:

La metafísica antigua no desea que nos enterremos en nosotros mismos, no pretende *interiorizarnos*, sino liberarnos de la *cárcel* de nuestro cuerpo y de nuestros sentidos. [...] El espíritu es, desde sus parámetros, una intensificación de lo real. Por eso ese espíritu es, en el sentido que la metafísica antigua le atribuye, más fuerte que cualquier miedo a perder la realidad, más fuerte incluso que la muerte. Es precisamente el espíritu el que nos garantiza que nunca vamos a desaparecer del mundo ni de la vida. Puesto que hay espíritu no se da la nada. ¿Qué tenemos entonces que temer? (Safranski 94-95)

La preparación para la muerte, es decir, el ejercicio de la filosofía, no es en ningún sentido un viaje al interior a manera de claustro, sino que el entrar en contacto con el alma a través de cuerpo como signo del orden del Universo es un ejercicio de liberación, de apertura y vuelo que abraza la unidad. Se trata de abandonar un plano de menor grado de realidad para internarse en la verdad. Esto es eminentemente platónico y conviene mantenerlo en el horizonte para la mejor

---

humano. Idea central para la fundamentación de la responsabilidad que hará Jonas en *El principio de responsabilidad* donde llega a decirnos que cree «en una subjetividad sin sujeto –esto es, en la dispersión de una germinal intimidad apetitiva en innumerables elementos particulares– que en su inicial unidad en un sujeto metafísico total» (Jonas, *El principio de responsabilidad* 134). La subjetividad, entonces, deja de ser un elemento de aislamiento para pasar a ser condición compartida que se recrea en cada caso.



comprensión de lo que al respecto puede decirse desde la perspectiva de la propuesta filosófica de Eugenio Trías. Aunque, adentrándonos ya en ello, habría que decir que esto no estaría completo sin el elemento nietzscheano, sin esa segunda estrella del sistema binario que juega constantemente en las ideas de Trías.<sup>40</sup>

Así, y siguiendo de nuevo a Safranski, se podría abordar este tema en clave nietzscheana diciendo lo siguiente: «El principio de individuación conforma lo apolíneo. Frente a lo dionisiaco, la individualidad, con su razón y su moral, sólo es una *apariencia* que nada en la superficie» (Safranski 66). Tender hacia el individuo es ir en la senda de la forma, mientras que lo dionisiaco late en el fondo como fuerza vital que corre por las venas. Idea esta que nos acerca a la gasolina del amor de Duchamp: el deseo representado bajo una forma que, desde su transparencia, nos deja ver su juego constante, es decir, una obra singular que muestra el principio motor que permite la variación constante. Aunque no puede dejarse de

---

<sup>40</sup> Puede decirse, incluso, que la inclusión de un excursus de corte aristotélico es más que necesaria dada la importancia que el concepto de forma puede tener para comprender el tema del individuo en la propuesta triasiana. Esto es algo que ya Fernando Pérez-Borbujo anotaba y subrayaba de manera muy pertinente para hablar de un "materialismo de nuevo cuño": «Si Hegel quiso pasar a la Historia como el Aristóteles alemán me parece que, aun cuando públicamente Trías reivindica las figuras de Platón y Nietzsche como los grandes prebostes de su filosofía, sus dos estrellas-guía, es en cierto modo el más aristotélico de los pensadores hispanos. Este matiz claramente aristotélico de su filosofía radica en la ligazón interna entre materia y forma que a un cierto platonismo le resulta inconcebible». (Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza* 61) El sistema binario en el que el platonismo juega con las ideas nietzscheanas tiene también una importante influencia de la órbita aristotélica en un punto no menor de la propuesta filosófica que se deriva de esta lúdica interacción.

insistir que la transparencia no es renuncia a la limitación, pues sigue estando ahí la materialidad del vidrio que, incluso, es condición de posibilidad para la representación entera, es la materia que soporta la forma.

En lo que respecta a la teleología habría que tener presente tanto la perspectiva aristotélica como la de Hans Jonas. En la relación entre lo particular y lo universal en un marco espacio-temporal no necesariamente se juega una especie de salvación personal sino que, como bien ve Jonas, es precisamente la especie misma la que está en juego. En otras palabras, la esencia de lo humano se actualiza y perpetúa en cada individuo concreto: está-ahí-ahora variándose y abriéndose camino hacia el futuro. He aquí el elemento central: que el camino de la singularidad, la constante variación y concreción de lo universal en lo particular, está siempre orientado hacia el futuro.<sup>41</sup> Lo que es más, la singularidad abre y hace posible el futuro. Esto se vuelve claro desde el momento en que hablamos de cómo lo singular implica escisión y distinción que aplican tanto en la dimensión espacial como en la temporal. La culminación del viaje que nos lleva a la comunión con la unidad anula también la necesidad de distinción del ahora: entramos en la eternidad

---

<sup>41</sup> Es precisamente este elemento donde la descripción que hace Bloch de la ensoñación propia de la juventud se hace patente y la razón por la que el deseo de la singularidad cobra aquí una fundamental relevancia. Se trata, en efecto, de una tarea abierta hacia el futuro, una constante posibilidad que tira como auténtico combustible del amor que, como veremos, se concretará en una dimensión diferente cuando se apele a la herramienta de la escritura.

que es madre del tiempo. La temporalidad, de hecho, es lo propio del sujeto que se autoalimenta, se desarrolla y envejece hasta perecer, es decir, es una característica inherente de lo que vive. Hablar de futuro, por tanto, sólo tiene sentido en la medida en que hay una singularidad que recorre la senda hacia la otra orilla o, dicho en términos triasianos, si se cumple el ciclo de producción y perfección a través del cual se va gestando y labrando la singularidad.

### 1.7 *Del individuo a la singularidad*

De manera casi imperceptible se ha operado aquí un cambio conceptual fundamental: pasamos de hablar de la individualidad a asentarnos en el terreno de la singularidad. Ambos conceptos están emparentados, pero la diferencia tiene consecuencias no menores que ya los planteamientos que encontramos en *Meditación sobre el poder* nos anunciaban. La noción de individuo es sumamente estática, remite a una idea de completitud y acabamiento que va en contra de la dinámica propia de la singularidad que defiende Trías, es decir, de esa búsqueda del estilo propio en el que se resuelve la relación entre lo universal y lo particular. Pero atendamos a sus propias palabras. ¿Por qué singular y no individuo?

Singular, en primer lugar, tiene una significación cuantitativa en tanto se opone a plural, a particular y general. Pero singular tiene otra significación, de naturaleza cualitativa. Decimos de algo que es singular si es algo que, por una u otra razón, se destaca de cierta normalidad, de cierta medida pautada, algo que resulta quizás chocante, quizás curioso y sorprendente,

quizás incluso admirable y asombroso, algo que produce en el sujeto cierta suspensión de juicio, cierto *shock*, incluso cierto calambre de vértigo y de asombro. (Trías, Filosofía del futuro 47-48)

Aquello que salta de lo ordinario, lo que llama la atención y resulta fascinante es de lo que puede decirse que tiene singularidad. Elemento este que va en consonancia con el salto que representa el estilo con respecto al estado, es decir, con esos momentos en que lo establecido, la forma enquistada y vampirizante, se ve superada por el reaceramiento y reapropiación de la esencia con su consecuente paso a la existencia. Pero esto acontece desde una dinámica donde esa vuelta a la esencia se hace desde el singular mismo que puede entonces recrear y recrearse completando el ciclo de producción y perfección.

Así, más que de individuo, Eugenio Trías hablará de “ente singular sensible en devenir”. Expresión que encierra el conjunto de elementos desde los cuales es posible una constante repetición de lo mismo pero diferente,<sup>42</sup> es decir, la recreación de la esencia a través de un *eros productivo*. La entidad refiere al componente físico ineludible, esto es, a la

---

<sup>42</sup> La terminología tiene una clara relación con la obra de Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición* es, sin duda, uno de los interlocutores fundamentales en la formulación del principio de variación. En esta obra Deleuze nos dice: «Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y artista». (Deleuze, *Diferencia y repetición* 23) Es más que evidente la cercanía con las ideas de poder propio y síntesis de lo particular y lo universal que Trías irá desarrollando desde su propia propuesta.

materia como soporte. Es este el único resabio de la individualidad tal y como se entiende desde el problema tratado en el apartado anterior. La entidad no es sino la *fysis* marcada por los atributos de la singularidad y la sensibilidad que, además, se encuentran en constante cambio, es decir, que están siempre en devenir. Materialidad y temporalidad, las coordenadas fundamentales de espacio y tiempo, quedan comprendidas en esta noción triasiana. Hay una materia en la naturaleza que se encuentra en constante variación. De pronto da un salto singular a través de la radical capacidad de interrogación que somos: el individuo humano es una ruptura con el *continuum* natural, un signo de interrogación hecho carne que abre en la naturaleza una dimensión lógica, lingüística y cultural. «En virtud de esta transcripción de la diferenciación que es el signo de interrogación, el hombre deja de ser *meramente físico* y concede a la naturaleza una nueva dimensión, lógica, lingüística, cultural». (Trías, Filosofía del futuro 20) En otras palabras, habitar auténticamente el mundo humano es dar un salto de la individualidad para entrar en la dinámica de la singularidad que no es sino principio de variación constante.

Sería inútil buscar un principio de individuación si la noción misma de individuo ha sido desterrada o, por lo menos, redefinida y degradada en beneficio de este concepto de singularidad. No cabe duda de que el problema del principio de individuación no se plantea de manera directa y explícita en el pensamiento de Trías. Pero esta teorización de la

singularidad bien puede entenderse como una respuesta que propone un cambio de perspectiva radical. De hecho, la formulación de su *principio de variación* se interna en el corazón de esta problemática de las relaciones entre lo singular y lo universal. En otras palabras, el acercamiento al individuo se da por una vía distinta a la del principio de individuación, pero no por ello deja de haber elementos para intentar dialogar con el mismo desde la filosofía del límite.

De hecho, la aparición de este peculiar ente singular sensible en devenir es, de nuevo, una apuesta por la escisión que el autor de *El artista y la ciudad* pensará en términos de deuda.<sup>43</sup> El alejamiento, la división, la cesura, intenta ser salvada a partir de una constante recreación de naturaleza eminentemente simbólica. La reproducción y las obras, es decir, el terreno del *eros productivo* será justamente la gasolina de amor que mantiene la dinámica andando y el impulso en virtud del cual se fragua la singularidad. Desde la filosofía del límite, entonces, no se trata de dar cuenta de la manera en que se llega hacia el sujeto o, mejor, al individuo perfectamente diferenciado, sino de dar cuenta del camino que nos lleva de esta instancia de clausura y separación hasta

---

<sup>43</sup> Este punto se desarrolla en la línea de Nietzsche y Heidegger con respecto a la noción alemana de *Schuld* (deuda o culpa). En este sentido, el mismo Trías nos dice que precisamente *El artista y la ciudad* es una reflexión con respecto al modo en que esta deuda se salda a través de la creación que se inscribe en el marco de la ciudad. Importante tomar en cuenta en ello la relación entre alma y ciudad que se quiebra en la Modernidad. Se trata de un libro que parte de las ideas ya presentes en su trabajo sobre la noción de alma en Platón, pero que conecta también con ideas nietzscheanas para pensar esa cesura moderna que ayuda a comprender la crítica a la noción de individuo.

la apertura y comunión con la propia esencia a fin de reconquistar cada vez el poder propio. Si el sujeto es escisión lo es porque desgarrar la prisión del individuo dando pie a que cumpla su anhelo de volar a los cielos de la repetición creadora, es decir, a cumplir el principio de variación como su más íntima vocación.

Esto, por otro lado, lleva a una redefinición de aquella noción heideggeriana del *Sein zum Tode*<sup>44</sup> para plantear un *ser para la recreación*. La muerte deja de ser un fin, una clausura de todo proyecto, pues lo singular va más allá de la muerte variándose en sus obras donde la reproducción constituye una manera elemental o primaria de la variación, aunque insuficiente en términos de la consecución de la singularidad. De hecho, es precisamente la mera reproducción lo que llevaría a una repetición de lo mismo sin marcar una diferencia, es decir, un proceso en el que la síntesis de lo singular y lo universal no se consigue y, por lo tanto, se permanece en un nivel del mero individuo que es siempre el mismo.

---

<sup>44</sup> Es más que conocido el análisis que Heidegger lleva a cabo en el primer capítulo de la segunda sección de *Ser y tiempo*. Ahí nos dice que «*la muerte, como fin del Dasein, es la posibilidad más propia, irrespectiva, cierta y como tal indeterminada, e insuperable del Dasein. La muerte, como fin del Dasein, es en el estar vuelto de éste hacia su fin*». (Heidegger, *Ser y tiempo* 278) Este estar vuelto hacia el fin es precisamente lo que queda en entredicho de acuerdo a la concepción que nos propone Trías, pues el fin queda reinterpretado. Además de que la angustia como principal disposición afectiva ha sido ya cuestionada en *Meditación sobre el poder*. Aquí se da un paso más en esta polémica con los planteamientos heideggerianos, pues Trías nos dice que el enraizado individualismo de Heidegger le hace fallar en su intento de fundamentar el ser temporal en el ser histórico.

Las ideas de individuo y de especie deben, pues, ser redefinidas respecto al hombre y en profundidad muestran su obsolescencia, pues cada hombre es síntesis, no mediada por conceptos, por diferenciaciones de género y especie, entre la singularidad sensible radical y la universalidad en la que aquella se repite y se recrea. Y lo humano no es el medio global de esa insistencia de los singulares renovados y de la reproducción singularizada de cada uno de ellos. El hombre es ser natural, carnal, terreno, en metabolismo radical, a través de precarios equilibrios y de incursiones laborales, con el medio. Todo su ser, si quiere decirse así, se reduce a un cómputo de intercambios físicos, a mínimos básicos de material biológico y de equilibrio con el entorno físico. (Trías, Filosofía del futuro 43-44)

Lo que tenemos es al individuo como punto de partida, como estado enquistado en el torrente del devenir. Nos enfrentamos a un arranque en el que lo que se busca es la apertura, la liberación de esta instancia de dominación para dar paso a la variación en la que lo singular acontece. Esto marca un salto al seno de la materia natural, somos interrogación encarnada que hace posible poblar con signos el mundo. Esta capacidad, además, abre un horizonte, es decir, hace posible hablar de un futuro, da sentido a esta dimensión temporal. Pero no se trata ya de una conciencia anticipadora que, gracias a la angustia como disposición afectiva, nos abre a la autenticidad que queda limitada a la propiedad como dimensión individual. Sino que estamos ante una “conciencia filosófica” que es la repetición creadora de la conciencia ingenua del infante. Es variación del asombro y el vértigo que produce la existencia misma en sus más radicales interrogantes. «A través de ese asombro, vértigo e interrogación, un animal quiebra y salta, en el propio medio natural, hacia un mundo propio, inserto en la



*fysis*, pero llevando ésta al colmo de su energía y entropía, ese "mundo humano" que es, en rigor, lenguaje, cultura, orden simbólico». (Trías, Filosofía del futuro 42)

En el paso de la individualidad a la singularidad queda evidenciado que la propuesta filosófica de Eugenio Trías se entiende en el marco de una metafísica de corte platónico que se ha variado, es decir, que Trías ha tomado el corazón platónico para recrearlo en su propia propuesta. Así, lo importante para esta filosofía no está en el elemento que define la individuación, sino en aquello que permite ir más allá de ella sin dejar de reconocer la condición física y material de la que se parte. El cuerpo nos hace individuos, pero son nuestras obras lo que nos hace singulares. Es en nuestra acción erótico-poética en donde se fragua la singularidad y se da cuenta de la esencia que puja por la constante recreación. No hay, pues, una nada, un nihilismo que nos arroja al sin sentido. Lo que tenemos como tarea, como llamado constante, es el imperativo pindárico que llama a ser lo que eres: síntesis constante de la fuerza dionisiaca y la forma apolínea que es en la medida en que se va variando en bellas obras. «*Un ser es tanto más singular cuanto más capaz es de recrearse*». (Trías, Filosofía del futuro 50) La tarea hacia el futuro no podía ser definida de manera más clara, aunque ello implica dejar atrás la noción de individuo para emprender el viaje de la singularidad.

No puede dejar de notarse que el hecho de poner el acento en las obras perfila ya un giro kantiano en el

pensamiento de Trías que en un principio gravitaba en la órbita de la estética.<sup>45</sup> Y es que, al igual que Jonas, la búsqueda de fundar en el ser mismo la razón de su devenir, es decir, intentar escapar de las determinaciones externas nos conecta con el terreno de la libertad. El individuo se singulariza hacia el exterior, su libertad está, por tanto, fuera de los límites de la individualidad. Pero esto no es sino la constitución de un nuevo límite que se recrea cada vez, en cada caso. El sentido de la libertad, entonces, está orientado hacia el futuro en el que, por virtud de la libertad de este signo de interrogación hecho carne, la variación de lo mismo puede darse. Como dice de manera clara Fernando Pérez-Borbujo: «La subjetividad tan sólo se singulariza en el ámbito de la acción práctica, en el ámbito moral. [...] La libertad nos saca del ámbito de la ciega necesidad natural y nos transforma de “máquinas” en “personas”». (Pérez-Borbujo, *Veredas del espíritu: de Hume a Freud* 79) El principio de variación, entonces, es un viaje carnavalesco que se libera a la producción de máscaras en un ejercicio de constante recreación. No se trata de una interiorización, sino de la externalización de un principio dionisiaco que puja por reformarse, es decir, por la variación en síntesis constante con la forma apolínea.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> De hecho, el mismo Trías retoma los planteamientos kantianos para hablar de ética y condición humana mostrando cómo la libertad de respuesta ante el imperativo es justamente lo que singulariza gracias a la capacidad creativa que se abre en y por ella. Cf. Eugenio Trías, *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, pp. 135-138.

<sup>46</sup> El lenguaje nietzscheano es el mismo que se emplea en *Filosofía del futuro*. Aquí se hace alusión al mismo para dar a entender que ese contexto de la metafísica antigua en el que se desarrolla esta noción de singularidad

El principio de variación, en el contexto de la filosofía del límite, explica la singularidad, es decir, el hecho singular en una noción del ser topológicamente ordenada en la que hay manifestación, ocultación y engarce. Es este último el que permite cierta comunicación entre ambas dimensiones. Estamos, entonces, ante una propuesta metafísica en la que se da un principio que explica las singularidades, las ocurrencias que acontecen en el mundo, desgarrando la noción de individuo e invitando a la apertura de la singularidad que no es ya claustro o estado enquistado en el torrente del devenir. La singularidad, en cambio, es apertura a la libre variación de lo mismo como producción de la perfección y perfección de la producción. Apertura al ser propio para dar forma al propio ser. Eugenio es un nietzscheano que sueña en una reconciliación con el viejo Platón o, mejor, es un platónico que hace lo que sólo un platónico puede hacer: recordar el porvenir en el que la idea del eterno retorno se actualiza en feliz síntesis de contrarios aparentes. Es desde aquí desde donde puede entender la noción de lo singular propio como concreción siempre abierta del estilo propio:

El estilo propio es lo que hace a un ente ser lo que es, manifiesto a través de sus expresiones. Y bien, es algo insistente y recurrente en él lo que permite hablar de dicho

---

se complementa con ideas nietzscheanas. De hecho, el cambio que se propone en torno a la noción de muerte en Heidegger tiene que ver con la importancia de la creación como elemento que abre el horizonte de futuro. Dice Nietzsche: «Para ser el hijo que vuelve a nacer, para ser eso el creador mismo tiene que querer ser también la parturienta y los dolores de la parturienta». (Nietzsche, Así habló Zaratustra 137) Profundizaremos en el tema de la muerte en su relación con el principio de variación en el último capítulo.

estilo propio. Algo que se reitera o *se recrea*. Eso es *lo que es*, a saber, su esencia. La cual no es un supuesta *constitución ya dada* sino un constituirse y reconstituirse lo ya previamente reconstituido. Puede, pues, afirmarse que un ser es singular en la medida misma en que se *recrea*, o que lo que le hace ser singular es la recreación de sí mismo; recreación que presupone una revalidación del ser de la naturaleza problemática. [...] En una palabra, su ser *en devenir*: su reiteración en otro ser que es el mismo siempre diferente. El singular es, pues, por razón de su singularidad, probada por las recreaciones, *inmediatamente universal*. Es a la vez lo mismo (uno) a través de sus diversificaciones (universal). Es el mismo a través de todas sus recreaciones. (Trías, Filosofía del futuro 49)

### 1.8 *La reflexión: de la imagen al acto*

El amor inquieta a Zaratustra. Se retira a la soledad de las montañas, se aleja de los hombres, pero es el amor el que le llama a compartir más de su sabiduría. Resiste, pone en práctica el pudor y por el mismo amor cierra la mano que busca ofrecerlo todo. Zaratustra es víctima del eros platónico que Trías lee como impulso que busca siempre la poíesis como su necesario complemento. El amor que no se consume en producción es la ruptura moderna de esa síntesis platónica que hace posible la singularidad en eterna variación creadora. Este estancamiento, esta escisión, produce en el que se aísla en la montaña un sueño: el del niño en el espejo. «"Oh Zaratustra –me dijo el niño–, ¡mírate en el espejo!" Y al mirar yo al espejo lancé un grito, y mi corazón quedó aterrado: pues no era a mí a quien veía en él, sino la mueca y la risa burlona de un demonio». (Nietzsche, Así habló Zaratustra 131) Acto

seguido se levanta de un salto y se dispone a volver a la ciudad.

Es la imagen la que nos sacude, la que produce asombro y vértigo. Pero no se trata de esa imagen en la que nos reconocemos, no es la identidad lo que hace dar el salto, sino la diferencia, la necesidad de reconquistarse continuamente por estar ausentes en el espejo o, lo que es más, por la decadencia que éste puede mostrarnos. La mirada en el espejo no devuelve el continuo, no se ajusta a lo anticipado. Nos topamos con el discontinuo, con la cesura diabólica que nos recuerda esa *grieta primordial*<sup>47</sup> en la que nos encontramos fundados. Somos deudores y culpables, la imagen que nos devuelve el espejo es un recordatorio de que sólo las acciones, las obras, la producción, podrán saldar esa deuda que se encuentra en la raíz misma de la existencia. No podemos contentarnos con la imagen, hay que actuar.

Es el yo el que busca mirarse en el espejo, pero no se encuentra. Es necesario extraviarse para poder recuperarse, para poder ganarse uno mismo. La caída y el acaecer es lo que aparece en primera instancia. Pero no se trata de volver a construir una prisión, de volver al espejo y caer bajo el encanto narcisista. El principio de variación llama a romper el espejo, a abandonar la imagen para abrazar el camino de la repetición creadora. Es una apuesta por la libertad que atiende a la voz que resuena en la opacidad: nuestra íntima vocación de

---

<sup>47</sup> «Llamo grieta primordial a aquella que hace posible la constitución del sujeto como sujeto humano y lingüístico». (Trías, Filosofía del futuro 32)

variación. Romper el espejo, decíamos, equivale a distanciarse de la identidad que no es sino un estado enquistado, dominación y no-poder propio que requiere de una constante renovación en su manar de la esencia. Se trata, en suma, de abrir el grifo del juego constante entre esencia y existencia, de la síntesis de eros y poíesis con la que se salda la deuda y se mantiene el horizonte de futuro.

Ahora bien, se entiende que el abandono del espejo para enfrentarse a la transparencia es, por tanto, un distanciarse de lo que más arriba llamábamos el cuerpo-espejo. Lo que se rechaza, queda claro, es la noción de identidad e individuo ya descritas, por lo que hay que tener cuidado para no tirar al niño con todo y el agua sucia de la bañera. Ya hablábamos de la advertencia freudiana de que el cuerpo es eso de lo que el sujeto no puede librarse, por lo que la ruptura del espejo no tiene que significar también un abandono del cuerpo. De hecho, Trías no deja de reconocer una y otra vez la materialidad, la *fysis*, como punto de partida (el vidrio como materia que permite la transparencia) de la reflexión y de la acción. Aunque, cierto es, la tendencia es a difuminar los límites de la piel para abrirse a una dimensión más amplia y, dicho en consonancia con la metafísica antigua, más verdadera. No queda, entonces, sino seguir profundizando y problematizando esta propuesta filosófica desde este cuerpo que se nos presenta cada vez más translúcido. Puede que estemos ante un ejercicio como el de Velázquez que, como hemos dicho, inmortaliza su mirada en su hacer, en su obra

*Las Meninas* en donde todos jugamos a ser un sujeto aparentemente ausente.





## CAPÍTULO II

### *El cuerpo y el despliegue simbólico*

La singularidad se consume en el viaje de la existencia. La íntima vocación de variación nos llama a producir(nos) en consonancia con la esencia. Este es el sentido de la responsabilidad: dar respuesta en obras al llamado a ser libres para devenir personas, a ser carnaval de máscaras que afirma el poder en su esencial conexión con el ser. Lo singular, por tanto, supone un salto en el continuo, una ruptura que busca abrir el claustro del estado para poder respirar el viento fresco del futuro. Somos un viaje en el que se afirma la posibilidad, la recreación como apropiación de lo dado que da a luz una variante. Con Trías se pasa del concepto de identidad (estado petrificado) al de singularidad (principio dinámico en constante variación), escoltado siempre por dos elementos fundamentales, a saber, el *ente* como soporte espacio-material y el *devenir* como horizonte temporal en el que lo singular se va variando.

Hablamos ya del pintor que hace de su mirada pintura. El juego presente en *Las Meninas* nos ha servido para detectar la configuración del cuerpo como espejo, como punto que refleja sin poder reflejarse a sí mismo. La superficie reflectante es un ojo que se encuentra con el mundo para reflexionar proyectando de vuelta una imagen. Esto no se trata de una

operación meramente mecánica, es decir, la imagen resultante no es una mera reproducción de lo percibido, una copia imperfecta, sino que es una auténtica reelaboración, una imagen cargada de sentido. Pero he aquí que la singularidad, tal y como se ha definido, introduce un giro fundamental: no importa tanto ya lo visible como el proceso a través del cual se ha llegado a la obra, es decir, su trayecto y sentido. Pasar a la metáfora sexual superando la mera contemplación visual, tal y como lo plantea Trías en *El artista y la ciudad*.<sup>48</sup>

Romper el espejo es dar por terminada la primacía de la imagen en relación con la identidad. Lo que es más, implica cuestionar la noción de identidad misma apostando por la nietzscheana idea de la profusión de máscaras o, dicho de otra manera, la eterna variación de la mismidad para producir la diferencia. En este punto no se puede olvidar nunca que es *lo*

---

<sup>48</sup> De acuerdo a Eugenio Trías la concepción estática tanto del alma como de la idea se relativiza en diálogos como *Fedro* y *República*. Particularmente en este último Trías rescata el siguiente fragmento para mostrar la importancia de la metáfora sexual que piensa la verdad y la inteligencia como algo que se engendra, es decir, algo que requiere de una acción y esfuerzo y no sólo de una mera contemplación pasiva. Además de que supone «contacto, unión, coito. [...] Se trata, por consiguiente, de un acto en el que el sujeto, el alma, produce fuera de sí mismo, un ser distinto, una alteridad, en la cual se trasciende en tanto que sujeto, en tanto que mismidad». (Trías, *El artista y la ciudad* 33) El fragmento platónico dice de la siguiente manera: «¿Y no nos defendemos razonablemente si decimos que el que ama realmente aprender es apto por naturaleza para aspirar a acceder a lo que es, y no se queda en cada multiplicidad de cosas de las que se opina que son, sino que avanza sin desfallecer ni desistir de su amor antes de alcanzar la naturaleza de lo que es cada cosa, alcanzándola con la parte del alma corresponde a esto (y es la parte afín la que corresponde), por medio de la cual se aproxima a lo que realmente es y se funde con esto, engendrando inteligencia y verdad, y obtiene conocimiento, nutrición y verdadera vida, cesando entonces sus dolores de parto, no antes?» (Platón, *República* 304)

*mismo* lo que sirve de base al resultado de la variación, es decir, que la ruptura del espejo no abandona la idea de un sustrato como punto de partida, aunque sí que se requiere de una redefinición del mismo. En el caso del pensamiento de Eugenio Trías esto supone el paso de un sujeto entendido como un bloque individual, perfectamente perfilado y acabado, a un *ente singular sensible en devenir*.

Dicho en otras palabras, lo que tenemos no es un juego especular donde la mirada del artista se inmortaliza mirándose a sí mismo, sino una especie de retrato que, como el de Dorian Gray, va mostrando las variaciones del retratado en función de sus acciones. Dorian, el de carne y hueso, pasa a ser la representación de la añeja noción de individuo, el que se conserva siempre en el mismo estado. Su retrato, por otra parte, es ahora el que muta, el que da cuenta de los cambios en función del obrar de aquel de quien es representación. La inversión es más que elocuente: Dorian disocia ética de estética y conserva una belleza que, en la medida en que deja de sustentarse en verdad y bondad, va abriendo un abismo que se manifiesta en el retrato.<sup>49</sup> Es así que en este último se da

---

<sup>49</sup> El trabajo de tesis de Domingo A. De los Santos Trinidad muestra muy bien la importancia que tiene el binomio ética-estética en el contexto del pensamiento filosófico de Trías. En el trabajo de De los Santos queda claro el íntimo vínculo entre ambas dimensiones a partir de un análisis del concepto de pasión. El autor nos dice: «Eugenio Trías hace notar una relación muy estrecha entre ética y estética. Mediante ambas dimensiones humanas se expresa la propia condición de lo que somos y que estamos llamados a ser: habitantes de la frontera». (Trinidad 16) Más adelante comentaremos el concepto de pasión que, en efecto, resulta central en la perspectiva filosófica de Trías. De momento ha de quedar establecido que el filósofo barcelonés tiene en su horizonte el ideal griego en el que belleza

cuenta de lo que acontece en el devenir del ente singular sensible que, por este diabólico acontecimiento, ha perdido justamente lo que le permitiría ganarse su singularidad. Bien podría decirse que este genial intercambio hace que el auténtico cuerpo de Dorian Gray esté en el cuadro, mientras que la materialidad andante del sujeto al que llaman Dorian es en realidad una especie de retrato animado: un cuerpo de autómatas que es incapaz de mostrar las variaciones del sujeto creativo. El retrato que cuelga de esa habitación cerrada es ahora la verdadera amalgama de alma y materia, es decir, es una obra que muta y moldea su materialidad en función de un hacer que se despliega en el tiempo. El retrato de Dorian Gray es la ilustración de la variación que hace de algo un *ente singular sensible en devenir*.

La genial obra de Oscar Wilde logra mostrar —entre otras cosas— la distancia entre una noción pétrea de belleza y una que se transforma en función de su recorrido donde conceptos como el de verdad y bondad le acompañan. No es de extrañar que en el relato aparezca constantemente un lamento por la separación entre idealismo y materialismo. Hallward, el artista que crea el retrato de Dorian, nos dice: «La armonía del alma y el cuerpo, ¡qué maravilla! En nuestra locura hemos separado las dos cosas, y hemos inventado un

---

y verdad van de la mano, pero entendido desde su particular perspectiva en la que pasión y creación se engarzan también en un ciclo que mantiene encendida la llama de la variación.

realismo que es vulgar, y un idealismo hueco». <sup>50</sup> El retrato de Dorian no sólo da cuenta de la armonía y proporción de sus facciones. No es una obra que reproduzca lo que se presenta de inmediato ante los ojos sino que, además, logra capturar la integridad moral que dota de verdadera altura al sujeto retratado. La obra, por tanto, no sólo vuelve a presentar ante nosotros lo evidente sino que logra hacer, como decíamos antes con Merleau-Ponty, visible lo invisible.

Podemos entender la transformación del retrato en función de la estrecha conexión entre la belleza (visible) y la bondad (invisible) del retratado. Pronto la inocencia de Dorian se rompe. Un desenamoramiento abrupto le lleva a despreciar a la chica que le ama. El despecho mostrado, que raya en la crueldad, marca el retrato con una sonrisa que refleja el nuevo estado anímico del sujeto, pero no pasa al de carne y hueso, no se inscribe en su carne. Lo invisible moral se despliega en lo visible estético: la irónica y cruel sonrisa es símbolo de un acontecimiento de orden moral, pero el sujeto que la porta es el retrato. Dorian conserva intacta su belleza, es una estatua inmaculada, pero precisamente por ello pierde su singularidad. Esa sonrisa que persigue y tortura al retratado es la constatación de la íntima vinculación entre la vida y la obra, entre el ideal de belleza y la realidad del mundo. En el cuadro se muestran las máscaras que el individuo ha dejado de

---

<sup>50</sup> «The harmony of soul and body –how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void». Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*, Penguin, Londres, 1992.

portar, se inscribe en él el devenir que ha dejado de ser palpable en aquel otro que camina por las calles de Londres. Disociación entre ética y estética que no puede perderse de vista jamás.

En el retrato no importa ya la representación generada a partir de la mirada del artista, sino que Dorian puede constatar los efectos de tomar su propia vida como obra. El punto de partida es el ideal: la belleza prístina e inmaculada. Luego la vida sigue su curso y va moldeando el retrato de acuerdo a las acciones del sujeto. No importa, pues, lo visible sino el efecto de un acto, haciendo resonar en perfecta armonía la noción de obra como objeto y como acción: el obrar de Dorian se plasma en la obra que le representa. Interpretar desde aquí la singularidad nos abriría una interesante posibilidad de lectura, a saber, que el *ente sensible en devenir* tiene como tarea el tomar su propia existencia como una obra moldeada por sus obras.<sup>51</sup> El hacer, la producción orientada por el impulso erótico que lleva a la contemplación de los ideales, el cumplimiento del ciclo de producción y perfección, tiene un vínculo intrínseco con la vida del sujeto creador. Las

---

<sup>51</sup> Puede establecerse aquí todo un diálogo con los pensadores que marcan que somos el fruto de nuestra acción. Pensemos, por ejemplo, en la postura de Sartre: «El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. [...] El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como él se concibe después de la existencia, como él se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace». (Sartre 168) El diálogo con el existencialismo es, en efecto, un trabajo interesante a realizar en relación con las etapas tempranas de la filosofía del límite.

bellas y buenas obras embellecen y ennoblecen al *ente sensible en devenir* y, siguiendo *El retrato de Dorian Gray*, dejan una marca que se inscribe en la materia, en la imagen que no es sino la parte entitativa del ser en devenir que somos: el cuerpo.<sup>52</sup>

La conexión entre vida y obra se vuelve entonces fundamental.<sup>53</sup> Nuestro hacer, nuestra producción, nos marca

---

<sup>52</sup> La vinculación entre pasión e inscripción será constante en el texto. Eugenio Trías hablara de este tipo de operación una y otra vez en su obra sin profundizar de manera explícita en ello. La filosofía misma es una actividad creativa sustentada en una disposición por una pasión particular: el vértigo (además de la admiración, claro está). «El vértigo es el estado mismo en que el sujeto inscribe en sus carnes y sentimientos *la doble determinación de ser y nada* en la que radicalmente se halla situado». (Trías, *Filosofía del futuro* 28) La consecuencia de esta disposición pasional es la generación de preguntas que, de nuevo, se inscriben en la materialidad de quien las formula. La pregunta, entonces, se hace parte integral de la existencia de este sujeto o, lo que es más, la marcan y la modulan. «Al interrogar radicalmente hace el hombre de su existencia física misma un signo de interrogación hecha carne y sangre, una interrogación suspendida en la que se coagula toda su corporeidad, su alma y su espíritu». (Trías, *Filosofía del futuro* 44) Así, pasión y acción quedan en íntimo maridaje que, al mismo tiempo, supone una inscripción en la materialidad de aquello que se dispara e inicia en el terreno pasional. Inscribir las pasiones en la carne es poblarla de signos y devenir cuerpo. Signos estos siempre en referencia al *cerco hermético* y campo del misterio. Lo que puede comenzar a vislumbrarse es que el cuerpo no es una mera materialidad dada, sino un principio material que ha de ser constituido o construido como cuerpo a través de la acción, de la obra.

<sup>53</sup> Un tema que resulta central para Trías y que reconoce en el contexto de su propio hacer y de su propia obra: «Fue entonces, también, cuando comprendí una verdad que estaba latente en lo que llevaba escribiendo, pero que no había asumido en toda su radicalidad y verdad: que la única fuente auténtica de la filosofía, o de lo que a partir de entonces sería *mi* filosofía, sólo podía hallarla en el manantial, entonces inagotable, de mi propia experiencia de vida. O que entre filosofía y vida debía haber siempre una conexión estrechísima, o un anudamiento interno muy firme. O que no podía ir la vida por un lado y la reflexión filosófica por otro. [...] Mi filosofía sería, desde entonces, una especie de espejo transferencial, aparentemente “objetivo” (y lleno de “efectos distanciadores” brechtianos)

(y somos al mismo tiempo estas marcas).<sup>54</sup> Pero, sobre todo, va elaborando también una corporalidad que cobra aquí un carácter simbólico, es decir, que el cuerpo se presenta como la base o principio material de un símbolo sensible que se va variando. La singularidad no depende de la visión y sus dictados, sino que es un proceso que se constituye con los actos (se genera, vamos, en consonancia con la metáfora sexual antes mencionada) y arroja como resultado un símbolo visible. La singularidad se *hace* visible a través de la producción y se va variando en su constante volver en el ciclo que lleva de ahí a la perfección. De la esencia a la existencia y de vuelta. Exploremos entonces esta conexión entre vida y obra que ahora se nos presenta en el abordaje del cuerpo.

---

de mis propios ciclos o episodios de vida». (Trías, *El árbol de la vida* 378-379)

Ya se hablará aquí de cómo la obra es una extensión o incluso ampliación simbólica del cuerpo.

<sup>54</sup> Interesante recordar aquí lo que Ricoeur nos dice con respecto a “la mancilla” en su *simbólica del mal*: «Lo que se resiste a la reflexión es la idea de algo casi material que infecta como una suciedad, que perjudica como unas propiedades invisibles y que, sin embargo, opera al modo de una fuerza en el campo de nuestra existencia, indivisiblemente psíquica y corporal. Ya no comprendemos lo que podría ser la sustancia-fuerza del mal, ni la eficacia de algo que convierte a la pureza misma en una exención de mancilla y a la purificación en una anulación de la mancilla. [...] Así, el mundo de la mancilla engloba, en su orden de lo impuro, las consecuencias de la acción o del acontecimiento impuros; desde ese momento, el corte entre lo puro y lo impuro ignora cualquier distinción entre lo físico y lo ético y se ajusta a la división entre lo sagrado y lo profano, que para nosotros se ha tornado irracional». (Ricoeur 190-191) La relación entre el mal y su manifestación física plantea una interesante línea de reflexión que conecta con las ideas de culpa y deuda que, como se verá, están muy presentes en la noción de existencia triasiana.



## 2.1 Thomas Mann, la obra y el cuerpo

El ente se vuelve singular en la medida en que sus obras logran su auténtica variación en el horizonte del devenir. Devenimos singulares, por tanto, en función de la respuesta que se da a ese imperativo de nuestra condición que nos llama a obrar para lograr la (re)producción. Ya decía Trías: «El alma pasional anhela y crea hijos u obras; el alma racional, que en sustancia es la misma, pregunta y genera respuestas. *Al entrelazamiento de anhelos y alumbramientos en que se resuelve la vida pasional se corresponde el entrelazamiento de preguntas y respuestas en que se resuelve la vida racional*». (Trías, Filosofía del futuro 77) Constante dar a luz obras en las que se fragua una singularidad nunca estática. Este es el sentido, la raíz misma que se encuentra a la base de toda producción: hacer para ser, obrar para devenir singular. Somos, de alguna manera, nuestras obras, y de ellas depende nuestra pervivencia en el mundo.

En la relación entre vida y obra, entonces, puede verse la importancia de no quedarse con la mera metáfora visual que pone en la contemplación de la belleza todo el peso. La producción, el alumbramiento, es siempre un complemento necesario para que la vida se abra camino. Es precisamente la disociación de estos elementos lo que Trías denuncia en *El artista y la ciudad*. Un texto que abre con las siguientes palabras del *Escrito sobre el matrimonio* de Thomas Mann: «En donde impera el concepto de belleza, allí paga el

imperativo de vida su incondicionalidad. El principio de la belleza y de la forma no procede de la esfera de la vida. Su relación con ella es, a lo sumo, de naturaleza altamente crítica y correctiva. Con orgullosa melancolía está enfrentada con la vida y, en lo profundo, está vinculada con la idea de la muerte y de la esterilidad».

Ahí donde se concreta la disociación de ese impulso erótico que nos lleva a preñarnos del contacto con la belleza y el descenso a la ciudad en forma de producción, se abre un horizonte de esterilidad y muerte. Las obras, por tanto, son un necesario anclaje al mundo, un complemento material que da cuenta de la experiencia erótico-pasional de un sujeto que da a luz a un tercero distinto a él pero que, al mismo tiempo, le contiene y le determina. Esa misma obra se dona al espacio público de la ciudad o, más aún, hace ciudad. He aquí que nos encontramos con los textos, con las obras de un literato. En ellas está esa búsqueda interna, son ellas la respuesta singular de Mann al imperativo de nuestra condición. Somos nosotros testigos que acudimos a la cita y nos vemos interpelados por la obra de otro, llamados a generar la propia respuesta, es decir, la propia obra.

Nos dice Mann: «Toda posibilidad de formación en general presupone un ser, el cual posee la voluntad instintiva y la capacidad para seleccionar, asimilar y reelaborar todo de manera personal». (Mann, Relato de mi vida 24) Este ser, previo a la experiencia formativa, es precisamente el que va al

encuentro del texto, el que enfrenta lo que otro le propone en una obra para recrearse en ella. Se inicia así el juego en el que se puede seleccionar y reelaborar para redefinirnos lo que apetezca a nuestra “voluntad instintiva”, para ensanchar o estrechar nuestros límites, para devenir entes singulares. En otras palabras, el paso del hecho a la interpretación es la inyección de vida a lo que es *mero* objeto, lo que hace devenir al arte un elemento dinamizador que dota de sentido, que brinda posibilidades para la variación.

Se dibujan ante nosotros tres dimensiones entrelazadas en una dinámica: la del sujeto creador (1) que, tras entregarse a múltiples posibilidades de formación, genera un objeto (2) el cual dona al espacio público para que un sujeto lector (3) acceda, a su vez, a una nueva posibilidad de formación. La experiencia de la lectura, entonces, se constituye como un desmembramiento de la composición textual a la que nos enfrentamos para, de entre los hilos resultantes, elegir los que mejor respondan y completen el texto que de hecho somos. Dicho de otra manera, somos el resultado de una experiencia lectora que da cuenta de su singular experiencia inscribiéndola en las páginas de la carne. El cuerpo es entonces un territorio poblado de símbolos propios, de variaciones simbólicas que van delineando una singularidad. Eugenio mismo es su propia obra, la filosofía o, mejor, el ejercicio filosófico, no es algo meramente exterior. Es, más bien, un tatuaje que lleva en la piel, un molde que se va variando a sí mismo.

Es por esto que no puede dejar de destacarse un elemento: en la experiencia lectora pensada como experiencia formativa se da la participación de la “voluntad instintiva” en la selección de aquello que será objeto de reelaboración personal. La voluntad es un elemento fundamental de la elección, y lo que elige se transforma en experiencia vital: es integrado a nuestra propia vida. La obra de arte y la vida se encuentran de pronto y se tiene la opción de integrar una parte de aquélla en ésta. Pero las experiencias vitales son también alicientes para lo artístico, la vida es fuente de inspiración para la obra de arte. Se dibuja así una relación fundamental en la obra de Mann con la que Trías se identifica y que se detiene a comentar: el arte y la vida, que, si se introduce el elemento de la necesidad de elección, bien puede ser el arte o la vida.

«Si me pregunto de dónde proceden, hereditariamente, mis aptitudes, tengo que recordar el famoso verso de Goethe y decir que de mi padre me viene “la seriedad en la conducta”, y de mi madre, en cambio, “la naturaleza jovial”, es decir, la inclinación hacia el arte y lo sensible, y el “gusto de fantasear”, en el más amplio sentido de la palabra». (Mann, Relato de mi vida 9) En estas líneas puede encontrarse una clave interpretativa para toda una topología en el universo textual de Mann: el Norte en el que se encuentra todo lo vinculado con el padre y en el Sur todo aquello que se relaciona con la madre de acuerdo a las características que el mismo Mann les atribuye. El principio nórdico del trabajo, de su “nerviosismo refrenado”, convive –no sin tensiones– con el fantasear propio

de un principio vital sureño. Desde aquí se puede ensayar, por ejemplo, una interpretación de los momentos de elección del protagonista del *Doktor Faustus*: el compositor Adrian Leverkühn.

Desde el inicio Serenus, amigo de Adrian y su biógrafo que hará las veces de narrador en el texto, nos presenta un sujeto destinado a la grandeza. Las capacidades intelectuales de Leverkühn destacan en todo momento y a éste parece no serle desconocida su particular inteligencia. Se da así un primer momento de ascensión: el proceso de llegada a la grandeza anhelada por aparentemente prometida. Eugenio Trías, en sus comentarios a la figura de Mann, encuentra aquí lo que denomina la enfermedad de la voluntad en la que el espíritu «pretende desligarse del cuerpo». (Trías, Creaciones I 583)<sup>55</sup> ¡Y vaya desprendimiento! Somos testigos de cómo

---

<sup>55</sup> La descripción completa de Eugenio Trías es realmente elocuente: «El mar es eternidad: máxima aspiración del espíritu desligado de la carne, pero también máxima aspiración del cuerpo desligado del espíritu. El *Doctor Faustus* narra la primera de estas dos desmesuras de la voluntad, esa enfermedad de una voluntad empeñada en desligarse del cuerpo y del alma a través de la disciplina espiritual autónoma. *La montaña mágica*, en sus primeros círculos, presenta el cuerpo enfermo como cuerpo embriagado, ensoberbecido, con pretensión de autonomía respecto al alma y al espíritu. Para Mann habría dos enfermedades de la voluntad, dos desmesuras, dos formas de caída original: un espíritu que pretende desligarse del cuerpo, a través del pacto con el diablo y de la consiguiente enfermedad espiritual-cerebral (el metavirus); y un cuerpo que pretende desligarse del espíritu a través de esa embriaguez llamada enfermedad». (Trías, Creaciones I 582-583)

Puede verse el juego constante entre un principio material y otro inmaterial: cuerpo y alma o cuerpo y espíritu (sin que los términos alma y espíritu sean del todo equiparables). La pérdida de equilibrio en la relación tiene como consecuencia la enfermedad. Algo que, por otra parte, resulta de inspiración claramente platónica. Leemos en el *Timeo* en relación a la locura y la ignorancia como enfermedades del alma: «Para ambos

poco a poco las relaciones del compositor con el mundo se van diluyendo en un aislamiento no sólo físico sino temporal.

En efecto, no es sólo la soledad confortable y propicia para el *trabajo* del artista encontrada en la periferia en que se sitúa la residencia Schweigestill, sino una soledad que se funde con el espacio cuando cae sobre ella la condena de lo eterno. La soledad es también marca temporal en la medida en que se consume el pacto diabólico: «Tú eres nuestro prometido y, por serlo, te estará vedado el amor». (Mann, *Doktor Faustus* 351) Es así que puede volverse sobre la pista biográfica: abrazar la seriedad como camino a la grandeza abandonando la naturaleza jovial de la vida. O lo uno o lo otro, es esta la lógica que parece imponerse.

Trías encuentra en Mann otro tipo de enfermedad de la voluntad que no es sino el reverso de la anterior: el «cuerpo que pretende desligarse del espíritu». (Trías, *Creaciones I* 583) Esta contraparte del *Doktor Faustus* es ubicada por el filósofo en *La montaña mágica*, principalmente. Pero, como suele suceder, hay algo de ésta también en el resto de su obra. Y es que lo que hace de Leverkühn un auténtico “héroe” en la novela es que se nos presenta su retrato completo. Se trata, pues, de un personaje complejo a través del cual se nos

---

desequilibrios hay un método de salvación: no mover el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma, para que ambos, contrarrestándose, lleguen a ser equilibrados y sanos» (Platón, *Timeo* 139) En el estado de salud es tan necesaria el alma como el cuerpo, principio material aparentemente imprescindible, aunque evidentemente la balanza se incline hacia lo anímico.

muestra que la doble enfermedad es inherente a la existencia: una vez consumado el pacto y alcanzada la grandeza artística se oye en ese espíritu alejado del cuerpo la voz de un cuerpo que anhela alejarse del espíritu.

Considérame como un ser humano que bien puede sentir el deseo, antes que pase la hora, antes de que sea demasiado tarde, de tener un hogar propio y una compañera que por todos conceptos sea grata. El deseo, en suma, de una atmósfera más suave, más humana, y no sólo por espíritu de comodidad, de bienestar, sino por el convencimiento que tiene de que así favorecerá su energía creadora y podrá dar mayor grandeza al contenido humano de su obra. (Mann, Doktor Faustus 604)

Lo había anticipado ya la voz mefistofélica de la novela: «El artista tiende a lo extremado, a la exageración en ambos sentidos. A grandes bandazos oscila el péndulo entre la exaltación y la melancolía». (Mann, Doktor Faustus 333) Pasamos así de la exaltación de una obra musical descomunal y grandiosa a la melancolía de un sujeto que contempla el tiempo que ha dejado pasar estando alejado del contenido humano. ¿Cómo volver a él? Esa parece ser la pregunta, y en la experiencia lectora se desprende así un hilo del cual tomarse. No es, sin duda, el hilo de Ariadna que resuelva el laberinto de la novela, pero sí nos lleva al encuentro de un minotauro: el que se debate entre su norte laborioso y su sur jocoso.

¿Atender al canto de sirenas del Sur de manera libre o atarse al mástil de la seriedad nórdica? «La afirmación de la vida implica, en cualquier caso, la aceptación de lo irracional, su contacto y su contagio». (Trías, Creaciones I 587) Afirmarse en la vida, por tanto, requiere de las fuerzas del orden y la seriedad que encausen ese impulso irracional. Thomas Mann, serio y laborioso, encausa así su maternal tendencia a la “pereza soñadora” que tanto destaca Trías. Se trata de lograr una síntesis entre los dos tipos de enfermedad de la voluntad: que ésta no sea puro desenfreno, pero que tampoco se apague ante los tirones del estribo de la seriedad que le llaman a cuentas o la llevan a juicio sin que pueda anticiparse el resultado del mismo. Lo que su historia personal e íntima es como texto se entrecruza –se insinúa– así en un personaje de novela que no logra salir bien librado de la faena.

Adrian Leverkühn sucumbe, pues no logra la síntesis anhelada. «La síntesis a la que apunta Thomas Mann implica, entonces, mediar esa irracionalidad desde una racionalidad que sale fortalecida de la prueba, evitando, como en el caso del viejo humanismo, protagonizado por Settembrini, la simple huida y ocultación de esas potencias». (Trías, Creaciones I 587) Las virtudes intelectuales del personaje, resaltadas en un inicio, no se ven fortalecidas tras enfrentar el dilema de la construcción de la síntesis. Adrian es cuerpo que abandona el espíritu, es norte que apaga su sur. Pero para ello hay que emprender la tarea, abrirse a la empresa. Vuelve a aparecer aquí lo decisivo: sólo fracasa o triunfa quien se arriesga a la



tarea, quien entra en el laberinto de la doble enfermedad de la voluntad. Es necesario, por lo tanto, un primer movimiento, un primer impulso de la voluntad que anime a ir al encuentro con la versión propia de este minotauro que se debate entre el arte y la vida. Es esa la primera decisión que hay que tomar.

Dice Adrian en su discurso de despedida: «Porque siempre pensé que quien no arriesga no gana y que hay que rendir homenaje al diablo porque es el único que hoy puede dar aliento a grandes obras y empresas». (Mann, Doktor Faustus 690) Emprende el compositor el viaje apostando por algo. Lo que logra es la demencia, cierto, y ésta queda definida de la siguiente manera: «En su sentido original, la palabra “demencia” no significaba otra cosa que apartamiento del propio yo, convertirte en extraño para el propio ser». (Mann, Doktor Faustus 703) Pero la singularidad, el devenir persona, el no-extrañamiento, sólo puede conseguirse corriendo el riesgo de la demencia. La decisión, por lo tanto, antecede a la victoria y a la derrota. Devenir, abrazar el cambio, producir un tercero distinto de mí, recorrer la senda marcada por el imperativo que me manda a ser lo que soy: *ente singular en devenir*. Cumplir la síntesis erótico-poiética es correr el riesgo de la demencia, del dejar de reconocerse porque el espejo se ha roto y queda ante nosotros la tarea de reelaborar la propia imagen, de construirnos un cuerpo singular a partir de obras y símbolos o, mejor, de símbolos que son obras y obras que son símbolos: consonancia y armonía entre ambos donde siempre está la posibilidad de la disonancia. El Norte y el Sur, por otra

parte, permanecen ahí como dirección o, mejor, como territorios a la espera de ser visitados por nuevas voluntades instintivas en busca de reelaboraciones personales.

## *2.2 La voluntad del filósofo se despliega en la escritura*

Escribir es un acto que comparten filósofos, poetas, dramaturgos, novelistas. Todos ellos participan de la *littera*, de manera que con sus producciones conforman el mundo de la literatura: el mundo de lo escrito. La escritura filosófica es tomada como una primordialmente argumentativa. El que escribe filosofía, el filósofo, parece quedar atado a la necesidad de una intrincada escritura a fin de producirla de manera auténtica. La elegancia del lenguaje y los recursos poéticos pueden demeritar su labor si no cuida el rigor argumental que en todo momento debe procurarse sin importar si es en detrimento de elementos creativos. ¿Cuál es realmente el estilo de la filosofía? ¿Qué dice el filósofo con su estilo? ¿Qué es escribir y qué hacerlo desde la filosofía? ¿Qué distingue a la escritura filosófica? Y, sobre todo, ¿qué hace el filósofo cuando escribe? ¿Para qué escribe? Estas preguntas demandan demora e inquietan al sujeto creador que emprende la tarea de la singularidad a través de una obra filosófica. La simpatía de Trías hacia Mann tiene aquí otro punto importante: son seres de letras que se encuentran en las cumbres más altas.

¿Qué tiene frente a sí el filósofo? ¿Un conjunto de sensaciones, materia, una masa informe organizada por estructuras trascendentales, vida, imitaciones de ideas o ideas encarnadas? Lo único seguro es que tiene frente a sí la tarea de dar cuenta de lo que tiene frente a sí y con ello cumplir su más íntima vocación que le llama a devenir ente singular. Su actividad consiste, entonces, en la estructuración de un discurso que *da cuenta de...*, que se enfrenta a una realidad problemática y queda impelido a pensarle, es decir, a ofrecer una mostración verosímil de la misma. En este sentido, corresponde a la filosofía un carácter probatorio o, por lo menos, una apertura al cuestionamiento de sus interpretaciones en un diálogo crítico que le permita realizar su tarea con certeza. Para ello, es el argumento el modo propio de despliegue de la misma. La escritura filosófica implica una mirada a la realidad desde ésta misma que, plegada de misteriosa manera, reclama en el filósofo un esfuerzo por traducirle; para lo cual se echa mano de un esquema argumentativo que le (des)pliegue de manera que pueda mostrársele con claridad.

No podemos dejar de notar aquí la doble posibilidad de significado de la palabra 'argumento' que señala tanto el carácter probatorio de un enunciado como el tema central de una obra literaria. La literatura toma en sus manos un tema para desplegarle en una narrativa que, fantástica o realista, busca mostrarle en sus rasgos más íntimos o esenciales. Aquí

comienza a dejarse ver una problemática concreta: frente a la literatura, ¿cuál es el estilo propio de la escritura filosófica?

Para Eugenio Trías los pensadores postmodernos afirman la indeterminación de manera que se diluye «la especificidad de la filosofía en una indeterminada *textualidad*, o una extrapolada y mal comprendida *razón narrativa* en la cual se confunden, en feliz promiscuidad, toda suerte de formas de escritura y relato, los literarios, los filosóficos, etc.». (Trías, Ciudad sobre ciudad 22) Por ello la filosofía debe afirmarse en su modo propio de argumentar, en su modo propio de exponer el mundo, a fin de evitar esa noche posmoderna en que todos los gatos son pardos.

Huir de la indeterminación, de la hueca Identidad entre escrituras, es un arrojito hacia la estipulación de diferencias, hacia la mostración de distinciones en lo que parece tener un aire de familia. Las diferencias del estilo filosófico se hacen patentes, por un lado, en la forma argumental, que está determinada por el dato que sirva de punto de partida, es decir, por el *qué* a mostrarse en el desarrollo. Por otro lado, el lugar desde donde se mire a este dato será fundamental para determinar lo que se preguntará sobre este *qué* a mostrar, esto es, la determinación del contenido temático. En el caso de la filosofía, podemos notar que desde sus orígenes el responder a la pregunta por el *ser* ha sido una prioridad. Ahora bien, a esta pregunta ontológica fundamental le sigue la determinación de la “forma de razón (inteligencia-*logos*)” que

le es propia a la respuesta. La filosofía debe dar cuenta del camino que recorrió para llegar a buen puerto; debe responder al cuestionamiento por el cómo es posible conocer eso que presenta como respuesta. De esta manera, la filosofía se presenta con un compromiso crítico y autocrítico que le distingue de otras formas de textualidad. En este sentido, Trías nos dice que «lo propio de la filosofía es generar esa *mostración* a través de la forma *argumentada* en que, arrancando de un determinado punto de partida o comienzo, se va promoviendo un trazado, un método, con sus hitos propios, con sus jornadas, ‘singladuras’ o ‘días’ que lo componen. Tales hitos son las *determinaciones conceptuales* de ese trazado (o si quiere decirse de forma clásica, sus *categorías*)». (Trías, Ciudad sobre ciudad 28)

Puede notarse que las diferencias distintivas de la filosofía no implican una incompatibilidad esencial con las formas literarias. De hecho, filosofía y literatura se valen frecuentemente de herramientas comunes como la metáfora, la metonimia, el oxímoron, etc. Pero mientras la literatura puede hacer libre uso de dichas formas la filosofía debe dar cuenta del sentido de lo que expresan de manera explícita, pues para ella se presenta aquel imperativo de Wittgenstein que manda: “De lo que no se puede hablar hay que callar”. (Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus 182)<sup>56</sup> Ahora

---

<sup>56</sup> «*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*». Este imperativo, como bien se sabe, no representa una condena al silencio. En este caso cabe destacar el encuentro con un límite determinado por las posibilidades del habla o, mejor, de una forma de habla que se compromete

bien, ¿por qué la filosofía se vale de estos recursos literarios? Un ensayo de respuesta puede hacerse si tomamos en cuenta que, tanto filosofía como literatura, enfrentan una misma realidad que se proponen desplegar. ¿Es posible hacer un despliegue absoluto al punto de poseer un claro mapa que descifre la complejidad de la realidad por completo?

La posibilidad de elaboración de un mapa de las mismas dimensiones del lugar del que se quiere hacer el mismo resulta absurda. Para ello está ya el lugar mismo. Las herramientas cartográficas del literato y del filósofo se encuentran en el lenguaje, pero éste no puede sino ser una versión a escala de lo que las cosas mismas son. El lenguaje tiene un carácter simbólico inherente.<sup>57</sup> Dada esta naturaleza

---

de inicio con una mostración clara y distinta de lo que afirma. Hay discursos que no se afirman como abordaje directo de lo que queda allende de las posibilidades del habla, es decir, del campo del misterio. Pero aquí interesa profundizar en esta forma particular de enfrentar el punto de partida que nos es dado, la existencia, que se despliega como discurso filosófico. Además, el propio Trías hablará en otros términos de lo que implica encontrarse con este imperativo de silencio: «Pues la tarea de la filosofía (y en este punto tomo a Wittgenstein como punto de apoyo) no es elucidar los enunciados y las proposiciones desde un punto de vista lógico, sino trazar, con criterio filosófico, la demarcación entre los dispositivos (de expresión lingüística o de escritura) que pueden producir significación y sentido, y la *sombra* aquella en la cual el sentido y la significación topan con un Límite Mayor que sólo de modo hermenéutico, y a través del recurso a *símbolos*, puede, según mi peculiar modo de ver, traspasarse». (Trías, Ciudad sobre ciudad 33)

<sup>57</sup> Esto que se afirma de manera tan sencilla tiene detrás toda la historia de la filosofía del lenguaje y el problema de la mediación entre las palabras y las cosas. Gadamer, por ejemplo, destacará importancia de eso que desde el pensamiento cristiano se denomina como la encarnación del espíritu. Este elemento, en efecto, da un matiz relevante a este asunto: ¿es la palabra una manifestación del espíritu? ¿Qué es lo que aquella nos logra decir de la dimensión espiritual? «La palabra no expresa al espíritu sino a la cosa a la que se refiere. El punto de partida de la formación de la palabra es el contenido objetivo mismo (la *species*) que llena al espíritu. El

de la “herramienta” de trabajo, la realidad conservará siempre pliegues imposibles de ser (des)plegados de manera absoluta y última, e incluso hay que decir que en todo esfuerzo por deslizar el velo para acabar con un pliegue se producen nuevos pliegues. Hemos aquí intentando explicar con metáforas que arrojan luz en una zona del foro, al tiempo que dejan abierta la pregunta por lo que hay más allá, en la penumbra que sus límites le impide alumbrar. Tenemos entonces una gran diferencia que marca a la filosofía: los reflectores deben ser sumamente precisos, no hay lugar a errores, pues puede bastar uno para que la arquitectónica colapse. Mientras que el literato, diestro en el lenguaje o divinamente inspirado, puede dar rienda suelta a su prosa, rima, verso o drama, sabiendo que lo que está fuera de su plan, en la penumbra del misterio, vendrá a completar e incluso a potenciar lo que él ha querido decir. ¿Qué ha querido decir? Nadie lo sabe, y se vuelve hasta reprochable la

---

pensamiento que busca su expresión no se refiere al espíritu sino a la cosa. Por eso la palabra no es expresión no es expresión del espíritu sino que se dirige hacia la *similitudo rei*». (Gadamer 511) Esta fundamental diferencia nos muestra también el resto de misterio que se conserva en lenguaje. Por otro lado, más adelante nos volveremos a encontrar con el concepto de encarnación en el contexto de la filosofía del límite. Por otro lado, aquí encontramos el segundo de los elementos que hemos destacado en la introducción, a saber, que la escritura es la herramienta de despliegue del deseo propio de una época de madurez, el modo en que se concreta el trabajo propio del filósofo (aunque no necesariamente el único). Cabe decir que el elemento de trabajo bien podría ser considerado como un despliegue *poiético* que (co)responde al impulso erótico. Con respecto a esta relación puede verse el trabajo que hemos publicado en relación a la filosofía del límite como filosofía de la cultura. (Girón 93-146)

pregunta apelando a que la obra debe ser interpretada y completada por el lector.

El filósofo, considerado como un amante de la verdad, se esfuerza siempre por alcanzar la mayor claridad posible. Estira y fuerza lenguaje, le expande y le comprime, juega y quiere sacar de él la mayor precisión. Busca el concepto móvil que aprese la dinámica de la realidad, pero queda siempre un pliegue pendiente, le queda siempre lo místico como aquello de lo que no puede hablar. Esto pudiera entenderse como que no hay gran posibilidad de innovación en la filosofía y, en efecto, hallamos aquí una pregunta fundamental: ¿qué logra decir el argumento?

Hemos hablado ya de que algo determinante en el estilo filosófico es el dato central que sirve como punto de partida. Hay que decir que la determinación de tal centro de una propuesta filosófica implica un determinado acomodo de las piezas circundantes, es decir, la postulación de un centro conlleva una delimitación que crea periferia. Así la «innovación en filosofía consiste en desplazar el centro de gravedad de los conceptos principales que la componen, o en el trasladar al centro algún concepto que suele hallarse muchas veces en la periferia de las nociones o ideas que en toda filosofía se manejan. [...] Toda innovación en filosofía, toda *inauguratio* de un nuevo *cósmos* de Ideas filosóficas, responde casi siempre a ese peculiar *desplazamiento*». (Trías, Ciudad sobre ciudad 25-26) Ahora bien, tales reacomodos no pueden ser



controlados por completo por el filósofo, hay algo que siempre se le escapa en tanto que no puede lograr una relación de uno a uno entre lo que nombra y lo nombrado. Asecha siempre la sombra de lo místico o simbólico como lo resistente al afán iluminado de la filosofía.

Ante todo desplazamiento de una o varias categorías periféricas hacia el centro de una propuesta filosófica, hay un inevitable deslizamiento de sentido que genera, lo quiera o no quien escribe, nuevas significaciones, nuevas interpretaciones que develan ciertos aspectos de la inasible realidad, al tiempo que otros se ocultan. Así, el argumento puede centrarse en un punto determinado de la realidad y hacer su edificación de acuerdo a lo que quiere mostrar, pero de ello resultará siempre un *plus* de sentido concomitante al desliz que se realiza. La voluntad del filósofo apuesta por una escritura donde hay siempre algo que se les escapa, algo que queda –o deja intencionalmente– en sombra. La voluntad creadora, el proceso de devenir en el que se fragua la singularidad, arroja estos excesos, estas sombras que nos son sino *plus* de sentido proyectados por el cuerpo simbólico que el autor se va labrando.

Nestor Braunstein, psicoanalista y pensador, nos habla del *parlêtre* (hablente) lacaniano que nombra al ser humano como un ser sujeto por y del lenguaje. Esta categoría que ahora introducimos nos permite un acercamiento a la peculiaridad del *desliz* que ocurre en el quehacer filosófico en

cuanto que «cada hablante expresa en su decir ese plus de sentido que lo habita y que se llama inconsciente». (Braunstein 177) Lo que hay en el inconsciente, siguiendo la postura freudiana, es indeterminable de manera general, por lo que hay que ir caso por caso. Pero, ¿qué es el inconsciente? «El inconsciente es lo real que se abre paso en el lenguaje». (Braunstein 182)<sup>58</sup> Literato y filósofo enfrentan una realidad en común, acceden a sus pliegues y pretenden –unos más otros menos– el des-pliegue de la misma. La realidad, escurridiza y dinámica, se niega a tal operación y se abre paso en los decires que de ella se elaboran. Por ello hay algo creativo en los discursos, algo *poiético* que se produce en los “silencios” de la conciencia. El filósofo dice mal, pues no puede decirlo todo. Su obra, de nuevo, es prolongación simbólica de sí mismo.

Ahora, debemos considerar que la condición antes enunciada es común a todo sujeto del y al lenguaje, por lo que considerando ahora sólo las figuras del poeta y del filósofo, hay que decir que «todo buen poeta es maldito, no tanto porque se lo maldiga, cosa que no deja de suceder, sino que

---

<sup>58</sup> El discurso psicoanalítico nos brinda buenos y constantes ejemplos de lo que puede ser la relación entre pasión e inscripción. El ser sujetos del y al lenguaje nos condena a la involuntaria producción de un *plus* de sentido que nos determina tanto como aquello que es producto de nuestra voluntad consciente. Las formaciones del inconsciente (lapsus, chiste, sueño y síntoma de acuerdo a Freud) no serían sino inscripciones en la carne de lo que en principio escapa a la misma. La manifestación de lo que, de hecho, serían los elementos más singulares de cada uno. La importancia del sueño y el lenguaje para Eugenio Trías ha quedado más que clara en su texto *Filosofía del futuro*, por lo que se abre aquí una interesante línea para continuar la reflexión.

se lo mal dice debido a que es mal decidor, saboteador de los modos estructurados del decir, evocador de un goce maldecido siempre en entre dicho». (Braunstein 184) Resuena aquí la condena platónica a la poesía. El poeta es creador de ficciones y la filosofía tiene un compromiso con la verdad. La poesía representa un riesgo para la *polis* en tanto que seductora y amante de las apariencias. La filosofía se encuentra en el corazón de la *polis* y es la voz de la misma.

La filosofía tiene la exigencia de ser apofántica y de hacer una mostración clara por medio de un método que pueda ser seguido por otro. En este sentido, el punto de llegada de la filosofía es el concepto: éste debe ser el punto culminante del camino pensante del filósofo. Es por medio del concepto que

el filósofo se alza del despliegue *narrativo* de la trama argumental de episodios o secuencias, que intervienen en la épica o en la novela a modo de “compases” de la pieza, así como del “repliegue” del sujeto a su mundo “emocional”, a una forma nueva y diferente del uso argumentativo. Se trata de construir los *conceptos* ajustados a esa forma de movimiento y de tiempo, conceptos relativos al pasado que se recuerda (memoria histórica), al presente que acucia y reta al pensamiento y al futuro que se puede adivinar o pronosticar. (Trías, *Lógica del límite* 214)

Tanto poetas como literatos y filósofos enfrentan la *dimensión simbólica*, lo místico, lo sagrado o el *cerco hermético*. Pero el filósofo, a diferencia del resto, asume la tarea de clarificar esa dimensión siendo consciente del *plus* que quedará indeterminado. El concepto propuesto por la filosofía deberá dar cuenta de sus propios límites, es decir, reconocer lo

paradójico del mismo en tanto que muestra ocultando. El filósofo

debe situarse en el límite y desprender de él un símbolo que, sin embargo, se quiere clarificar, siempre de modo relativo, ya que el límite que trata de pensar, ese *ser* que le atañe y que le reta, es, en relación con el pensar-decir, una asíntota conceptual que deja siempre “detrás” lo inconcebible, lo que no puede ser “pensado”. En esa asíntota se halla, pues, el *gozne* que une-y-separa el uso artístico del *logos* (literario) y el uso filosófico. (Trías, *Lógica del límite* 215)

Hay un núcleo simbólico tanto en el despliegue literario-poético como en el filosófico que les acerca, sin embargo, mientras éste representa para el primero un soporte que carga de sentido al desarrollo narrativo, para el segundo se le presenta como algo a ser clarificado en la medida de lo posible. Del núcleo simbólico «procede todo decir, todo producir, tanto el filosófico como el poético y artístico, que se expande de modo dialéctico-dialógico según el módulo del “principio de variación”». (Trías, *Lógica del límite* 223) De esta manera, tras un esfuerzo de despliegue de la realidad con la mirada y los oídos puestos en el núcleo simbólico, adviene un repliegue que toma un cause específico en la filosofía.

Hasta aquí nos hemos centrado en la peculiaridad de la filosofía, pero queda considerar que ella tiene como modo privilegiado de expresión la escritura. La filosofía, qué duda cabe, se escribe, pero no sólo eso. Se trata de un ejercicio, de una forma de enfrentar el punto de partida de la existencia para dar cuenta de la misma. Así, la filosofía es una forma de escritura tanto como un relacionarse con el mundo, de hacer

mundo. La obra escrita del filósofo es la exteriorización que se dona al espacio público de la ciudad para entrar en el territorio del diálogo. Yo y otro(s) se encuentran en el texto para potenciar nuevas posibilidades de individuación. El autor pervive en el cuerpo simbólico que es su obra y el lector se recrea en el encuentro con ese cuerpo que se ofrece ahora transfigurado en texto, en un conjunto de formas simbólicas. No por nada nos dice Eugenio Trías: «Escribir es inscribir algo en la carne. Es tatuar al que lee».<sup>59</sup> (Trías, *La dispersión* 71) Expresión esta que tiene su contrapunto en la dependencia de la filosofía con respecto a la escritura, es decir, de cómo ésta es el cuerpo necesario de aquella: «La escritura y la palabra que le acompaña, constituye el medio material en el cual la filosofía se *encarna*; allí es donde puede mostrar sus virtudes ensayísticas y sus valencias literarias (de literatura de conocimiento)». (Trías, *El hilo de la verdad* 61)

### 2.3 *Filosofía: cuerpo de texto*

¿Qué es la escritura? De inmediato se nos abren dos posibilidades: 1) un acto que se lleva a cabo con el cuerpo; 2) un acto cultural, es decir, perteneciente al ámbito del sentido. Apenas hemos dicho dos posibilidades y ya detrás de ello

---

<sup>59</sup> Encontraremos varias expresiones como estas que no hacen sino marcar un lenguaje metafórico que, como veremos, se inscribe en la doble posibilidad de espiritualizar el cuerpo y encarnar el espíritu. Habría que hacer notar desde ahora que la primera de las posibilidades tiene un peso fundamental en la filosofía del límite.

surge una nueva interrogante, a saber, ¿se excluyen la una a la otra? Si consideramos que la escritura sin la participación del cuerpo es, hasta ahora, imposible, deberíamos contestar que no. No obstante, en esta relación entre ambas posibilidades encontraremos más de una problemática interesante.

La preocupación por la escritura es, en un primer término, una *gramatopraxis*, esto es, no preocupación como una reflexión en torno a la escritura sino preocupación que procura pensarla como una práctica en constante desarrollo. La razón de esto es que para Trías la filosofía lo es en la medida en que es escritura, y ésta «no es una referencia teórica, como las reflexiones gramatológicas, sino una práctica, una pragmática: aquella en la cual la filosofía como acto creador se encarna y materializa». (Trías, *El instante y las tres eternidades (Variaciones sobre temas de Nietzsche)* 59) Es en este sentido que puede decirse que la escritura filosófica es *poiética*, pues produce o crea aunque siempre sobre una base material que no puede dejarse de lado. Dicha base material no sólo hace referencia a las herramientas que permiten plasmar una serie de letras, sino que hablamos aquí de la corporalidad del sujeto que está también en lo que se escribe: el sujeto está en lo que escribe y la escritura constituye nada más y nada menos que su cuerpo. Escribir «define una experiencia del ser, del sujeto, del tiempo y la memoria y, quizás, también un arte del existir, una forma de vida». (Martínez-Pulet 224) La escritura aparece así como una

necesidad, como una forma de ser o de vivir. La ontología comienza a envolver lo que en un inicio es un “mero” acto del cuerpo haciéndole no sólo escritura con el cuerpo sino *del* cuerpo (en el mismo doble sentido en que se habla de ser *del* límite).<sup>60</sup> Tenemos así la relación entre dos aspectos, a saber, un elemento *erótico* que impulsa a escribir y uno *poiético* que tiene como resultado la escritura.

Ahora bien, la creación que se lleva a cabo en la filosofía, como hemos visto ya, debe orientarse hacia el conocimiento. De aquí que Trías conciba a la filosofía como *literatura de conocimiento*. Esto implica que la creación filosófica tendiente al conocer debe encontrar su “genero” particular, su forma de escritura. Para nuestro autor, resulta un problema fundamental «reivindicar la especificidad de la filosofía como ámbito de la cultura especializado en la

---

<sup>60</sup> Eugenio dice lo siguiente: «Yo afirmo que el límite es siempre *del cerco del aparecer*, o del mundo; y en referencia a algo (=x) que denomino *cerco hermético*». (Trías, Ciudad sobre ciudad 91) De aquí que tengamos dos sentidos o posibilidades de vínculo entre los conceptos de ser y de límite. En un primer momento aparece el *ser del límite* con un sentido genitivo y generativo, es decir, como un acto de conciencia, una pérdida de inocencia y distanciamiento que funda el mundo. En otras palabras, se trata de nombrar las cosas dentro del *cerco del aparecer* en virtud de lo que se puede conocer y de hecho se conoce. Acto que, evidentemente, marca el linde entre lo que se puede conocer y lo que está más allá. Somos límite, carne del límite, en tanto participamos irremediabilmente de él, nuestra condición nos lleva a realizar el alzado del campo que nos es propio, de la frontera dentro de la cual es posible el sentido y en donde el límite es límite del mundo, donde encuentra su identidad. En un segundo término, el *ser del límite* está siempre en referencia a ese campo del misterio con respecto al cual se marca la diferencia. Más allá de ese límite hay nada o *la nada* ante la que el silencio impera, de tal forma límite se sabe límite, es decir, encuentra su definición en remisión a la diferencia con lo que él no es y no puede ser.

exposición discursiva de las “ideas de la razón” (Kant)». (Martínez-Pulet 225) Por ello Trías desarrolla, principalmente, tres formas o estilos: el aforismo, el ensayo y el tratado. Para él el ensayo se sitúa entre la literatura y la filosofía pura, de manera que constituye un espacio de prueba para crear conceptos. El ensayo, por su parte, formula pocas hipótesis comprometiéndose a probarlas de forma plena. En lo que respecta al aforismo, éste es para él un registro escrito de la pluralidad de centros, del devenir o azar. El aforismo es una irrupción que plasma una forma de ser, una máscara de entre las que podemos tener y portar, por ello constituye la destrucción de la identidad del sujeto y la afirmación de la pluralidad. Carecen de una clave de interpretación o de un fin bien definido, son una invitación a su lectura para volver a tomar la pluma.

Retomando aquellas dos primeras opciones con los elementos ahora expuestos hay que decir que escribir es un acto fisiológico y un deseo, «escribir es aventurarse en la tundra, esa tundra del papel recién estrenado, nieve virgen a punto de salvarse. ¡Ved como avanza, ella, la pluma!» (Trías, La dispersión 75) En esta aventura lo que se realiza es la inscripción de sentido<sup>61</sup> que plasma un yo concebido como

---

<sup>61</sup> «El sentido de un enunciado es ese hilo rojo o electricidad que hace cómplices a emisor y receptor en una danza común... El sentido es mayor o menor según es más o menos fuerte la descarga...» (Trías, La dispersión 130-131) Es más que evidente el tono nietzscheano de estos aforismos de Trías. Es esta su faceta donde el cuerpo se muestra más presente y de manera sumamente relevante. Lo que puede entenderse por sentido aquí, y en consonancia con la idea de la escritura como tatuaje al lector, es un



gozne o límite. Acto fisiológico que inscribe sentido, que inscribe desde la carne y que, por tanto, tiene efectos en la carne de quien lee. Tenemos aquí una concepción corpórea de la escritura que plantea que es gracias a ésta que la carne y el cuerpo se espiritualizan (aunque también es soporte y principio material necesario para el despliegue del espíritu). Existe pues una relación entre la dimensión fisiológica y la del sentido que se expresa en el escribir.<sup>62</sup>

La filosofía, como práctica de escritura, realiza entonces una articulación entre *eros* y *logos*, entre la carne y el conocimiento. El filósofo, que en tanto sujeto es materia de inteligencia y de pasión, tiene un deseo de saber que le lleva a escribir, le lleva a hacer la experiencia del conocimiento en la escritura: la escritura filosófica es, en este sentido, escritura erótica. Aquí hace su aparición un elemento fundamental, y es

---

impulso que invita al otro a la danza. Esto sin descuidar lo que ya hemos advertido, a saber, el peso que tendrá una espiritualización de la carne y que veremos con detenimiento al final de este trabajo.

<sup>62</sup> Se trata de una idea bastante recurrente en la primera parte de la obra de Eugenio Trías. En *Drama e identidad* encontramos unas bellas palabras que dan cuenta de manera perfecta de esta concepción que, creo, se mantiene a lo largo de toda la filosofía del límite. «El alma del escritor es claramente vampírica: se alimenta de la vida corporal, aun a costa de researla. Mediante esta operación concibe y monta un espectacular museo de los horrores que se le podría llamar, no sin equívoco, cultura. [...] Y al escribir, esos espectros de vida embalsamada o en conserva cobran un aliento postrero y comienzan a encarnarse. [...] Se escribe para alcanzar por los pelos esa “unidad sustancial” de alma y cuerpo que, por razones oscuras, ha sido retirada de partida. Por eso escribir es siempre un acto de amor. Y el amor es ese punto álgido, que se vive como instantánea fugaz, en el cual carne y espíritu quedan absorbidos por un acto que los trasciende. [...] Escribir es, para muchos, una oportunidad de pensar carnalmente». (Trías, *Drama e identidad* 21)

El propio Trías no deja de ser el sujeto que vive esta experiencia. Sembrador de fantasmas que espera encarnar en ideas del atento lector.

que este deseo de conocer no puede simplemente quedarse en deseo egoísta, sino que en el mismo momento que dicho deseo impele a la escritura ésta se entrega al espacio público. De esta manera, escribir es un acto de amor a uno mismo que se dona a lo público, amor hacia los otros. Hacer la experiencia del conocimiento en la escritura constituye un esfuerzo por cumplir la máxima pindárica de llegar a ser quien eres. Por ello en la escritura, en tanto que esfuerzo que se comparte o se dona al espacio público, a la *polis*, «se quiere que cada cual llegue a ser sí-mismo, que sea posible algo así como una ciudad de sujetos singulares y diferenciados: en definitiva, una ciudad fronteriza». (Martínez-Pulet 230)

El amor es el elemento fundacional de la comunidad, y ésta constituye el espacio para la interpretación, para la mediación. La comunidad es ese espacio donde se realiza la *trama* que «va a cristalizar en hábitos y costumbres que van a hacer habitable el mundo como *mundo*». (Martínez-Pulet 232)

Con la escritura se abre el orden temporal de la memoria como esa instancia que da continuidad al discurrir hacia la muerte. La escritura permite un reconocimiento de lo pasado y ajeno como presente y propio por virtud de un acto de amor; acto que consiste en el reconocimiento de una distancia insalvable entre texto e intérprete y, al mismo tiempo, se propone una superación que termina por dejar libre al otro en tanto que otro a la vez que le acerca. En la escritura se da vida a lo que aparentemente no existe o ha dejado de hacerlo.

Así, ella se presenta como una forma de temporalidad que consiste en «la fijación material de unos signos articulados que son “arrojados” al devenir histórico, abiertos a su reactualización, a su *recreación*». (Martínez-Pulet 233) Es la escritura la que permite a la humanidad el reconocerse en un proceso de estar constantemente haciéndose, un constante esfuerzo por llegar a ser.

El texto es en este sentido la huella de una falta, es producto de un deseo de saber y constituye un decir del futuro que dice lo que falta abriendo así una dimensión trágica. Es por esto que el libro filosófico es pensado por Trías como una aventura, como un camino o *ensayo* que pretende acercarse a conocer. Es una experiencia y por ello está abierto al decir futuro, a lo que falta o ha quedado en sombra: a lo otro. El texto se presenta como erótico en tanto que es sobreabundante y en falta, es sobreabundante porque está en falta. El amor nos requiere una reescritura para hacer decir al texto todo lo que puede como una tarea cultural e histórica que consiste en «liberar lo humano (la humanidad de lo humano) y hacerlo devenir *mundo*»; (Martínez-Pulet 235) además de llegar a través de la reescritura a ser el que se es, a devenir ente singular sensible. Por esto, si la filosofía es *gramatopraxis* y la escritura implica este acto *erotico-poiético* que se dona a la *polis*, la filosofía es para Trías un constante leer y escribir que es un leerse y escribirse uno mismo: una filosofía del futuro que piensa y se preocupa por el futuro al tiempo que

una escritura de uno mismo con la que poblamos y habitamos el mundo haciéndonos cuerpo.

La filosofía se enfrenta con un núcleo simbólico a una realidad problemática a ser desplegada. En dicho despliegue, que se lleva a cabo en la escritura como ejercicio *ero-poiético*, se hace patente el compromiso del filósofo con la cultura. El filósofo tiene destellos eléctricos, argumenta, ensaya y trata. Con ello busca ser el que es, cumple su proceso de singularización y de inmediato dona su búsqueda a la *polis*. De esta manera, en su actividad “desplegante” busca restaurar la falta. Pero no sólo la propia, sino la de la colectividad: la escisión de aquella síntesis fundamental entre *eros* y *poiésis*. El *plus* generado por la filosofía es generación de mundo, es lo real entrando en el mundo del sentido: latido de cultura, inscripción en la carne del lector y configuración de un cuerpo simbólico para el sujeto creativo. La filosofía, como hemos dicho antes, se instaura en el corazón de la *polis* de manera *poiética*, y de su impulso erótico brotan flechas de papel que buscan tatuar a los lectores forjando así la comunidad, la cultura como *mundo*, como la ciudad en que es posible ser y ser humano: ser fronterizo.

Ahora bien, la escritura es un desarrollo que se da en el sujeto humano, un producto de la evolución que va marcando la condición de este homínido. Su hacer, su devenir histórico, queda determinado materialmente por sus obras y el desarrollo de sus capacidades a través de las mismas. Aunque

en esto no puede dejar de hacerse notar un elemento fundamental, a saber, que ello implica un cierto distanciamiento, es decir, que el humano se constituye como un ser de distancias como bien lo remarca Peter Sloterdijk:

El animal de distancia *homo sapiens* se insula él mismo en tanto que, como lanzador y usuario de útiles, se emancipa de la presión evolutiva somática. A consecuencia de ello puede aventurarse a una des-especialización progresiva (según algunos antropólogos: detenerse en ella): un proceso para el que Alsberg propone el término provocador de *eliminación del cuerpo* [*Körperausschaltung*]. [...] El efecto de la eliminación del cuerpo puede expresarse por medio de la imagen de que los pre-seres-humanos se retiraron detrás de un muro de efectos de distancias, producido por su propio empleo de útiles de lanzamiento y útiles-herramientas. [...] Gracias a la eliminación del cuerpo aparece un ser vivo que puede permitirse permanecer en su dotación biológica pluripotente, no especializado, largo tiempo inmaduro y juvenil durante toda su vida: y todo eso porque la adaptación inevitable del cuerpo a la presión del entorno fue desplazada a los utensilios. (Sloterdijk 283)

La relación que establece este “animal de distancia” con el entorno es bien distinto y peculiar. Su cuerpo no tiene la necesidad de adaptarse al medio de la misma manera en que el resto de las especies animales lo hace. Se introduce una mediación, un utensilio ahí donde la interacción con el medio no es favorable. No obstante, parece exagerado hablar de *eliminación de cuerpo* como lo propone Alsberg. Hasta aquí hemos visto cómo la singularidad es un proceso, se trata de un discurrir en donde obra y sujeto crea(c)tivo se van determinando mutuamente. Desde esta misma perspectiva puede afirmarse que esta distancia que se establece en virtud de los utensilios –que no son sino obras– no elimina el cuerpo,

sino que de hecho lo modela y lo extiende en virtud de una dimensión simbólica. Así, el vestido no es sino la interpretación y extensión simbólica de la piel. La lanza hace lo propio con la fuerza del brazo y la red con la capacidad de tomar las cosas entre las manos.

La escritura, no obstante, es un desarrollo muy particular de esta extensión simbólica de la existencia. Es sin duda la operación inversa en tanto que es a través de ella que lo simbólico se hace cuerpo. Escribir es en este sentido dar cuerpo, brindar un soporte material a una dimensión erótico-lingüística que se desarrolla en un animal de distancias aparentes. Distancia física, sí, pero de una *fysis* anudada a lo humano por una firme red simbólica.<sup>63</sup> De hecho, el mismo Sloterdijk matiza la posición hablando de un par de órganos que no parecen cumplir con esta línea de eliminación corporal:

Sólo dos órganos no participan, obviamente, en la eliminación del cuerpo (o sólo paradójicamente): el cerebro, que se desarrolla tanto somática como funcionalmente a su propio arbitrio, por cuanto que se supera en logros de una complejidad incalculable, y sobre todo después del descubrimiento de la escritura, se introduce en procesos de maduración y especialización potencialmente interminables, así como la mano, que, como cómplice más estrecha del cerebro, va madurando hasta adquirir un polifacetismo virtuoso. La mano es el único órgano del cuerpo humano que

---

<sup>63</sup> No puede dejar de destacarse, además, que este proceso funda una comunidad y no se piensa necesariamente como una forma de aislamiento o insulamiento. De hecho, este bien podría ser un punto importante de divergencia entre los planteamientos de Sloterdijk y de Trías. Mientras el primero remarca la relevancia de la reclusión en islas, el segundo resalta más el cultivo de un área común, el hacer habitable para todos esa zona del *limes* más que la constitución del individuo por aislamiento.

se hace adulto mediante una educación apropiada.  
(Sloterdijk 284)

La escritura, como puede verse, sigue siendo esa inscripción en la carne incluso en este sentido biológico evolutivo. Escribir, el desarrollo simbólico que responde a nuestra condición marcada por el triple éxtasis de trabajo-deseo-lenguaje, es un acto que lleva al desarrollo de una materialidad tan concreta como la del cerebro. Es así que nuestro hacer nos acompaña moldeando y determinando la materia que nos soporta y que somos. De manera que la singularidad del ente en devenir es más que una metáfora para hablar de rasgos de personalidad. La educación apropiada, el cultivo de la dimensión simbólica, el desarrollo de las potencias propias y de las propias potencias, se inscribe en la carne que somos. El texto da cuerpo a la dimensión simbólica, al sentido y *plus* de sentido que constantemente producimos siempre en virtud de un impulso erótico. Impulso, sí, pulsión, fuerza que nos lleva a la contemplación del ideal de donde se derivará la producción, esto es, la vuelta, la puesta en contacto de esa idea con un soporte material: el cuerpo del texto en donde habita ahora una idea-dardo presta a tatuarse en la piel para suscitar asombro.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> «Las palabras son dardos que se clavan en la piel, son excitantes... ellas, ellas provocan posturas, reacciones... Pero. ¡Por favor! ¡Qué no se diga que “vehiculan” ideas...! Son ellas su propia idea y no tengo idea de que haya, detrás o delante o en algún sitio, algo que no sea, a lo más, el *efecto* de un escozor, un efecto de superficie, a flor de piel». (Trías, La dispersión 71) “Cicatriz” o “picadura”, es así como califica aquí Trías a la idea de una palabra. La escritura, como respuesta propia de un ser cuya

La escritura no es distanciamiento del cuerpo, no es una mediación para alejarse del mundo sino acto para apropiarse del mismo, para recrearlo desde las entrañas del cuerpo. La escritura es del cuerpo tanto como el ser es del límite. Tenemos en ella una demarcación de lo propio, un alzado de un cerco de sentido donde el *logos* aparece y comparece. La escritura es, de hecho, este ámbito donde el sentido se engarza con un sustento material que, desde ese momento, quedarán completamente ligados. El contexto de la escritura transmuta en texto, preña de sentido a las palabras y se convierte entonces en una extensión simbólica de un cuerpo enraizado en un mundo, es decir, en un tiempo y un espacio específicos. El impulso erótico que lleva a la producción de este tipo de extensiones es, de hecho, el mismo que nos lleva a la reproducción, la pulsión de vida que quiere más vida y más mundo.<sup>65</sup> Claro que, como bien se expresa en la filosofía del límite, todo alzado de un cerco implica entonces esa doble determinación del *ser del límite*: se establece lo que pertenece al cerco al mismo tiempo que se marca lo queda más allá del mismo (quedando abierta la pregunta por el qué puede ser

---

inteligencia se despliega en lenguaje, es interacción cuerpo a cuerpo y no mero efecto a distancia.

<sup>65</sup> «Porque una prenda de amor es toda obra artística o filosófica: sollicitación al No-me-olvides, certero modo de acceder, a través de la memoria productiva ajena, a una verdadera perduración». (Trías, Creaciones I 521) Memoria, creación, materia, conceptos que van alineándose para mostrarnos su importancia, no siempre bien ponderada, en el contexto de la filosofía del límite. Todos ellos, además, vinculados con esta noción de cuerpo que aquí nos esforzamos por ir delineando.



esta dimensión *para* el cuerpo, es decir, el sentido que para él pueda tener lo que se encuentra más allá).

Esta segunda dimensión de la escritura del cuerpo, la que establece también lo que está más allá de él, es la que puede confundirse con un mero distanciamiento. El acto simbólico funda un mundo, apuesta por la expresión para el despliegue de su dominio o territorio. Todo cuerpo es tal precisamente por la definición de sus propios límites. Si éstos se difuminan se pierde también la misma noción de corporalidad. Algo que todo lo abarca carece de figura y el hablar de límites pierde del todo su sentido, de aquí que el cuerpo suponga una noción de límite que permite tanto una identidad (con respecto a lo que está aquende él mismo) como una diferencia (lo que se encuentra más allá del límite). Así pues, convendría pensar la distancia como un acto que delimita el propio cuerpo haciendo referencia a lo que está más allá de él. La escritura del cuerpo sería entonces aquel acto que establece su identidad hablando de lo diferente y, con ello, se extiende en un orden simbólico, coloniza y erige un territorio más allá de la materialidad corpórea que lo hace posible. Esta es una idea que habrá que seguir explorando y matizando a lo largo del texto. De momento quedémonos con las palabras del propio Eugenio a propósito de la doble posibilidad del *ser del límite*:

Para decirlo del modo más claro que me es posible: el límite es siempre reflexivo. Pero esa re-flexión produce un desdoblamiento disimétrico: el relativo a aquello *de lo cual* el límite es límite y el relativo a aquello *a lo cual* el límite se

*refiere* (como lo que le desborda y excede). Sólo que eso de lo cual el límite es límite, es, también, aquello que el límite permite mostrar; y eso a lo cual el límite se refiere es aquello que el límite cobija como inaparente. Lo primero es lo que el límite proyecta: el mundo, el ser, la razón; lo segundo es aquello que constituye una referencia negativa o una sombra (el misterio, la nada, la sin-razón). (Trías, Ciudad sobre ciudad 93)

#### 2.4 *Contrapunto: la singularidad de la pasión*

Hemos remarcado aquí la especificidad del discurso filosófico, pero bien vale la pena atender a un punto en común con toda obra literaria. Se comparte la letra como vehículo y ésta es una respuesta lingüístico-inteligente propia de la condición humana, pero más allá de eso hay un elemento latente en el corazón de toda creación y, por ende, de toda obra: la pasión. La filosofía, en efecto, no deja de ser para Trías una forma de creación aunque con un marcado compromiso ontológico:

Toda filosofía constituye siempre una propuesta radical; una propuesta ontológica. Tiene que elaborarse, por tanto, a través de una trama conceptual. Pero eso no es impedimento para que esa propuesta, elaborada conceptualmente, pueda expresarse en la más bella de las escrituras; pues la filosofía es una suerte de creación, como la poesía o la novela; sólo que diferenciada de esas otras formas literarias en razón del carácter explícito de esa urdimbre de conceptos que pergeñan la propuesta filosófica. (Trías, El hilo de la verdad 49)

Belleza y verdad conviven en la escritura filosófica desde esta perspectiva. La producción de obras en este campo, por tanto, no escapa a ese binomio erótico-poiético que acompaña a los planteamientos triasianos. De hecho, hemos visto ya que el

asombro y el vértigo constituyen pasiones propias del filósofo,<sup>66</sup> aunque bien vale la pena detenerse ahora en el papel que juegan en la creación de obras, esto es, en la vida misma que no es sino el devenir singular del ente.

Decíamos a partir del acercamiento a Thomas Mann que la creación de obras hacía posible la expansión del horizonte para quien las recibe. De aquí que en la filosofía se pueda encontrar esa misma vocación de brindar hilos formativos a partir del ejercicio de singularización que supone la creación de un texto. En este sentido Trías nos dice: «Concebir un constructo mental expresado en escritura, texto, palabra, con forma propia que despierte además la emoción estética y que, por otro lado, al mismo tiempo, desprenda un cierto sentido, renovado y nuevo, respecto a la verdad, eso es para mí filosofía» (Pérez-Borbujo, Ensayo y sistema. Entrevista a Eugenio Trías 47). Descubrir horizontes a partir de una forma de escritura donde verdad y belleza no sean rivales, he aquí la tarea que arranca, indudablemente, de una experiencia de profunda raíz pasional y una que, además,

---

<sup>66</sup> «La filosofía exige como disposición la pasión por la admiración y el vértigo, condición de posibilidad anímica o subjetiva para formular siempre las mismas interrogaciones radicales, que son filosóficamente respondidas si posibilitan o abren la revalidación, a niveles cada vez más sutiles, más finos, más delicados, más matizados y más tremendos, de las mismas cuestiones radicales». (Trías, Filosofía del futuro 34) La pasión es motor para la variación, de hecho, hay variación porque se da esta “disposición afectiva”, diríamos desde Heidegger, que mantiene abierta la posibilidad, el mundo, el futuro.

responde a la condición del hombre como “materia de inteligencia y pasión”.

Domingo De los Santos intuye muy bien la veta antropológica que recorre la obra de Eugenio Trías y que conduce al corazón de la misma. Su centro, no obstante, es tripartito: ser del límite, razón fronteriza y suplemento simbólico. Triángulo eminentemente ontológico que, a su vez, se despliega en un entramado categorial de siete elementos, como las notas naturales en la música: materia, *cosmos*, presencia, *lógos*, claves ideales, lo místico y la conjunción simbólica.<sup>67</sup> Pero ahí detrás –como diría el psicoanálisis sobre lo inconsciente– de estos elementos que componen la propuesta filosófica triasiana está ya supuesta la pasión como motor que ha iniciado el movimiento hacia la creación. De los Santos concluye en su trabajo: «En Eugenio Trías *la pasión* adquiere una dimensión antropológica esencial, al hacerla fundamento del conocer, del obrar y del crear. Sólo aquello que ha sido asumido en actitud pasional resulta a la larga importante para el proceso cognoscitivo que se pueda desencadenar». (Trinidad 205)

---

<sup>67</sup> Se incluye aquí el listado tal y como aparece en la formulación que hace Trías en *La edad del espíritu*. (Trías, *La edad del espíritu* 46) No obstante, los nombres de las categorías varían de un texto a otro (no así su idea). Bien valdría la pena realizar un trabajo pormenorizado de estos cambios que explore los motivos y exponga de manera clara el entramado categorial de la filosofía del límite. Esta sería manera de abordar el desarrollo de la propuesta original de Trías tomando como centro uno de sus libros fundamentales.

La propia obra de Trías no podía ser la excepción ante esta base pasional de la existencia humana. El vértigo y el asombro han derivado, en su caso, en una producción filosófica que, como se ha visto, se despliega necesariamente en escritura. Pero esto, de nuevo, no es sino el reflejo de lo que es propio de la condición humana en un planteamiento que sigue una marcada línea platónica. De los Santos remarca atinadamente la importancia del rescate de la dimensión pasional ante una tradición que suele denostarle en tanto que obstruye el claro y luminoso sendero de la razón. Elemento donde puede detectarse un tufo platónico que el mismo Trías ha reinterpretado añadiendo la metáfora sexual ya expuesta. Sin embargo, se echa de menos el que se ahonde en este tema de una manera más crítica.

En efecto, el planteamiento triasiano propone una lectura distinta del platonismo sin por ello dejar de ser platónico. Es en esta medida que se sigue inscribiendo en el contexto de un dualismo antropológico que piensa al hombre como un conjunto de alma y cuerpo. La variación está en cómo Trías enfoca y describe la dinámica entre estos elementos haciendo que *pasión* y *producción* se engarzen en un juego que da como resultado la singularidad. Pero *eros* no deja de ser una dimensión anímica, es decir, la emoción, la pasión, siguen estando en el reino platónico. La dimensión somática (σωματικός), es decir, lo relativo al cuerpo como materialidad, se deja en sombra, cosa que en el contexto de la propuesta

de Trías parece salvarse resaltando la producción de obras como final de trayecto del viaje anímico impulsado por *eros*. En otras palabras, el campo ideal de la belleza requiere de un punto de contacto material, de un estímulo formal que desate el proceso que, además, culmina en la generación de una nueva forma bella donde todo comienza de nuevo. De aquí la importancia de lo matricial como primera categoría en la filosofía del límite.

Ahora bien, nosotros mismos somos producto de esta dinámica erótico-poiética. Nuestro nacimiento responde a un acto creador de base pasional y de consecuencias materiales. Es por ello que nuestra carne lleva desde siempre la impronta de esta dinámica y responde a ella constantemente.<sup>68</sup> Pero para nosotros se abre la posibilidad de dar una respuesta racional a este bajo continuo de lo pasional que acompaña y hace posible todo saber o conocimiento. Así, la escritura viene a ser una posible respuesta formal a una fundamental disposición anímica, lo que es más, es «'lugar' del sentido en el que la sangre, el cuerpo, la carne, se espiritualiza, y en el que la letra misma acusa la huella de un padecimiento

---

<sup>68</sup> En este punto Trías, en una línea kantiana, hablará del imperativo pindárico que nos llama a ser lo que somos. La formulación lingüística del imperativo va acorde a nuestra condición como seres de “inteligencia y pasión”, pero se trata de una orden formal vacía ante la cual es posible no responder o al menos no de manera adecuada. De aquí la posibilidad del exceso o el defecto en relación a la condición que se define como fronteriza. La ética y la estética, acceso ético-metafísico y despliegue estético-simbólico, son componentes que marcarán la propuesta filosófica de Trías. Algo que, evidentemente, le pondrá en claro distanciamiento de posturas contemporáneas que hacen de la metafísica un tabú, un territorio prohibido. Para ahondar en el tema de la ética puede revisarse el libro *Ética y condición humana* publicado en el año 2000.

pasional (padecimiento del ser). Importa señalar también que en la escritura, en virtud de ese padecimiento pasional, acontece el sentido. La escritura (escritura erótica) tiene, pues, un indudable sentido ontológico». (Martínez-Pulet 237-238) Se cumple de nuevo el doble camino que lleva de la obra a la esencia y de ésta a una nueva variación en obra. La pasión, dimensión anímica, nos eleva a la contemplación fértil –y fertilizante– de los ideales para que del espíritu nazca una respuesta, una obra que ha de ser nuevo punto de partida pero que, además, no deja intacto a quien le ha dado nacimiento. La obra que somos “se espiritualiza”, al producir entra en contacto con su propia esencia y se vuelve propiamente fronteriza (humana). Así, en la obra se da una extensión de la propia corporalidad pero transmutada en símbolo. La materialidad del cuerpo se despliega, logra una variación en la materialidad de la escritura. Este es un ejercicio de auténtica creación. Poblamos el mundo con nuestras obras, con símbolos que son extensiones de la materialidad que nos sostiene en el mismo mundo: replica pasional de la pasión que es la fuerza que nos ha hecho posibles y, al mismo tiempo, mantiene abierta esa ventana de posibilidad. La singularidad que se gana en el proceso no es sino la culminación (momentánea) de un proceso erótico-poiético: una máscara más en el proceso de carnaval en el que vamos siendo.

La propuesta triasiana –y es esto lo que se le escapa a De los Santos– recurre a la pasión no sólo por su poco reconocido valor en el proceso cognoscitivo, sino por su papel

fundamental en un planteamiento ontológico que, de otra manera, se reduciría a una mera acción mecánica de producción. La libre respuesta al imperativo de la frontera supone una fuerza dirigida y no un acto automático o mero reflejo. Producimos (en el sentido *poiético*) porque somos, de alguna manera, pasión, impulso de variación que se juega en el límite. Aquí es donde la pasión tiene su rol: ella despierta, es fuerza ígnea, es “poder de recreación” en el sentido de capacidad para dar un sentido singular a la existencia y así hacerla propia. El distanciamiento del que antes hablábamos vuelve a aparecer como una apariencia. No tomamos distancia del mundo, somos en él recreándonos, es decir, apropiándonos del mismo y variando para desplegar simbólicamente nuestras posibilidades. La pasión es una fuerza (δύναμις) que late en el corazón del ser del límite y en virtud de la cual éste puede recrearse. El hombre mismo es variación del límite o, mejor, en el hombre es posible la variación precisamente por ser del límite. Hay una dinámica pasional constante en la filosofía del límite desde donde se explica la constante variación de la mismidad, la singularización en obras del *ser*. La escritura y la filosofía son una respuesta inteligente<sup>69</sup> a esta dinámica que, además,

---

<sup>69</sup> Inteligente, sí, pero al mismo tiempo pasional. Si la pasión es este elemento ontológico constitutivo la filosofía viene entonces marcada también por ella. Son elementos inseparables: «La pasión es lo que *sujeta*, de manera que no es posible librarse de ella». (Trías, Tratado de la pasión 145) De cualquier manera, Trías nos dice de manera explícita: «la filosofía [...] antes de ser un exquisito producto de la inteligencia que quiere comprender y conocer, constituye siempre una *emoción*». (Trías, Ciudad



contribuye a mantener girando la rueda de Ixión a la espera del canto de Orfeo.

Lo que genéricamente se llama la pasión se da en diferentes claves o intensidades. Para el caso de la filosofía Trías explora y describe detalladamente tres de ellas: el asombro, el vértigo y el amor pasión. Veamos un poco más sobre estas pasiones para comprender la peculiaridad de la perspectiva triasiana que, no se puede dejar de insistir, está siempre en un horizonte eminentemente ontológico. Además, resulta fundamental atender a esta concepción de la pasión que es corazón ontológico de la propuesta y no un mero elemento accesorio.

#### *2.4.1 Un horizonte pasional para la filosofía*

El punto de arranque se da, como no podía ser de otra manera, de la mano de Platón. Lo primero que tenemos ante nosotros es el asombro ante la existencia. En este simple hecho puede constatarse ya lo que hemos dicho: somos producto de un impulso erótico y llevamos tatuada en la piel la impronta de la dinámica erotico-poiética. La pasión está detrás, está aquí y hace posible un delante. Somos flecha de anhelo que apunta hacia la otra orilla: nuestra materialidad está marcada desde el primer momento con la impronta pasional. Es desde esta condición que nos encontramos con

---

sobre ciudad 58) Todo, de nuevo, en el contexto de esa concepción de este *ente singular sensible en devenir* como “materia de inteligencia y pasión”.

un dato, con un elemento eminentemente enigmático: la existencia misma. Decíamos ya que la limitación es fundamental para un cuerpo. Se destacaba también que en esta limitación hay una doble dimensión que por un lado marca un territorio y por otro hace referencia a lo que está más allá de él. La pasión, como comenzaremos a ver, es precisamente esa intención, ese impulso que está referido al más allá del límite. Pero vamos paso a paso en este importante punto.

El asombro es «la respuesta inmediata, de naturaleza emotiva y afectiva, que provoca la advertencia del dato inaugural del comienzo, que es la *existencia*. [...] lo que produce asombro y admiración no es un ente o una entidad sino la pura existencia, el simple y desnudo estar en el ser, el puro y simple sentirse siendo». (Trías, Ciudad sobre ciudad 59) Tenemos, entonces, la enigmática existencia que se nos presenta sin fundamento aparente. No es un objeto, no es un ente, no es una referencia cualquiera. A ella corresponde, por tanto, una respuesta emotiva peculiar: el asombro. La existencia, no obstante, responde a una noción de la que ya hemos venido hablando, a saber, la de la singularidad.

Y bien, el lenguaje mantiene, cuando menos, dos significados de «singular», aquel según el cual singular se opone a plural y a general, sentido cuantitativo del término que lo refiere a la extensión, y aquella segunda significación en la que se opone singular a habitual y normal, en sinonimia con términos tales como «excepcional, extraordinario, raro, extravagante, curioso, sorprendente, ligeramente distinto y ligeramente diferente de lo que pasa por ser regla o normalidad». En este segundo sentido singular adquiere una

significación cualitativa y hace referencia a la intensidad.  
(Trías, Tratado de la pasión 86)

Así, lo que desde un principio se presentaba como una alternativa conceptual a la noción de individuo y al principio de individuación, adquiere aquí un aroma particular, a saber, el elemento de intensidad que hace de un elemento algo singular. En efecto, se veía ya que la singularización no era un proceso de mera individuación, es decir, de volverse “único”. Más bien se trata de esa potenciación, del entrar en contacto con el poder propio donde se alcanza la vibración más propia. Por decirlo metafóricamente: lo singular está en la intensidad de la vibración de una cuerda que se tensa hasta alcanzar el punto justo para emitir la nota a la que está destinada. La nota es su esencia y su perfección está en el alcanzar la intensidad vibratoria necesaria para entrar en comunión con ella, para llegar a ser lo que es. El devenir singular del ente sensible no sería, entonces, sino un afinarse buscando dar la nota que le es propia. La variación como proceso de singularización se mueve en este horizonte en el que la pasión aporta el elemento de intensidad.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Más adelante se verá la importancia de esta forma de entender lo singular en relación con una noción de cuerpo que le entiende como materia limitada. Al volver el límite una categoría que nos habla de nuestra propia condición lo singular no es ya una mera diferencia de número que permite distinguir entre dos cuerpos vecinos, sino que se apunta a una singularidad que se configura por una acción de frontera que se da en términos éticos y estéticos. Ambas dimensiones, como dijimos desde el inicio de este capítulo, pierden su sentido en el momento en que se disocian, pues son, en el contexto de la filosofía del límite, la manera de desplegar el mundo.

Pero la singularidad va de la mano con otro concepto fundamental, a saber, el de ocurrencia que no es sino un “suceso singular”:

Ya que «ocurrencia» tiene, como «singularidad», la connotación de algo insólito, de algo que llega intempestivamente a la mente o que sucede inesperada, impredeciblemente, generando en consecuencia un *decalage* en el alma y en lo real (que son para mí las dos caras de lo mismo, susceptibles de distinción por vía atributiva). *Decalage* que se registra como admiración y estupor, como *zaumadsía*, eso que Platón consideró, con gran acierto, el estado mismo en que tiene *lugar*, en su origen, la filosofía, y en general todo conocimiento que pretende ser verdadero y adecuado. (Trías, Tratado de la pasión 88)

Nada más inesperado e impredecible que la existencia, esa que nos es dada así nada más, que es porque es<sup>71</sup> y en la que,

---

<sup>71</sup> Aquí encontramos una referencia muy de pasada a la famosa expresión de *El peregrino querúbico* (Siruela, 2005) de Angelus Silesius: «La rosa es sin porqué. Florece porque florece. A ella misma, no presta atención. No pregunta si se la mira». (Silesius 95) Decimos que se trata muy de pasada porque no queda claro que la condición de *sin porqué* sileciana corresponda a la condición de “dato inaugural” que se le da a la existencia en el contexto de la filosofía del límite. Lluís Duch Álvarez, editor de la obra de Silesius, apunta lo siguiente en su nota: «En este dístico no hay ningún adjetivo: falta totalmente la superposición del autor de las cosas. Éstas son dejadas a su propio ser, y se deja que su propio ser hable, revele en el silencio el misterio de aquel Ser que es el autor de la naturaleza, el cual, sobre todo, es Espíritu. La naturaleza, por su parte, no se arriesga a comprenderlo, sino sólo a indicarlo». (Silesius 291) Queda claro que en el caso del fronterizo hay algo más que un dejar que las cosas hablen, que el origen ignoto de la existencia se manifieste. La respuesta a la impresión pasional de este dato inaugural puede darse tanto en términos simbólicos como racionales, pues se traduce, de hecho, en la pregunta que somos y a la cual se intenta dar respuesta a través de los actos y las obras. El mismo Duch acota que esta condición de *sin porqué* no se corresponde con la finalidad sin fin kantiana, dato que nos hace pensar en una posible articulación entre ambas posturas al seno de la filosofía del límite. El estatuto de la existencia es *sin porqué*, mientras que el recurso al sentido del fronterizo responde a una finalidad sin fin que tiene en ese mismo *sin porqué* su límite infranqueable al que, no obstante, se encuentra

de pronto, nos encontramos siendo. De aquí que la ocurrencia por excelencia y la que posibilita el conocimiento “verdadero y adecuado”, es decir, la que permite entrar en contacto con la propia esencia para conseguir la perfección, no es sino ese dato inaugural de la existencia. Pero no se trata de un dato al que se accede por vía racional, sino que su insólito impacto viene dado en clave emotiva con el asombro. Es desde éste que el proceso racional y creativo se pone en marcha y la producción, por tanto, se hace posible.

Ahora bien, ante la ocurrencia por antonomasia y el asombro que le acompaña pueden darse multitud de respuestas, es decir, que es aquí donde la producción en general, la *póiesis*, tiene su momento inaugural. En el caso de una respuesta filosófica al asombro que produce la existencia ha de buscarse una pasión que vaya en sintonía con su ya expuesto compromiso ontológico. De hecho, la filosofía es ya de entrada una disposición al asombro que no es por sí misma propiamente una pasión, sino una emoción: «A diferencia de un simple afecto que adviene al alma sin dejar en ella huella duradera, la pasión implica siempre algo habitual, un verdadero hábito del alma, algo que constantemente repite y vuelve al alma y la posee por entero». (Trías, Filosofía del futuro 33) El asombro debe volverse hábito para devenir

---

irremediablemente referido. Dicho en otras palabras, nuestra propia condición está marcada por este florecer *sin porqué* que, al desplegarse en obras simbólicas, constituyen un signo, una indicación natural que se mueve en el marco de la finalidad sin fin por estar dentro del contexto del aparecer. Su condición de posibilidad, no obstante, estaría referida a ese silencio del *sin porqué* con el que todo inicia y a donde todo se dirige.

pasión, la filosofía se dispone a la repetición del asombro que se recrea generando entonces una pasión genuina que busca continuamente su recreación. Cuando esto sucede, cuando se va más allá de esa primera impresión o emoción del asombro ante el dato puro y duro de la existencia, se puede comenzar a desarrollar la pasión propia de quien se ve de pronto frente al abismo: el vértigo.

No es nada casual que el vértigo sea la pasión filosófica primordial en la filosofía del límite. Se trata, en efecto, de un ponerse en situación, de encontrarse en el límite del mundo de manera que se puede dar un vistazo a lo que hay más allá. Pero de lo que hay allende el límite nada sabemos, nada más allá de una pasión que nos incita a dar esa mirada oblicua al abismo generando la sensación de vértigo. Situarse al borde del límite implica esta voluntad, este esfuerzo habitual por mantenerse ahí, en la apertura que es gozne entre el ser y la nada. Sólo así se adquiere conciencia de la condición limítrofe, sólo poniendo un pie en el confín del mundo es que sabemos lo que es de verdad el mundo, es decir, éste adquiere su identidad porque se marca también la diferencia: «El vértigo es el estado mismo en que el sujeto inscribe en sus carnes y sentimientos *la doble determinación de ser y nada* en la que radicalmente se halla situado». (Trías, Filosofía del futuro 28)

El vértigo, entonces, es la pasión que da cuenta de nuestra radical condición ontológica al descubrirnos en el límite. Antes que la comprensión, antes de la aparición de un

discurso lógico o racional, tenemos el vértigo como pasión que nos sacude y otorga conciencia de nuestra condición. Lo que las filosofías de la existencia otorgaron a la angustia Eugenio Trías se lo adjudica al vértigo. Para nuestro autor, su concepción topológica de la ontología, la pasión del vértigo es situarse ahí donde es posible la diferencia, donde realmente se *está* y se *es* en el límite entre el ser y el no ser. Se trata de esa experiencia donde el abismo llama a saltar, donde la ausencia de suelo firme aparece como un embriagador canto de sirena. Ahí está el sin sentido susurrando secretos y misterios que nos llevan a acercar el oído buscando captar el mensaje. Pero a cada paso el abismo se hace más y más presente, no podemos dar el último paso sin pagar el terrible precio de la muerte o la locura. Por eso nos encontramos en una tensión entre la tendencia pasional hacia lo que está más allá del límite y otra que nos mantiene con los pies en el mundo, en ese cerco de lo que aparece.

Vértigo, visión del abismo sin fondo, sensación de perder pie, el suelo que piso, la tierra en donde me cobijo, pérdida de toda certidumbre en donde alojar algún convencimiento, pérdida de todo aquello en donde puedo reposar mis angustias, mis interrogaciones sin respuesta: he aquí el suelo, la tierra, el espacio paradójico en donde precaria y desasosegadamente se instala una ocupación inhóspita, la filosofía. [...] Podría determinarse el vértigo como la situación misma de *suspensión* entre dos tendencias contrapuestas, la llamada a la supervivencia, la tendencia a perseverar en el ser (eso que Spinoza llamaba *conatus*, esfuerzo) y la llamada al abismo, la pulsión de muerte, esa otra cada del deseo humano, íntimamente ligada al apetito de muerte, a la *Todeslust*, que se halla en la raíz del amor-pasión. (Trías, Filosofía del futuro 27-28)

Aparece entonces la tercera de las pasiones filosóficas de la propuesta triasiana. Tenemos la desnuda presencia de la existencia, el dato inaugural que se nos presenta como Venus recién nacida de las seminales espumas marítimas. Acontece entonces el asombro, la inquietud emotiva que nos pone en situación ante el abismo donde se hace patente el ser del límite. He aquí el ser y más allá la nada: vértigo ante el abismo del no ser que, como vemos, nos llama. Pero este llamado no deja de ser sumamente enigmático.<sup>72</sup> No lo es menos la manera de abordarlo por parte de Trías: el llamado nos atrae porque proviene de la matriz de la existencia, de su principio matricial del que hemos sido exiliados.

---

<sup>72</sup> Será en el desarrollo de la ética desde donde este llamado tome forma de orden formal vacía. El imperativo pindárico, como lo llama Trías en *Ética y condición humana* (Península, 2000), será ese llamado que llega desde el *cerco hermético* dando la orden de ajustarse a la propia condición. No se puede dejar de señalar la cercanía de este planteamiento de la voz que llama desde el cerco con la voz de la conciencia heideggeriana que, de manera igualmente enigmática, «*habla única y constantemente en la modalidad de silencio*». (Heidegger, *Ser y tiempo* 293) Este llamado de la conciencia que se da en el modo del callar deja indeterminado el mensaje concreto del llamado pero no así su sentido: «Al sí-mismo interpelado “nada” se le dice, solamente es *llamado* hacia sí mismo, es decir, hacia su más propio poder-ser». (Heidegger, *Ser y tiempo* 293) Atender a este silencio implica, por lo tanto, un abandono del “ruido” del plano de la interpretación pública (*Man*) para volverse de manera propia a la apertura del “ahí”. Parece inevitable establecer una relación entre este llamado en el modo del silencio y la orden formal vacía del imperativo pindárico, así como entre el llamado a la propiedad y la autenticidad y el imperativo que impele a actuar de acuerdo a nuestra propia condición. La singularidad sería, de hecho, la respuesta propia o ajustada al poder-ser del interpelado desde el silencio. Se ve así el fundamento ontológico de una ética que encuentra sus condiciones de posibilidad en una topología del ser donde el fronterizo tiene esa experiencia del límite desde donde puede escuchar y formular una respuesta al llamado. Una indicación fundamental para ver que el binomio ética-estética tiene su referencia en el vértice superior de la propuesta triasiana que es eminentemente ontológico.



En efecto, el amor-pasión tiene en su seno una doble tendencia que nos llama a la reintegración con el principio matricial del cuál proviene la existencia misma pero, al mismo tiempo, un deseo de permanecer en el mundo que se erige, aquí sí, en función de la distancia con ese principio que pertenece a la dimensión del pasado inmemorial, es decir, a un pasado que siempre ha sido pasado. Adviene a la conciencia otro elemento: la condición de estar en exilio y éxodo. Hemos sido expulsados, arrojados de ese principio matricial que llama con fuerza desde el abismo. Salimos de la caverna materna para explorar y desplegar un mundo. Pero el llamado de lo matricial no cesa y no puede ser sino amoroso, por más que el retorno al mismo signifique el fin de la vida, de esta nuestra vida. Principio y fin se tocan mostrando el núcleo compartido de las pulsiones de vida y muerte. Mientras tanto, la pasión del vértigo nos pone ante la experiencia de este llamado pasional del principio matricial anunciando también un futuro en el que la propia existencia ha de resolverse ya sea de manera salvífica o condenatoria, pero esto es un tema en el que no podemos detenernos ahora.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> La doble posibilidad de decisión se dibuja en las últimas páginas del *Tratado de la pasión* donde se dice lo siguiente: «La pasión tiene ante sí dos senderos, sendero de la derecha y sendero de la izquierda. El primero conduce al paraíso. El segundo, al infierno. Nada ni nadie es responsable del camino que se elige (la elección es *inocentemente culpable*)». (Trías, *Tratado de la pasión* 193) Tema sumamente interesante pero que queda esbozado en la parte final del libro que conecta con una dimensión ética de la pasión donde el primero de los caminos conduce a la felicidad mientras el segundo a una “estirpe de insomnio”. Algo más diremos al respecto de este tema en tanto que da pie a ese aparentemente ausente epílogo terrestre que completaría este *Tratado de la pasión*.

El lenguaje y la escritura aparecen como una consecuencia de esta triada pasional.<sup>74</sup> El asombroso encuentro con la existencia, el vértigo que adviene ante la experiencia del límite entre el ser y el no ser, el sentido y el sin-sentido, así como la intrínseca tensión en el amor-pasión que es llamada del principio matricial, todos estos elementos tatúan en la piel preguntas fundamentales que demandan una reflexión crítica y filosófica. Son, ante todo, experiencias pasionales que inauguran el andar de la razón que, en la medida en que se asume en este límite y esta apertura pasional al mismo, se vuelve propiamente una razón fronteriza. Ante el sin-sentido adviene el intento de sentido, la escritura como respuesta racional que es la que marca precisamente las fronteras. El suelo desde donde miramos hacia el abismo es un suelo de sentido que debemos mantener y recrear. El despliegue del mundo, entonces, es ese modo de aferrarse a la orilla y mantenerla en pie. Ella es el punto de referencia con respecto a eso otro que se desborda hacia el abismo: allá el llamado misterioso de lo matricial, aquí el recurso al sentido que intenta pensar y dar cuenta de la razón

---

<sup>74</sup> Habría que hacer notar que en esta experiencia se encuentra un engarce importante entre lo singular y lo comunitario, algo que Trías explorará a profundidad en su tesis doctoral a propósito de Hegel: «El que habla es un *este* singular, lo mismo que el que escucha. En el lenguaje se consigue el verdadero universal concreto, o es el espíritu encarnado, la tercera persona de la Santísima Trinidad: el espíritu de la comunidad; pues el lenguaje es comunitario». (Trías, *El lenguaje del perdón* 222) El lenguaje y sus expresiones tienen un innegable componente singular, pero son también punto de encuentro y diálogo en una comunidad fronteriza compuesta, como veremos más adelante, no solamente por los vivos, sino también por quienes han dado un paso ya al cerco del misterio: los muertos.

y sentido de ese llamado. Todo, por supuesto, con conciencia de la radical condición limítrofe, es decir, sabiendo que la primera tarea está dentro del mundo: la razón en reflexión crítica de sí misma. ¿Por qué el ser y no la nada? ¿Por qué la razón y no el sin-sentido? Preguntas propias de un ser que es pregunta hecha carne, de un ser que se enfrenta a la tarea de dar cuenta de sí mismo. Su referencia, como se ve, está siempre allende el límite, por lo que su ser, además, está precisamente en esa doble lectura del *ser del límite*.

Queda claro que en los binomios que aquí se van planteando parece haber el riesgo de apostar por uno de ellos anulando así el otro componente. Hace falta pues un modo de acceso al cerco del misterio que no comprometa a la razón. Es aquí donde la noción de símbolo aparece como modo de acceso indirecto y analógico. El símbolo algo dice y algo calla, es instancia mediadora que permite el juego entre las dimensiones. Lo que no es accesible a la razón puede insinuarse en un suplemento simbólico. De aquí la importancia del diálogo de la razón y el símbolo para la filosofía del límite. Vamos ahora entonces a explorar esta dimensión simbólica que encuentra en el terreno de las artes su expresión y desarrollo.

### *2.5 El habitar o el singular cultivo simbólico del mundo*

La pasión, entonces, nos atraviesa constantemente. No es obstáculo de nada, no es barrera para el conocer. Se trata de

una auténtica dimensión ontológica originaria que es, además, condición de posibilidad y punto de partida del conocimiento. Elemento de frontera que permite la comunicación entre dos cercos que de otra manera permanecerían completamente aislados. Ahora bien, antes de entrar al terreno de las artes conviene dar una vuelta más a la relación entre la pasión y la singularidad. Sobre todo por poner en el horizonte la importancia del paso de un elemento común como lo es el del impulso y base pasional de la existencia a la variación singular que da como resultado al sujeto.

Contra lo que piensa la filosofía desde Fichte hasta Sartre, el sujeto no se constituye desde sí, desde un acto originario y fundador en el que el yo se establece como yo ante sí, ante su "consciencia-no-tética", sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo y lo inscribe en un orden generacional, a modo de secuencia, sintagma o *rol* prescrito por un Autor que queda fuera de la representación. El sujeto es pasional, no activo y fundacional: es efecto y no causa, producto y no productor, efectuado y no activo; en él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas, deseadas por series precedentes de padres y antepasados: es, pues, el ligero vendaval que produce la agitación de la puerta abierta del pasado. (Lo bello y lo siniestro, pp. 118-119)

Esta precedencia de la pasión no arroja siempre los mismos resultados. Cada sujeto es un producto que se remonta hasta el impulso originario de esta pasión, ese precisamente que nos llama desde allende el límite y que en el contexto de la ética de la filosofía del límite emite una única orden formal vacía: *Llega a ser lo que eres*. El imperativo pindárico se mantiene abierto e indeterminado permitiendo la expresión de la

singularidad, es decir, haciendo posible que las variaciones del impulso pasional que nos constituye sean también expresión de una voluntad de variación inscrita ontológicamente en cada uno de nosotros. De aquí que el despliegue, ya sea en forma simbólica o racional, encuentra en este componente ético-pasional-ontológico la triada que le justifica. Las expresiones simbólicas son una respuesta al enigma de la existencia tanto como los productos de la razón. Todos ellos maneras de acercarse al misterio, de habitar ese cerco de frontera donde se puede dar una mirada al abismo.

No hay que perder de vista, entonces, que justo este proceso es el que se inscribe en la descripción que hemos venido haciendo del proceso erótico-poiético que explica la producción de obras como forma de extender simbólicamente el cuerpo. Desarrollar esta actividad, ajustarse a la propia condición como condición fronteriza, implica entonces un desdoble o despliegue de la propia materialidad en el sentido que marca la triada pasional de la filosofía del límite. Esto es, atender al llamado de lo matricial, enfrentar el enigma de la existencia con el recurso al sentido poblando el mundo con obras y símbolos, no es algo distinto al proceso en el que cada uno deviene *ente singular sensible*. De hecho, lo que aquí se descubre son las implicaciones de esa sensibilidad en la fórmula que es casi un *leitmotiv* de este trabajo. La triada pasional está presente en ese ente singular que es tal en la medida en que puede abrirse o está ya de hecho abierto a la pasión del asombro, al vértigo de la existencia y al amor-

pasión que le llama al mismo tiempo que le ordena desplegar una actividad simbólico-racional en el mundo. La respuesta particular a esta condición es la que constituye el estilo propio de cada uno: «Uno es su propia pasión o eso que llamamos estilo, y estilo propio es la marca o el sello de identidad que la pasión deja de cada cosa, sea "la cosa" un individuo, un conjunto de textos, un *corpus* musical viviente, una etnia, un pueblo, una casta, un estamento, una iglesia, un club de raros negocios, una mafia, un ejército o una armada de salvación». (Trías, Tratado de la pasión 144)

Volvemos entonces con el tema del distanciamiento del mundo y lo que implica la actividad simbólica dentro del mismo. Desde este punto de vista se tiene que insistir en que no se trata sino de una apariencia de distancia. La mediación simbólica es la actividad que nos permite hacer mundo y hacernos mundo. Se trata de una vinculación más que de una forma de establecer una diferencia.<sup>75</sup> Dicho de otra manera, la

---

<sup>75</sup> Cabría decir aquí lo que Trías piensa como la tarea del arte en relación a la dimensión de lo sagrado, pues no hay que olvidar que el símbolo es una categoría fundamental para los barrios artístico y religioso de la ciudad del límite. Así pues, encontramos lo siguiente: «De hecho el verdadero arte posee otra causa final. Su meta no es desvelar ese dogma de la modernidad epigonal. Su objetivo y fin consiste en generar autopsias y trepanaciones de lo excesivamente edificado con el fin de que, a partir de ese proceso y de esa praxis, resplandezca una forma a través de la cual, como a contraluz, se haga presente y patente (cierto que en forma metonímica y elíptica) lo sagrado. Lo cual es tanto como decir que esa intervención produce, a través de ese proceso, una forma simbólica, siendo el símbolo, *sym-bolon*, el lanzamiento conjunto de lo sagrado y su presencia, una presencia que se da bajo cierta forma o figura, y que puede ser reconocida y atestiguada». (Trías, Pensar la religión 109)

producción simbólica nos acerca a habitar el mundo a través de una singular interpretación del mismo, la pasión es el principio de individuación que se entiende como un devenir singular. Es así como echamos raíces en esta dimensión de lo que aparece, es de esta manera como nos aferramos a la orilla aunque el anhelo siga apuntado a esa zona del misterio. De hecho, es precisamente la tensión entre estas dos dimensiones la que permite precisamente el recurso al sentido. Algo que Fernando Pérez-Borbujo interpreta, desde Trías, de la siguiente manera: «el arte es la manera que el sujeto fronterizo tiene de tatuar el cuerpo del mundo con sus propios interrogantes. Por eso lo único que el hombre puede mediante el arte es darse un cuerpo físico-espiritual, físico-simbólico, un cuerpo "somatizado" en el que habitar». (Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza* 264)

Aparece ante nosotros el problema del habitar que irremediablemente nos refiere a Heidegger. Máxime cuando la forma de colonizar el mundo es algo que ocupa las primeras páginas del texto en el que Trías aborda su estética: *Lógica del límite* (Destino, 1991). El título mismo ya nos dice bastante de la perspectiva del filósofo barcelonés: el arte es el *logos* propio del límite, un resultado de la condición limítrofe de ese habitante de la frontera. Estar entre dos cercos y hacer habitable esa zona media que le ha tocado como lugar para el

---

Retengamos dentro de este texto la palabra elipsis y su relación con la manifestación de lo sagrado, pues, como veremos, el cuerpo tendrá precisamente esa forma de expresión en el contexto de la filosofía del límite.

desarrollo de su existencia, es esta la tarea y condición que, cuando se realiza en la modalidad simbólica del arte, se puede pensar como la acción a través de la cual el fronterizo se da un cuerpo a la medida de su condición, es decir, un cuerpo entre lo físico y lo espiritual, entre lo físico y lo simbólico. Las extensiones, las acciones de distancia, son precisamente este esfuerzo por habitar plena y corpóreamente el cerco que le está destinado. Veamos entonces lo que puede significar este habitar y su relación con el arte.

No hay habitar sin espacio, de manera que éste se supone ya al hablar de esta acción tan propia del que mora en la frontera. En este caso hablamos de un territorio peculiar que va tomando forma en la medida en que se consolida ese periodo histórico que conocemos como la Edad Media: el *limes*.<sup>76</sup> Esta zona de frontera entre el mundo bárbaro y el centro de la ciudad como centro de poder político y cultural, es

---

<sup>76</sup> No deja de resultar interesante que la categoría fundamental de la filosofía del límite siga el desarrollo del Imperio de Bizancio donde se ve un claro ejemplo de lo que Trías entendería por frontera. El *limes*, en efecto, es una categoría romana que da pie a la constitución de ese espacio cerrado de la ciudad que se distingue así de lo bárbaro, de lo extranjero. La importancia simbólica, política y económica de ese cercado de la existencia se traduce en una concepción ontológica de la filosofía del límite. Cosa que no puede dejar de resaltarse dado que se trata de una experiencia histórica, es decir, que la propuesta conceptual tiene su correlato en el devenir de un modo de habitar el mundo en la historia que marcará el modo de vivir por varios siglos y del cual el Renacimiento y la Modernidad parecerían ser modelos más o menos antagónicos. Trías apuesta por este modelo medieval para dar forma al entramado categorial, por lo que conocer este desarrollo histórico concreto ayuda también a comprender el sentido mismo de la propuesta de la filosofía del límite. Véase sobre todo Robert Fossier, *La Edad Media*, Tomo I, Barcelona, Crítica, 1988 y Franco Rella, *Limina: il pensiero e le cose*, Milano, Feltrinelli, 1987.



precisamente la que Trías tomará como metáfora del espacio que define el modo de nuestra propia existencia. Al respecto nos dice lo siguiente:

El *limes* es, aquí, pensado como un espacio en el cual es posible habitar (en el doble sentido de *inhabitare* y de *colere*). Habitar significa cultivar un territorio, algo más radical que la simple ocupación de un espacio abstracto. Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto (*colore*), hasta constituirla en colonia. Como territorio cultivado comparece a modo de sede de un *culto*, de un modo de *religión* (religación, re-elección). El habitante de esa colonia se halla a ella obligado y religado, y celebra en el *culto* la re-elección (refundación, recreación) de esa sede en la que habita. (Trías, *Lógica del límite* 20)

A este habitar que es hacer un territorio objeto de culto y cultivo puede añadirse la categoría heideggeriana del cuidado. Habitar es también tener cuidado de un espacio que se da por sentado, es decir, ese espacio que es escenario del despliegue de la existencia simbólica no es un mero espectador de la función, sino que es también objeto del hacer del fronterizo. De hecho, es escenario en la medida en que hay en él alguien que actúa, que le transforma, le cultiva y le cuida: «El modo como tú, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra *bauen* significa *al mismo tiempo* abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) un campo de labor (*eine Acker bauen*), cultivar (construir) una viña». (Heidegger, *Construir, habitar, pensar* 129)

*Dar abrigo y procurar el cuidado* es inherente al habitar, se trata siempre de hacer algo con y en él espacio donde éste y su habitante terminan en estrecha ligazón. Habitar es, entonces, un modo de existencia que queda irremediablemente vinculado al espacio dotándole de una dimensión simbólica que, al mismo tiempo, sólo es posible por la presencia del espacio.<sup>77</sup> Pero este añadido no implica una alteración, es decir, un extra ajeno e invasivo. Para Heidegger «los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra - *retten* (salvar), la palabra tomada en su antiguo sentido, que conocía aún Lessing. La salvación no sólo arranca algo de un peligro; salvar significa propiamente: franquearle a algo la entrada a su propia esencia». (Heidegger, *Construir, habitar, pensar* 132) Este franquear la entrada está en la línea del entrar en contacto con la propia esencia, de asumir el poder propio y recorrer el camino de la existencia a la esencia para ponerse en situación de perfeccionamiento a través de una producción que recorre el camino de vuelta. El territorio es tal en tanto que habitado y el habitar es posible en la medida en que hay territorio. Algo fundamental para una propuesta ontológica que se expresa en términos topológicos.

Ya nos ocuparemos de esta peculiaridad del ser mortal remarcada por Heidegger y que no es ajena a Trías. Baste decir por ahora que la demarcación espacial tiene su

---

<sup>77</sup> Resultaría interesante pensar también aquí la vuelta de esta idea, a saber, que la vivencia simbólica determina también el modo de habitar un espacio concreto. En este sentido lo matricial se presentará como un elemento fundamental que trataremos en el siguiente capítulo.

complemento en un límite temporal que no es otro que el de la muerte. Construir, erigir la frontera o fundar el *limes* en tanto que espacio habitable y diferenciado implica ponerse en relación a eso otro que está más allá del cerco delineado. Ese allende es siempre referencia de un lugar otro, pero también de un tiempo otro que, en tanto diferente, no puede ser tiempo de la vida (o al menos no de esta vida). Los dos ejes que se abren ante nosotros son pensados por Heidegger como la *Cuaternidad* compuesta por un habitar en la tierra y bajo el cielo (dimensión propiamente espacial), pero también ante los divinos y perteneciendo a la comunidad de los hombres (donde el horizonte temporal aparece). Respetar este trazado básico de cuatro puntos cardinales es establecer la frontera de un mundo.<sup>78</sup> Habitar, hacer mundo, es, por tanto, desplegar una actividad de acuerdo a las coordenadas de la

---

<sup>78</sup> Aquí bien podemos considerar la importancia que concede Eugenio a la fundación simbólica de la ciudad reconstruida por Joseph Ryckwert en *La idea de ciudad* (Sígueme, 2002). En *Ciudad sobre ciudad* Trías nos regala una extensa nota al pie con una síntesis del rito de fundación que piensa a la ciudad como un *cosmos*. Para ello la *contemplatio* resulta fundamental en el recorte del cielo y la tierra para la designación del lugar o *templum* desde donde el trazado de la ciudad se realiza. *Cardus* y *decumanus* constituyen la doble coordenada gracias a la cual el cielo abierto deviene *cósmos*. Una doble limitación se establece entonces: el trazado de los límites de la ciudad a través de los surcos y el pozo de las reliquias llamado *mundus* que no es sino el límite entre los vivos y los muertos abierto en ciertas épocas del año en donde la comunicación se permite. Así, la fundación de la ciudad implica ponerse sobre la tierra para contemplar el cielo y demarcar entonces los límites en escucha de los divinos (ante ellos) para fundar entonces el espacio propio de la comunidad de los hombres. Trías agrega: «Con/templar era, pues, trazar los límites y las demarcaciones a través de las cuales el mundo, el *cósmos*, adquiriría sentido y significación, o coherencia simbólica, al promover un enlace entre todas las dimensiones del universo, el cielo, la tierra y el subsuelo, y al establecer así el ámbito que el habitante del mundo podía de este modo aprestarse a *habitar*». (Trías, *Ciudad sobre ciudad* 41)

*Cuaternidad*: «El habitar cuida la Cuaternidad llevando la esencia de ésta a las cosas». (Heidegger, Construir, habitar, pensar 133)

El cuidado se revela aquí como un atender a esta *Cuaternidad* que no es sino el aspecto esencial del espacio que sólo es tal en la medida en que esas coordenadas adquieren sentido, es decir, en la medida en que el territorio es habitado. El espacio es tal porque hay un modo de ser que es en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos y perteneciendo a la comunidad de los hombres. Modo de existir que, además, está orientado a la muerte, que es finito y mortal pero que encuentra en estos confines su verdadero modo de ser. Son sus fronteras lo que le definen y le hacen ser lo que es por más que estén invariablemente referidas al allende del límite. «La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo *comienza a ser lo que es* (comienza su esencia). [...] Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras». (Heidegger, Construir, habitar, pensar 136) Abrir espacios es dejar entrar en el habitar del hombre las cosas, ponerles en contacto con la esencia de la *Cuaternidad* que nos marca. Algo semejante al dar una respuesta que se ajusta a la propia condición de fronterizo ante el llamado de la voz del *cerco hermético* o, en otras palabras, ser habitante del límite en tanto que se ajusta a ese espacio de intersección de las coordenadas de su existencia propia.

El cultivo y el culto del que nos habla Trías bien pueden ser pensados a partir de este habitar en la tierra y ante los divinos, elementos que encuentran su complemento en el bajo el cielo y perteneciendo a la comunidad de los hombres. Se dibujarían entonces los cuatro barrios de una ciudad que con su alzado abre espacio y hace mundo: un habitar en la tierra que supone el uso de una razón que se sabe limitada bajo el cielo y que se despliega en un uso práctico (ético-político) en la comunidad de los hombres; mientras que la referencia ante los divinos invita a la cita con lo sagrado en el borde mismo del mundo. De ahí el culto de carácter simbólico que tiene también su faceta artística desplegada en la comunidad.

Si atendemos a este modo simbólico-artístico del habitar podemos conectar también con el verso de Hölderlin comentado por el mismo Heidegger: "...poéticamente habita el hombre...". El análisis intenta capturar la esencia de este modo peculiar del habitar del hombre que le distingue de otras maneras de estar en el mundo. Ante esto el alemán nos dice: «Las palabras: "...poéticamente habita el hombre..." dicen más bien esto: el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. Poetizar es propiamente dejar habitar. Ahora bien, ¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo? Por medio del edificar. Poetizar, como dejar habitar, es un construir». (Heidegger, «...Poéticamente habita el hombre...» 165) El hacer, la producción o paso de la esencia a la existencia en términos triasianos, es precisamente el construir que hace posible el habitar. Una lectura de esta propuesta

heideggeriana en clave limítrofe nos puede llevar a postular que el habitar *poiéticamente* es precisamente esta apertura que es acto fundacional de la ciudad en la medida en que se cumple el ciclo de la producción y la perfección, un permitirle a las cosas mostrarse en su esencia al tiempo que se entra en contacto con el poder propio.

Ponerse en contacto con la propia esencia implica, como ya hemos visto, asumir esa posición del entre medio de las coordenadas de la *Cuaternidad* según Heidegger y de la frontera entre los cercos de acuerdo a Trías. De ahí que para el alemán el poetizar sea una acción que «antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar». (Heidegger, «...Poéticamente habita el hombre...» 167) Se trata entonces de un ponerse en situación, de ubicar en primer término el lugar que corresponde de manera propia a este ser para permitir que el habitar se dé abriendo espacio. La tarea es la de encontrar la medida justa y adecuada: «A esta medida transversal, asignada al hombre, entre cielo y tierra la llamaremos ahora: dimensión. [...] El hombre, como hombre, se ha medido ya siempre en relación con algo celeste y junto a algo celeste. [...] El poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de la esencia». (Heidegger, «...Poéticamente habita el hombre...» 170-171)

Encontramos los mismos elementos puestos en juego: el hacer que da su lugar propio al hombre, la medida que se establece siempre en relación a algo que está más allá de este lugar propio y la esencia a la que se accede en la medida en que ésta le es otorgada. La pregunta, de nuevo, será por el lugar de procedencia, por el quién que se esconde para otorgar la esencia. La voz de la conciencia o el imperativo pindárico tienen aquí su particular relevancia. Esta noticia del allende del límite es justamente la que se manifiesta en el modo de la ocultación a través del símbolo. Los símbolos, al mismo tiempo, representan el modo en que el espacio se hace espacio, la manera en que el habitar adquiere carta de ciudadanía por concretarse el acto fundacional de la ciudad en tanto que territorio liminal o espacio desde donde escuchar el más allá y desplegarse en obras y actos en el más acá. Un auténtico entre el cielo y la tierra que es ante los divinos y está en la comunidad de los hombres.

Se ve, entonces, que lo que desde las categorías de la filosofía del límite se denomina como *la cita* es fundamental para el despliegue simbólico. Es ahí donde el fronterizo puede recibir la noticia de la esencia, percibir su aroma y desplegar desde esa instancia el mundo que se verá poblado de símbolos. Pero la cita no puede darse sin la previa entrada en propiedad, es decir, sin asumir la propia condición como condición fronteriza. Algo que también aparece de manera similar en los planteamientos heideggerianos:

La medida consiste en la manera como el dios que permanece desconocido es revelado *en tanto que* tal por medio del cielo. El aparecer del dios por medio del cielo consiste en un desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar de lo oculto de su estado de ocultamiento sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. (Heidegger, «...Poéticamente habita el hombre...» 172)

De manera semejante, el símbolo es punto de engarce o encuentro en la filosofía del límite, signo visible de lo oculto que permanece oculto: «En el *símbolo*, en efecto, se articula y se escinde a la vez, en el *limes*, lo que aquí se llama *cercos del aparecer* (o mundo) y *cercos herméticos*. En el *sym-bolon* se “lanzan juntos” ambos cercos. El símbolo es, por naturaleza, una co-relación». (Trías, *Lógica del límite* 22)

Ahora bien, este poner en relación o dejar ver cobijando lo oculto implica una acción propia que constituye al habitar. Sólo aquel que habita es el que abre espacio y hace mundo. El habitar es, entonces, una acción propia que debe elegirse, debe darse. Esto significa que la impropiedad es posible, es decir, que nada de lo hasta aquí dicho está dado ya de por sí. El esfuerzo nos conecta de nuevo con la dimensión ética que, como se ve, está siempre asociada con la estética en tanto que modo simbólico de dar cuenta de ese ámbito allende el límite al que estamos referidos. Al respecto encontramos las siguientes palabras de Heidegger: «El poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano. Pero el hombre únicamente es capaz de poetizar según la medida en la que su esencia está apropiada a aquello que por sí mismo tiene poder sobre el hombre y que por esto necesita y pone en uso



su esencia. Según la medida de esta apropiación, el poetizar es propio o impropio». (Heidegger, «...Poéticamente habita el hombre...» 177) La propiedad es, por tanto, ajustarse a la propia esencia que, como se ve en estas palabras, proviene de “aquello que por sí mismo tiene poder sobre el hombre”. Esta instancia bien puede ser equiparada con ese llamado de lo matricial del que hablábamos más arriba. Es ajustándose a él que puede entonces poetizarse, es decir, habitar el mundo poniéndose en el cruce de las coordenadas propias de la existencia. Es desde aquí también que podemos entender el sentido de despliegue simbólico-artístico donde los caminos de Heidegger y Trías se separan.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> La distancia con Heidegger la piensa el mismo Trías en términos de una apuesta radical por la dimensión simbólica como lo constitutivo del *logos* propio de la frontera o límite. Nos dice: «el *logos* es, en su dimensión radical, figurativo-y-simbólico, como ya quedó claro en mis libros *Filosofía del futuro* y *Los límites del mundo*. Lo mismo debe decirse del arte (como modo de producción del *logos*). Esta asunción radical de la dimensión *simbólica* (del lenguaje, del *logos* y de la estética) basta para mostrar, con claridad meridiana, hasta qué punto esta filosofía del límite se halla en las antípodas de una filosofía como la de Heidegger, en la cual la dimensión simbólica del *logos* (del lenguaje) está radicalmente reprimida». (Trías, *Lógica del límite* 96) La apuesta por lo simbólico de manera radical y “no-reprimida” puede derivar en una distancia, pero no queda claro que la misma se sostenga si consideramos la *mirada ontológica* de los autores. En otras palabras, tanto en Heidegger como en Trías aparece la idea del habitar como apertura de un espacio que es posible sobre la base de una determinada concepción del ser. El símbolo responde en ambos casos a ese modo del habitar determinado por la condición ontológica del habitante que, de hecho, habita porque en su ser están las condiciones para hacer posible el habitar. En mi opinión la distancia en la concepción del símbolo se sostiene, pero también lo hace la vecindad en aspectos fundamentales de sus planteamientos.

## 2.6 Artes fronterizas y cuerpo del límite

Ya desde *Los límites del mundo* se anunciaba la manera de proceder propia del proyecto filosófico de Eugenio Trías: un acceso ético a los terrenos de la filosofía primera para un posterior despliegue tripartito de un *logos* propio de cada cerco.<sup>80</sup> Así, tenemos el *logos* sensible de las artes que corresponde al *cerco del aparecer*, el conceptual para el cerco fronterizo y el de las religiones positivas que explora el *cerco hermético*. De aquí la importancia de la determinación de esa condición singular del fronterizo, pues es en esa definición ético-ontológica donde se fragua la posibilidad de acceso a la condición fronteriza que, a su vez, permite el despliegue del límite en tanto que límite. En otras palabras, en la singularidad le va al fronterizo su propia condición, esa que le da la posibilidad de acceso a su propia esencia y despliegue de un *logos* propio para cada uno de los cercos, en relación a los cuales, además, se constituye su habitar en el mundo.

Encontramos entonces tres conceptos centrales: cerco, acceso y despliegue. El concepto de cerco resultará fundamental para todo el desarrollo de la filosofía del límite, y es concebido como aquel espacio compuesto por todo aquello

---

<sup>80</sup> Trías anuncia lo siguiente en *Los límites del mundo*: «Hasta entonces creía que se accedía a la filosofía primera a través de la estética, ya que me había tomado muy en serio la idea nietzscheana de que el arte es el “más transparente fenómeno” de la idea ontológica (en su caso, la Voluntad de Poder). Pero de pronto comprendía que la ética, el vestigio metafísico de esa Orden Formal Vacía y la experiencia de la libertad eran de hecho el más fidedigno pasaporte a la filosofía primera, o a la ontología». (Trías, *Los límites del mundo* 16)

que puede ser comprendido y sobre lo que puede decirse algo con sentido. El cerco es aquello que nos es accesible al entendimiento a través del lenguaje (siempre atravesado por la condición limítrofe o fronteriza), por lo que se marca una división entre lo cognoscible y lo incognoscible, entre lo que está al alcance del conocimiento de un sujeto humano fronterizo y lo que queda más allá de sus capacidades.<sup>81</sup> Es así como se establece un límite entre el mundo conocido y el campo de la metafísica sobre el que nada puede decirse con certeza: signo de la influencia de planteamientos de Kant y Wittgenstein.<sup>82</sup>

Ahora bien, el sujeto que se pregunta por lo que hay más allá de ese cerco es quien se sitúa en la frontera en busca de un acceso a lo que trasciende el límite; se trata, por ende, del sujeto fronterizo. La búsqueda de un acceso al cerco de lo metafísico es lo característico del sujeto que no sólo delimita el espacio de lo cognoscible, sino que se ve atraído por lo inefable, por lo que “llama” desde el otro lado de la frontera. Dicho acceso, como hemos dicho, se da a través de la ética,

---

<sup>81</sup> Más adelante Trías vinculará la idea de cerco a la del concepto de ambiente o *Umwelt*: «Ambiente, *Umwelt*, es el mundo circundante, eso que nos envuelve y nos rodea y a lo que, en rigor, debe llamarse *cerco*». (Trías, *Lógica del límite* 46) Este cerco que nos envuelve es el que se ve poblado por símbolos y en virtud de ello deviene habitable. Veremos aquí el papel de las artes fronterizas en este alzado del cerco fronterizo desde donde se proyecta entonces el *cerco del aparecer*.

<sup>82</sup> Este tema, no obstante, puede encontrar sus primeras luces en el “ajuste de cuentas” que Trías realiza con el estructuralismo y la filosofía analítica en donde reflexiona sobre la especificidad del discurso científico, el filosófico, el mágico y el metafísico. Véase Eugenio Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Península, Barcelona, 1970.

mientras que el despliegue de esa trascendencia en la immanencia se da a través de la expresión estética a la que hemos de abocarnos ahora y que es, también, una manera de hacer del territorio objeto de culto y cultivo, es decir, de habitar poblando de símbolos el *cercos del aparecer*.

Es en este habitar donde se marca una primera división fundamental en el sistema de las artes que encontramos en la filosofía del límite. Hasta aquí hemos visto esta necesidad de entrar en situación, de acudir a la cita con esa voz del misterio que no es sino el resultado de una acción propiamente ética de un sujeto pasional (marcado irremediabilmente por las pasiones filosóficas que, no obstante, debe convertir en hábitos pasionales) que es también un sujeto fronterizo. Se trata del esfuerzo por ir a esa trinchera, a falta de una mejor expresión, donde se sabe que del otro lado nos espera una bruma luminosa donde el aroma de la vida y la muerte se confunden. Dar el salto implica aventurarse a encontrar la gloria o la muerte, incluso ambas. Mientras que del otro lado, se sabe, está el terreno conocido, el de los aliados, el familiar. Llegar a esa zona de frontera implica colonizar, trazar el surco, llenar de elementos que hagan de ese espacio algo similar al hogar que dejamos detrás. Si cae la frontera la integridad del mundo conocido se ve comprometida ante la inminente invasión de lo extraño y extranjero. De ahí la responsabilidad de quien habita esta trinchera: su acción sostiene el mundo mientras se enfrenta minuto a minuto a lo que desde el otro lado llama. Pero conviene entonces definir muy bien el

estatuto de cada una de estas zonas, algo que Trías se esfuerza por hacer una y otra vez para dar forma a su topología.<sup>83</sup>

En general mundo es todo aquello que cierto sujeto puede experimentar respecto a cuanto puede darse o suceder. A diferencia de mundo, entiendo por naturaleza todo cuanto puede darse o suceder, independientemente de que pueda experimentarse. Por último, entiendo por ámbito todo aquello que puede significar un marco de referencia estricto de alguna experiencia, independientemente de que en ello pueda alojarse o no algún orden de sucesos o acontecimientos. (Trías, Los límites del mundo 235-236)

El mundo, entonces, supone la experiencia, por lo que la zona de frontera es, en tanto que habitada, principio del mundo. Pero también su fin, pues más allá está eso que escapa a la experiencia, lo que no se conoce (*Unheimliche*).<sup>84</sup> De

---

<sup>83</sup> No podía ser de otra manera dado que, no nos olvidemos, lo que Trías ejecuta es de hecho una actividad lógico-lingüística, es decir, una producción que tiene en los signos del lenguaje su sustento. La peculiaridad de la filosofía no corresponde con la de la literatura por más que se le piense como *literatura de conocimiento*. «Pero la exigencia del filósofo consiste en instalarse en esa paradoja, la de construir un concepto que clarifica un núcleo del *logos* cuyo estatuto *radical* siempre es simbólico». (Trías, Lógica del límite 222) De aquí que toda la filosofía del límite deba pensarse como pensar-decir desde el límite y sobre el límite, es decir, un discurso que asume la paradoja de construir un concepto que tiene en su centro un principio magmático al que sólo el símbolo puede tener cierto acceso. Así pues, el concepto por sí mismo es siempre concepto en falta que requiere de un diálogo con lo simbólico para acercarse a ese corazón de la penumbra que se repliega en el misterio de lo hermético.

<sup>84</sup> El diálogo con la noción freudiana de lo siniestro, y con el psicoanálisis en general, es fundamental aquí. Al respecto Freud nos dice: «lo ominoso [lo siniestro] es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo». (Freud 220) En la extensa nota en la que Freud revisa los sentidos de lo *Unheimliche* se destaca lo que toma de Schelling: «*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz». (Freud 225) La noción es sumamente elocuente en el contexto de la filosofía del límite: se trata de un concepto que habla de una vecindad, de una

momento lo que interesa es ver que esa zona limítrofe que sostiene la posibilidad de un mundo en tanto que confín que une pero también separa, es decir, que de alguna manera contiene aquello que desde allende del límite llama y porfía por mostrarse. Establecer límites, y alzar con ello el cerco fronterizo, adquiere entonces su doble sentido: por un lado tenemos la posibilidad de ver este límite como una frontera, es decir, desde una perspectiva positiva que le piensa como lugar de tránsito y comunicación entre dos territorios, pero también se le puede pensar desde un punto de vista negativo como *obstáculo* o *barrera* que debe ser transgredida si se quiere alcanzar lo que se encuentra “más allá” o si ese mismo allende logra poner pie en el mundo. El sentido positivo corresponde a la noción de *Grenze* y el sentido negativo a la de *Schranke* que Trías recuperará para el planteamiento de su topología.

Interesa entonces conocer la manera en que ese espacio de frontera se constituye. Las fuerzas llegan hasta la zona limítrofe a base de esfuerzo y voluntad pasionalmente orientados o marcados.<sup>85</sup> Viene entonces el momento de

---

familiaridad donde, no obstante, hay que mantener algo de distancia, un secreto que debe permanecer como tal. Dicha dimensión se relaciona con algo antiguo que al mismo tiempo nos resulta completamente familiar. Todo lo cual nos habla de que el sustento de lo familiar está precisamente sobre eso siniestro que no puede mostrarse por completo sin hacer de nuestra propia casa lo más ajeno, extraño y angustiante. El esquema de presencia/ausencia en esta concepción será fundamental para entender la cita entre lo sagrado y el fronterizo en el marco de la frontera como cuerpo-y-territorio.

<sup>85</sup> En este punto conviene no olvidar la relación ya establecida entre la singularidad y la apertura pasional del sujeto fronterizo.

«Lo singular abre un campo virtual de respuesta en donde puede producirse lo artístico, que es la expresión de esa afección que el cuerpo

operar una acción simbólica que sirva de cedazo para hacer habitable esa zona de encuentro. Marcar los límites del mundo, erigir la frontera deviniendo fronterizos y sentando las bases para que desde ese límite se proyecte el mundo. Todo lo anterior es posible en virtud de la acción de la música y la arquitectura que aparecen aquí como pilares del sistema de las artes. No debe olvidarse que la noción de símbolo de Trías implica siempre un poner en relación.<sup>86</sup> El símbolo «une

---

externo produce en el ánimo del paciente, o de la interpretación (en sentido musical) de esa pasión que des-encadena en el sujeto pasional el encuentro o entrecruzamiento de su olvidada raíz y del objeto hallado y encontrado en el camino, en un *margin* del camino. [...] Expresión artística es aquella que acierta a interpretar *eso que pasa* por el alma y el cuerpo del paciente, que es emergencia del exterior interno a su interior (eso que llamo aquí raíz inmemorial de la memoria) a la vez que del exterior externo al interior (eso que llamo aquí cuerpo externo)». (Trías, Tratado de la pasión 126)

Lo singular, de hecho, coincide con ese despertar de *Eros* del que aquí hablaremos y que pone de manifiesto la relación entre el aparecer y lo hermético en todo símbolo. Habría que hacer notar, por otro lado, una cierta vecindad del planteamiento triasiano con la disposición afectiva (*Befindlichkeit*) de la que habla Heidegger. El alemán reconoce también que el primer modo de vincularse con el mundo se da de manera afectiva: «La disposición afectiva no sólo abre al Dasein en su condición de arrojado y en su estar-consignado al mundo ya abierto siempre con su ser, sino que ella misma es el modo existencial de ser en el que el Dasein se entrega constantemente al “mundo” y se deja afectar de tal modo por él, que en cierta forma se esquivo a sí mismo». (Heidegger, Ser y tiempo 163) La angustia, de hecho, será la disposición afectiva fundamental, mientras que para Trías hay una triada pasional que da cuenta de esta relación con lo hermético. Además, Heidegger considera la posibilidad de la caída a partir de la inautenticidad de la disposición afectiva, mientras que en el caso de Trías no hay estos estados pasionales inauténticos. Las desviaciones se darían, en este caso, de acuerdo al tipo de relación que se tiene con el allende del límite y no con una resolución precursora con respecto a nuestra condición de mortales. El papel de la muerte será fundamental entonces para entender mejor las fundamentales distancias entre los planteamientos de ambos autores.

<sup>86</sup> Este enigma, como ya hemos dejado ver antes, no es sino la ineludible referencia a lo sagrado que, desde la perspectiva de Trías, es un requisito indispensable en toda auténtica expresión artística: «Y es que el arte, sin

indirectamente una figura (con todo su espesor material) con un referente que se fuga en el cerco encerrado en sí, en el ámbito del *Ainigma*. Todo símbolo une, en efecto, una figura del mundo con el "enigma"». (Trías, *Lógica del límite* 36) Pero esto debe hacerse, según vemos, de acuerdo a una medida justa. Establecer el equilibrio, situarse en las coordenadas apropiadas para desde ahí edificar el mundo. Se trata de un trazado fundamental de corte simbólico, un cultivo del territorio que le hace por ello habitable poniéndole a una sana distancia de lo inhóspito y de lo salvaje. El enigma es un referente, es decir, se mantiene siempre en el horizonte sin que se le permita poner pie en el *cerco del aparecer* si no es por mediación de ese símbolo del que conocemos su "espesor material".<sup>87</sup>

Debe entenderse esto con claridad: para que haya mundo es necesario primero establecer bien las fronteras del mismo, su punto de arranque siempre está en relación con lo

---

ese referente (sin la compleja presencia/ausencia de lo sagrado), no puede desplegar su vocación y su designio: el de bañar con una aureola de resplandor aquello en lo cual interviene: un espacio urbano o monumental, o un argumento musical o narrativo, o una instantánea poética, o un poema visual capaz de plasmarse en una imagen pictórica». (Trías, *Pensar la religión* 107)

<sup>87</sup> Ya en *Lo bello y lo siniestro* (Seix Barral, 1982) Trías perfilaba este tipo de acercamiento a lo artístico: «El arte tendría, pues, la significación de un fomento de reconversión de los objetos materiales a su principio espiritual, una liberación de las cadenas que encarcelan a los seres al mundo en sombras de la materia, una redención de la cautividad en que los seres se hallan cuando viven de espaldas a los rayos solares. [...] En cierto modo todo artista estaría abocado a un fracaso liminar en tanto mantiene vivo el contacto con la materia». (Trías, *Lo bello y lo siniestro* 59) La materia, como se ve, resulta un referente ineludible que se presenta como gran incógnita a despejar en este trabajo.



que, desde ese mismo momento, queda más allá del mismo. Esta operación de trazado, de primer contacto con el enigma para establecer las condiciones de posibilidad para el resto del andamiaje simbólico, corresponde, como decimos, a las artes de frontera que son la música y la arquitectura:

Para que haya mundo, experiencia del mundo y de los límites del mundo, debe allanarse, formarse y cultivarse antes eso que lo presupone, y a lo que suele llamarse medio ambiente. La música determina y da forma al ambiente, lo mismo que la arquitectura. Esta da forma al ambiente que se despliega como espacio (o en reposo) mientras que la música determina la forma ambiental que hace posible toda experiencia de movimiento y del tiempo (y de aquello que en el tiempo se despliega, como es la palabra tiempo). (Trías, *Lógica del límite* 43)

Se trata de un alzado del cerco que se realiza en base a dos ejes que nos acercan indudablemente a la estética kantiana: tiempo y espacio. La música será la encargada de dar forma a la dimensión temporal, mientras que la arquitectura hace lo propio con el ámbito del espacio. Entre ambas se constituye formalmente ese alzado de la frontera desde donde es posible el despliegue del resto de las artes y de la actividad simbólica. Nótese entonces el contacto primigenio con el enigma, la vecindad que estas artes tienen con el misterio o principio bruto de la existencia. Se supone entonces un cierto tipo de experiencia, es decir, que el cerco fronterizo es ya mundo en virtud de la acción formal de las artes fronterizas con respecto a ese allende del límite.<sup>88</sup> Pero tampoco es mero mundo o,

---

<sup>88</sup> Aquí se encuentra, de hecho, la distancia con el planteamiento de Wittgenstein con respecto a que los límites del mundo son los límites del lenguaje. Trías plantea que con la música y la arquitectura comparece un

mejor dicho, es algo más que mundo en virtud precisamente de su vecindad con lo que se repliega en el *cercos hermético*. Se trata pues de una zona de materialidad signada, de materia en contacto con el principio matricial y primigenio.

No puede perderse de vista que el planteamiento no deja de remarcar la importancia del principio material. El tratamiento de la estética supone siempre este referente o base de todo símbolo. Se trata es de establecer una mediación, de unir y escindir entre esta base y aquello hacia lo que hace referencia precisamente. En otras palabras, nacemos ya en una materialidad dada que en virtud de la experiencia del límite deviene un cuerpo signado, un cuerpo simbólico que es entonces cuerpo del límite en tanto que sujeto al límite y siempre en referencia al mismo. Mi propia materialidad, pues, es también objeto de este proceso de colonización de la frontera, se ve ella misma marcada por el proceso en el que música y arquitectura sientan las bases del mundo como mundo. «La música, como la arquitectura, dan forma a algo que debe ser habitado y habitual; generan hábito, o ése es su destino y vocación: crear un dispositivo, sonoro-

---

*logos* pre-simbólico que prepara el cuerpo-y-territorio para el advenimiento de eso que llamamos mundo. El cerco fronterizo, entonces, sería una especie de pre-mundo en tanto que ámbito pre-simbólico que prepara el despliegue de unas artes del signo de las que hablaremos más adelante. «Los límites de éste son, ciertamente, los límites del lenguaje (Wittgenstein). Pero en eso límite comparece un *logos* lógicamente “anterior” a la figuración y configuración apofántica del mundo». (Trías, *Lógica del límite* 191) Se entenderá después que esta precedencia lógica es en realidad el ámbito del límite mismo, es decir, que ese *pre* que antecede a los conceptos no es sino el límite, el punto de engarce habitado por el fronterizo en virtud del alzado de las artes de la frontera.

temporal, o espacial, que debe incrustarse en la *piel* del fronterizo (piel del oído, piel del cuerpo) de modo que el *cercos del aparecer* sea *habitado*, siendo, en consecuencia, habitual, acostumbrado, lo "de siempre"». (Trías, *Lógica del límite* 48)

Digámoslo de manera más clara y directa: el cuerpo, mi cuerpo, es él mismo territorio a ser habitado, es materialidad que debe ser signada para devenir auténtica morada del fronterizo.<sup>89</sup> El ambiente comienza ahí, es en esta materialidad donde se encuentra el punto de arranque. Por eso la distancia con las cosas es más bien distancia mediadora que más que anular el cuerpo permite la apropiación del mismo, su puesta en situación para devenir cuerpo propio, cuerpo del límite. Sigue diciendo Trías: «La arquitectura, como la música, y a diferencia de otras artes, actúa sobre el cuerpo del fronterizo de un modo inmediato y *sub límine*, o si se quiere decir así, interviene siempre en su preconscious». (Trías, *Lógica del límite* 50) La acción simbólica, esto es, la acción de contacto y mediación con el misterio o principio material marca de manera inmediata a la materialidad corpórea y es desde ahí desde donde puede comenzar a desplegarse todo tipo de

---

<sup>89</sup> Esto nos introduce una dimensión de la que habrá que ocuparse con detenimiento en lo que sigue. De lo que se trata con esta colonización del cuerpo es de darle su forma lógico-lingüística adecuada: «El sujeto es, como sabía Wittgenstein, simplemente "límite del mundo". Su carne, su sangre, su cuerpo, su materia y su forma es lógico-lingüística, figurativa, simbólica. Es un *lugar* en el huracán desplegado de los signos y símbolos». (Trías, *Lógica del límite* 335) Pero además de ser un lugar, es decir, de marcar un espacio en relación a otro, el cuerpo tendrá también un tiempo que está irremediamente referido a la muerte. Materia, muerte y memoria quedarán unidos por un aire de familia que tienen en lo matricial su fundamento. Pero de esto hablaremos más adelante.

actividad. El cuerpo, insisto, deviene simbólico en el acto mismo del habitar, deviene morada de un sujeto que es en virtud de esta acción un sujeto fronterizo.<sup>90</sup>

Las consecuencias no son menores, pues este contacto, este devenir simbólico del cuerpo condiciona radicalmente su habitar. Véase que la indicación nos marca el carácter subliminar de la acción de música y arquitectura sobre la materialidad corpórea. Estamos, entonces, ante un momento previo incluso a los actos de conciencia. Nos encontramos todavía ante un plano donde la pasión sigue siendo el modo primario de vinculación y respuesta. Estamos todavía ante el establecimiento de las condiciones de posibilidad y no ante el pleno desarrollo de la respuesta inteligente y afectiva del fronterizo.

Lo ambiental, el ambiente, lo constituye el nexo entre el territorio y el cuerpo. [...] La arquitectura y la música son artes ambientales que dan *forma* a un ambiente y que determinan el carácter y cualidad de *atmósfera* o del *aire* que se produce *entre* el cuerpo y el ambiente. [...] El medio sonoro, igual que el medio físico ambiental sobre el que trabaja el arquitecto, tiene un carácter físico inmediato; en ambos casos, música y arquitectura, queda el cuerpo afectado y alterado de modo radical (y obviamente *sub límine*

---

<sup>90</sup> Un elemento fundamental que habría que tomar en cuenta en este punto es que este habitar que abre una dimensión simbólica de lo corpóreo debe considerar que se trata siempre de una mediación con respecto al cuerpo mismo, es decir, que se establece cierta distancia propia del sentido mismo de la actividad artística: «El arte es, en cierto modo, la mejor protesta de sentido que el hombre moderno ha sabido dirigir contra la muerte: la objeción hecha carne frente al espectáculo de caducidad y de exterminio que presentan los cuerpos, las almas y los pueblos». (Trías, *Pensar la religión* 105-106) Volveremos más adelante sobre el tema de la muerte, pero véase desde aquí el tipo de relación que se establece con esta dimensión simbólica tan importante para Trías.

o preconsciente). Esa afección genera un complejo emocional y erótico que surge de ese contacto, de esa penetración radical que producen estas artes ambientales sobre el cuerpo. (Trías, Lógica del límite 55-56)

Se disculpará que hagamos aquí un seguimiento tan al pie de la letra, de la mano del texto mismo. Esto se debe a que es este punto donde encontramos elementos que, me parece, no han sido lo suficientemente remarcados y destacados en las lecturas de la filosofía del límite. Elementos, además, que permiten poner a prueba el poder de esta filosofía en la medida en que se valora si es capaz o no de dar cuenta de un concepto como el de cuerpo. Éste aparece aquí como una instancia que se relaciona con el territorio. Son, de hecho, dos territorios que se encuentran y se vinculan en virtud de la acción simbólica de música y arquitectura para devenir habitante y habitado. Pero no sólo eso, sino que la cercanía o vecindad con el principio matricial, con el misterio allende el límite, marca también esta materialidad corpórea que somos de manera subliminar. Se tatúa en la piel del fronterizo nada más y nada menos que “el complejo emocional y erótico” que habrá de orientar nuestro andar por el mundo que ahora se inaugura.

Las artes fronterizas se apropian de ese par de dimensiones fundamentales: tiempo y espacio. La manera del movimiento y el reposo estarán entonces íntimamente determinados por la música y la arquitectura que llevan aquí la batuta formal. Pero también cabe considerar el camino de regreso, es decir, la manera en que el cuerpo en tanto que

materia condiciona las posibilidades formales. En otras palabras, la materialidad dada no está ahí para hacer con ella cualquier cosa, sino que ella pide su forma propia, tiene inscritas sus opciones y se ajusta más o menos a ellas en virtud del encuentro con esa fuente de lo formal de las artes fronterizas. Dicho de otra manera, el cuerpo es materia del *cerco del aparecer* que comparece también ante el llamado del misterio. Sólo así puede ser también cuerpo del límite, pues es en él donde se dibuja una trinchera, una inevitable cesura que está presente en todo símbolo. Él mismo es materia con un referente en lo matricial, en el *cerco hermético*, al tiempo que aparece en el mundo.

Es la *forma* posible que el cuerpo puede adoptar lo que de este modo se "diseña". La arquitectura y el urbanismo producen un genuino diseño del cuerpo y de sus modos específicos de ocupar el espacio en reposo o en movimiento. [...] La música afecta radicalmente los ritmos corporales, y se inspira en ellos. En esa inspiración halla la música una de sus escasas raíces *miméticas*. (Trías, *Lógica del límite* 56-57)

Actuamos sobre el cuerpo y desde el cuerpo. Con ello trazamos también sobre él el esquema de la topología del límite que le hace ser referente material de un misterio que se repliega en el *cerco hermético*.<sup>91</sup> Deviene entonces cuerpo

---

<sup>91</sup> Procedimiento de corte platónico que desde el *Timeo* planteaba el ser, el espacio y el devenir como instancias previas a la existencia de un mundo. La creación se realiza sobre la base de estas tres dimensiones donde lo divino se refleja en lo humano. Hay, de hecho, todo un proceso de creación que sigue un principio, una medida, una regla racional: «entre los seres visibles nunca ningún conjunto carente de razón será más hermoso que el que la posee y que, a su vez, es imposible que ésta se genere en algo sin alma. A causa de este razonamiento, al ensamblar el

simbólico, cuerpo preñado de sentido que se pone a tono con el ambiente que le rodea que es, evidentemente, ese *limes* desde donde se proyecta el mundo donde él habita. Quedaría entonces la consideración del cerco fronterizo, el lugar que éste ocupa en el cuerpo y, también, si el cuerpo puede considerarse como un habitante de dicho cerco, si hay lugar en él para la corporalidad.

El espacio que buscamos ahora estaría precisamente en ese hiato entre el aparecer y el referente de misterio: «Queda un vacío o un hiato entre la forma y la materia. Y el hecho de que en ese hiato, precisamente, se aloja la descarga emocional y erótica, prueba el carácter *simbólico* que actúa como referente de ese pertinaz formalismo musical». El cerco fronterizo estaría entonces en esa dimensión vacía, en ese hiato necesario para que el encuentro con el referente de misterio se dé. Es por eso que las pasiones se alojan ahí: la noticia se experimenta en un registro pasional y no racional.

---

mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza». (Platón, *Timeo* 57)

Ajustarse a este principio es equivalente a lo que aquí se ha denominado como proceso de perfección, es decir, el entrar en contacto con la propia esencia para producir desde ella. Habría que hacer notar, siguiendo los planteamientos del diálogo platónico, que la obra, este universo, es el que tiene alma y cuerpo. Hay entonces un alma del mundo, pero también un cuerpo del mundo que es el resultado de una unión proporcional de fuego, tierra, aire y agua. Idea que será también importante en el estoicismo según lo muestra Wilhelm Nestle: «Con su unión de cuerpo y espíritu, terreno y eterno, el hombre constituye la pieza de enlace, el “lazo” (*desmós*) como dice Posidonio con una expresión del *Timeo* platónico (31 Bc), que mantiene juntos los dos mundos, el celeste y el terreno. En el hombre coinciden los dos mundos». (Nestle 300) Sirva esto para remarcar la inspiración platónica en la noción de límite y su relación con la noción de cuerpo.

Es tarea del cuerpo simbólico, del fronterizo, el traducir la experiencia en términos inteligentes o sensibles.<sup>92</sup> Pero el hecho de que hablemos aquí de un espacio vacío y de éste como lugar de las pasiones también nos hace pensar que aquello que le habita puede no ser precisamente el principio material del cuerpo.

La tarea tras la experiencia, entonces, es de carácter eminentemente formal. Se trata de hacer una elección de un diseño formal apropiado para ese referente de manera que se establezca una gramática o convención. El encuentro de esta triada de elementos logrará despertar la emoción estética, el *Eros* que es auténtico *daimon* en relación a la zona del misterio. La dinámica entre estas instancias es fundamental para mantener esa estructura topológica de los cercos: «Aquí importa reivindicar la convención (*nomos*) como la ley misma que puede producir el nexo entre una forma o un diseño formal, el universo simbólico que sugiere y las resonancias eróticas, o erótico-tanáticas, que todo ello provoca en esa zona liminar del *preconsciente*». (Trías, *Lógica del límite* 71-72) En otras palabras, es en base a esta conjunción que la actividad simbólica se sostiene. No estamos, de hecho, muy lejos de aquel encontrar la medida adecuada, de ubicar en ese

---

<sup>92</sup> Más adelante Trías hablará precisamente de este carácter posterior del arte y la filosofía con respecto a la experiencia del límite: «El arte y la filosofía dan *forma lógica* al límite, al límite que subsiste entre la "x" y lo que *puede* decirse, configurarse y formarse, forma lógica sensible (arte) y forma lógica reflexiva (filosofía)». (Trías, *Lógica del límite* 106) Lo importante, como siempre, será la experiencia que es el arranque de todo preguntar que se despliega en expresiones diversas y singulares.



trazado en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos y en la comunidad de los hombres. Es en esas coordenadas donde se encuentra la medida justa, ahí está la posibilidad de una variación siempre dentro de un marco que queda entonces perfectamente delineado.

En los términos de la filosofía del límite esta medida se piensa más como un trabajo sobre la naturaleza, es decir, sobre ese ámbito de lo que es posible experimentar pero donde la experiencia no necesariamente ha hecho acto de presencia. «Antes de adueñarse del mundo, y poblarlo de iconos y de signos, el "espíritu" trabaja la "naturaleza" hasta arrancar un sentido de esa *materia ambiental (Umwelt)*, ordenando y organizando el continuo sensible y físico según parámetros de medida, de número y proporción». (Trías, *Lógica del límite* 86) Hacer posible el habitar es, entonces, este trabajo que arranca de lo "natural" para llegar al sentido. Este arrancar, según lo que hemos dicho, debería leerse más como un inicio, como un punto de arranque más que como acción violenta. Arrancamos del cuerpo para alzar desde ahí el cerco de la frontera que habrá de darnos la posibilidad de proyección de un mundo. Este punto de inicio tiene, entonces, un carácter arquitectónico y musical. Es el cimiento, la indicación en movimiento de un director de orquesta que marca el tiempo justo para el aparecer. Un diseño espacio temporal del propio cuerpo que será el arranque de un andar simbólico para desplegar el mundo. «Son, pues, estas artes de frontera, las artes ambientales que informan cuerpo-y-

territorio y que, por la mediación de una gramática convencional, despiertan a *Eros* al sugerirle un cuasi-referente de naturaleza simbólica». (Trías, *Lógica del límite* 99-100)

La expresión es sumamente elocuente: cuerpo-y-territorio.<sup>93</sup> Se ve ahora de manera clara que el cuerpo mismo es un territorio, es decir, está en la tierra y espera para obtener su forma justa, una que le inscriba dentro del ámbito del sentido. No basta la materia nuda, sino que hace falta el anudarse con el referente de misterio en una negación que se despliega en respuesta simbólica. Música y arquitectura son los planos que hacen posible este anudamiento, esta puesta en contacto en la justa medida. El exceso cae en la *hybris*, es decir, en la mostración desmedida de lo que existe más allá de la frontera, pero el defecto permanece en el estado silvestre o salvaje de una materia informe y muda. La elaboración de la gramática fundamental para el resto del desarrollo de las actividades simbólicas encuentra aquí su punto fundacional. Uno que, de nuevo, está siempre enraizado en una condición ontológica marcada por el ser como ser del límite.

Las artes de la frontera domesticar y civilizan lo salvaje, amansan el fuego hasta convertirlo en corazón de la casa, o

---

<sup>93</sup> Trías dice líneas antes: «El límite resplandece en lo sensible abriendo y proyectando desde él el *mundo*, mundo de la configuración de significaciones y significados, mundo significativo. Pero *antes* de producir significación el *logos* produce formas sensibles que dan sentido a lo que antecede esa proyección, y a lo que debe llamarse ambiente, *environnement*, *Umwelt*, es decir, la intersección material entre un cuerpo (vivo) y su correspondiente territorio». (Trías, *Lógica del límite* 99-100) La condición limítrofe, de nuevo, no es una que niegue la corporalidad, sino que arranca de ella para realizar desde ahí una elaboración simbólica del mundo y, como se ve, del cuerpo mismo.

en hogar; controlan y dominan el aire, dando orientación y sentido al flujo sonoro que en él circula y se expansiona (como ruido hostil, rudo y salvaje). [...] Introducen, pues, sentido en el ambiente, antes de que se derive el mundo de la figuración imaginativo-icónica. [...] La cual medida, o número, sugiere (indirectamente) una cuasi-significación de naturaleza oscura y enigmática (o simbólica), que constituye lo que liminarmente puede traerse al *logos* de aquello que se encierra en sí (o *cerco hermético*). (Trías, *Lógica del límite* 116)

Queda ver de manera breve cómo es que se da este mundo de la figuración imaginativo-icónica en lo que Trías llama las artes apofánticas. Esto sin perder de vista nunca los dos elementos fundamentales que nos irán dando pie a una reflexión central del trabajo, a saber, la relación entre la materialidad y el referente de misterio que se repliega en el *cerco hermético* a pesar de su despliegue simbólico en el *cerco del aparecer*. Al final de cuentas, «la obra de arte, plástica o poética, consume la síntesis de pasión y productividad, tomando su savia del elemento subjetivo pero plasmándose carnalmente sobre el papel o sobre la piedra». (Trías, *Creaciones I* 441-442)

### *2.7 Héroes y profetas: el cuerpo se vuelve frontera*

El cuerpo-y-territorio del que se ha venido hablando aquí “padece” la acción de las artes de frontera en tanto que primer modelado. Dicho cuerpo puesto en relación con el territorio es de hecho el límite mismo siendo habitado, es decir, que la acción liminar hace de la materialidad inmediata del cuerpo una que será poco a poco erigida como lugar desde donde lo

hermético entra en relación con lo que aparece: la frontera misma del sentido, el límite que une y escinde. Una vez que las condiciones están dadas, ya que música y arquitectura han dado forma a ese cerco de frontera, entonces es posible dar un paso hacia la mostración, la acción apofántica del símbolo que es la que muestra el rostro posible del referente de misterio.

Cuando se ha dispuesto el terreno, o se ha dado forma a la intersección ambiental del cuerpo y del territorio, y una vez la arquitectura ha dado techo y cobijo al habitante del límite y la *música* ha concedido espacio a su diferencia (el *logos*, pensar-decir), creando el *a priori* temporal y sonoro que prepara y que anuncia la posibilidad misma de decir y de significar, puede al fin darse *forma* a ese habitante, a la dimensión *corporal* del habitante del límite. (Trías, Lógica del límite 136)

Las cursivas de esta forma *corporal* son harto elocuentes. Hacer del cuerpo un cuerpo del límite implica precisamente ponerlo en cursivas, es decir, darle una forma distinta y adecuada a la condición limítrofe. Hacerle un cuerpo que se desliza de manera graciosa hacia otra parte. Se verá que el salto de lo icónico-imaginativo de la escultura y la pintura al terreno de las artes del signo implica una especie de evaporación de lo corpóreo que queda transformado en barra de división, en el cuerpo-y-territorio que sostiene la diferencia en tanto que límite y frontera. Pero no nos adelantemos tanto y vamos siguiendo la exposición de Trías con respecto al sistema de las artes tomando como guía la presencia/ausencia de este cuerpo del habitante del límite.

Recordemos entonces que hay dos ejes fundamentales puestos en juego: el del espacio regido por la arquitectura como dimensión del reposo y el movimiento temporal del que la música se ocupa. Las artes del reposo, es decir, aquellas que se inscriben en esa dimensión estática que ocupa un espacio, son en primera instancia la escultura y la pintura. Ambas trabajan con una materialidad evidente, es decir, con un cuerpo que no puede ser obviado o suprimido. Se trata de un cuerpo puesto a la vista, expuesto y externo que, además, representa algo más. El modelo escultórico clásico es, de hecho, uno que corresponde a la concepción olímpica, a saber, el del héroe: «La escultura, en su forma tradicional (fundamentalmente clásica), se circunscribe a la dimensión *atlética* del habitante, dando forma, de modo idealizado o realista, estático o dinámico, en solitario o en grupo, a ese cuerpo. La figura idóneo [*sic.*] de la escultura es el *héroe*, en el que resalta su forma atlética, su carácter hercúleo». (Trías, *Lógica del límite* 136-137) El cuerpo está presente como ideal, es un modelo que hace referencia a una figura mítica, a un pasado inmemorial que representa también la relación de lo humano con lo divino (aunque sea una de mera indiferencia, de intrigas pasionales y juego entre dos ámbitos perfectamente diferenciados).<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Como nos recuerda Carmen Sánchez en un muy interesante estudio con respecto al desnudo en la escultura en la antigüedad: «El cuerpo bello anticipa un espíritu valeroso». (Sánchez 34) La relación entre el cuerpo y la dimensión de los valores en el mundo antiguo no debe pensarse siempre en clave platónica y, sobre todo, no bajo el prisma de la interpretación neoplátónica.

El desarrollo del arte, su paulatino paso a la pintura como forma artística que puebla de imágenes el mundo, está siempre vinculado a esta representación corpórea. La pintura es, en principio, pintura de estatuas. La línea definitoria, el límite de la piel está siempre remarcado y perfectamente delineado. Una representación pictórica no se entiende sin la presencia de este héroe, símbolo del ideal. El lenguaje propiamente pictórico depende de las formas escultóricas, de los cuerpos delineados y diferenciados en el contexto de la representación. La ruptura acontece y se vuelve evidente cuando esa misma representación del cuerpo cambia radicalmente. La mirada, los ojos, pasan a ser un elemento central en la representación pictórica. El Dios que todo lo ve, la presencia de la mirada es mucho más importante que la musculatura perfecta, que el gesto de fuerza indispensable para la batalla y el desafío. Hay un cambio, también, en la relación con el misterio que no podía pasar desapercibida para las representaciones simbólicas. Es como si, después de hacer acto de presencia, nos sintiéramos de pronto observados desde ese cerco del misterio y comenzáramos entonces a buscar precisamente el origen de esa mirada.

Del fondo de la cosa en sí, o en el *cerco hermético*, brotan de pronto, en el límite, unos *ojos* iluminados y poseídos que atrapan con su poder de expresión al potencial espectador (convertido en creyente, en catecúmeno): mirada profunda del *santo*, esa figura *pictórica* que atrae y embruja en virtud del poder de su mirada, frente al talle escultórico, armónico y rítmico del cuerpo atlético del *héroe*. El santo es un asceta que ha desmaterializado su ser y lo presenta enjuto, flaco, escuálido y repelente: un cuerpo al que ni quiere ni desea.

Pero lo que el santo pierde en armonía *corporal* lo gana en profundidad *visual*». (Trías, Lógica del límite 139)

Un salto demasiado abrupto, diríamos. Pasamos del héroe al santo, del culto al cuerpo al culto y cultivo de la mirada. Pero no se trata de cualquier mirada, sino de una en la que se va haciendo notar la introspección, la relevancia e importancia de lo que ocurre dentro y no tanto de lo que ocurre fuera. El santo repele el cuerpo porque lo que le interesa está en lo que esa mirada puede encontrar más allá de la materialidad. Los ojos iluminados no buscan un cuerpo fornido y bien delineado, sino un espíritu brillante. Esto, por supuesto, supone instaurarse sobre el dualismo antropológico que asume la división entre cuerpo y alma. No obstante, aquí lo que interesa es atender a los puntos que se van desprendiendo de esta consideración de las artes.<sup>95</sup>

Lo que sucede en el plano de lo estático, esto es, del reposo, tiene su correlato en el ámbito del movimiento, del

---

<sup>95</sup> La escultura de Miguel Ángel constituye un contraejemplo de estas estatuas propias del encuentro con la mirada de Medusa. El mismo Eugenio piensa la escultura (particularmente la barroca y manierista) como "*ballet petrificado*", una que tiene la capacidad de captar o capturar el movimiento en un instante pétreo. A propósito de Miguel Ángel, la escultura y el cuerpo, Jorge Juanes nos dice que su obra se enmarca «en la lucha de los cuerpos por liberarse del peso esclavizante de la materia». (Juanes, Kandisky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne 73) Este parece ser precisamente el camino que va rastreando Trías en su descripción del sistema de las artes, es decir que, como en la obra de Miguel Ángel, el cuerpo en la filosofía del límite es territorio de batalla, piedra desde donde emerge la bella forma sin que por ello los pies dejen de estar bien enraizados en esa base y fundamento material. Hay, pues, una tendencia y una tensión hacia lo hermético que no termina por resolverse. La resolución implicaría también el disolver la estructura de los cercos, romper la mediación necesaria para sostener la condición limítrofe.

tiempo y de la música. Así, lo que la escultura es con respecto al espacio, la danza lo es con respecto al tiempo. Se trata de la presencia del cuerpo en movimiento, de un arte que encuentra en el cuerpo su medio de expresión, que le hace devenir símbolo. Su vecindad con la música es fundamental. El movimiento rítmico y acompasado habla de esa integración del cuerpo a la frontera, de un cultivo de lo corporal donde se le ha ya modelado. «La danza presenta al habitante de la frontera como cuerpo que ocupa y habita el terreno cultivado y formado por la música. [...] la danza es *música incorporada*». (Trías, *Lógica del límite* 141-142)

La incorporación de la música será también una incorporación del cuerpo en la frontera. Una manera de hacerle de verdad cuerpo del límite, es decir, cuerpo significativo y simbólico, carne del límite que es ella misma un referente de lo que se repliega en el cerco del misterio. De hecho, encontramos en este punto el paso crucial para entender la evaporación, o esencial transmutación, del concepto de cuerpo en el resto de las artes. Si se dejará de mencionar es porque él mismo ha devenido símbolo, se ha transformado en el territorio habitado por el fronterizo a través de la música.<sup>96</sup> Sí, la música ha dado el paso hacia el aparecer

---

<sup>96</sup> El hecho de que el cuerpo danzante se trate de una “música incorporada” no es cosa menor en el contexto de la filosofía del límite. La importancia de la música en la obra de Trías es fundamental, sobre todo para comprender su noción de símbolo:

Sostengo que sólo por vía simbólica nos es posible acercarnos a eso ignoto (igual a X). El símbolo es el vehículo que une el mundo inteligible y el sensible, o que confiere exposición en el mundo a lo



incorporándose, haciéndose cuerpo en la danza, pero también en una cuerda o en el viento que pasa a través de un instrumento. A partir de aquí la corporalidad quedará como supuesta, pero, como veremos, ello no implica la anulación de su presencia. Será objeto, en todo caso, de lo que más adelante pensaremos como una elipsis del cuerpo.

Hay, pues, un arte que tiene la peculiaridad de producirse en y desde el interior mismo del cuerpo, en el que éste, una vez ha ocupado el escenario ambiental preparado y dispuesto por las artes fronterizas, emerge de él con el orgullo del habitante de ese ambiente, y se alza hasta la forma simbólica a través del movimiento acompasado, ritmado y cultivado de su cuerpo. [...] El cuerpo se desmaterializa entonces sin dejar de ser cuerpo sólido, firme en su pesantez, pero se aligera hasta el límite en desafío de la ley de gravedad. (Trías, *Lógica del límite* 142-143)

El nacimiento mismo es una danza: un salir que ha sido posible por la disposición arquitectónico-musical de la caverna materna. El infante despliega sus miembros en el aire buscando las condiciones que acaba de abandonar. Un medio líquido es reemplazado por el etéreo en donde el llanto hace su aparición, en donde el movimiento también adquiere una dimensión distinta. No el signo lingüístico, como bien ha

---

que por definición nos trasciende. El verdadero arte, y desde luego la música, poseen esa disposición simbólica, por mucho que el concepto de símbolo se haya restringido demasiadas veces al terreno de la imaginación plástica visual, o al dominio de la imagen. (Trías, *La imaginación sonora* 25)

Incorporar la música, por tanto, es hacer del cuerpo un símbolo que está en referencia con eso ignoto, con el misterio de su propia existencia. La danza sería el arte donde esto se pone en evidencia de mejor manera, es decir, el modo de expresión que hace del cuerpo mismo el territorio simbólico y que no le toma como mero referente o representación, sino que es la carne misma la materia simbólica.

remarcado Trías en su díptico musical, sino el sonido como modo de llamado, de protesta ante la separación de esa unidad con el seno materno de la cual nos vemos de pronto distanciados. De hecho, el propio cuerpo no encontraba sus límites claros en nuestra piel, sino que se extendía hacia el cuerpo de lo materno en esa misma unidad. De ahí que esa danza del neonato sea un primer contacto con una motricidad hasta ahora desconocida, una primera configuración de un verdadero cuerpo propio que se juega no en la conciencia racional y luminosa, sino en la búsqueda a ciegas de la reintegración con lo matricial. «La *danza*, pues, conecta en cierto modo con las artes inmuebles, las que preparan el diseño de todo lo corporal, pero brota regiamente de las artes del movimiento, que se desprenden del componente de pesantez y gravedad del cuerpo, reteniendo tan sólo el fluido de la sonoridad ambiental». (Trías, *Lógica del límite* 143) Sentimos entonces el peso y buscamos la vuelta a la ingravidez. La danza, entonces, será ese desafío constante a nuestra expulsión de la caverna materna, pero precisamente por ello está en relación con la misma, es decir, será un acto auténticamente simbólico.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Se ensaya aquí una interpretación que acercaría a la filosofía del límite a un diálogo con la propuesta de Peter Sloterdijk. Ambas tienen en la topología un componente central para la elaboración de una ontología. De hecho, el alemán pondrá en el nacimiento un acento importante, así como en la relación con lo maternal: «Por ello, toda teoría de la situación elemental es también una interpretación del trauma primario: que hay más espacio exterior del que puede poseerse, configurarse, abstraerse o negarse. Porque ello es así, los seres humanos están condenados a la producción de interior». (Sloterdijk 301) Ese interior, no obstante, no es

Hay que decir que este ámbito de la danza aparece apenas insinuado en algunas líneas de la *Lógica del límite*. Se escapa entonces la posibilidad de explorar una dimensión sumamente interesante de esta actividad artística. Cabe señalar de manera particular lo que destaca William H. McNeill a propósito de la capacidad de la danza de generar un cuerpo colectivo, de mantener unidos en el tiempo a individuos que participan de una misma experiencia. El historiador canadiense se centra en las experiencias de los ejercicios militares y su importancia para generar un “vínculo muscular”: «A sense of pervasive well-being is what I recall; more specifically, a strange sense of personal enlargement; a sort of swelling out, becoming bigger than life, thanks to participation in collective ritual». (McNeill 2) Ir más allá de uno mismo, sentir que los límites del propio cuerpo se difuminan entrando en una comunidad de danzantes que, a su vez, participan de ese ritual muy en la línea de los ritos dionisiacos. Las razones para que esta experiencia se dé en estos términos están todavía (científicamente) indeterminadas. Pero la hipótesis de McNeill resulta sumamente interesante para lo que aquí se expone:

Reflecting on these matters, it has occurred to me that rhythmic input from muscles and voice, after gradually suffusing through the entire nervous system, may provoke echoes of the fetal condition when a major and perhaps

---

sino una “metáfora escenificada del cuerpo de la madre” o uterotopo, como lo llamará Sloterdijk. Habrá que ocuparse en el siguiente capítulo de esta cercanía de los planteamientos para intentar arrojar luz sobre lo que se nos plantea cada vez más como piedra de toque para una posible comprensión del cuerpo desde la filosofía del límite: la conexión entre lo matricial y lo material.

principal external stimulus to the developing brain was the mother's heartbeat. If so, one might suppose that adults when dancing or merely marching together might arouse something like the state of consciousness they left behind in infancy, when psychologists seem to agree that no distinction is made between self and surroundings. (McNeill 7)

Es la rememoración de la condición fetal lo que podría generar esa placentera sensación de unidad, de expansión del propio ser que deja de estar circunscrito a los límites dérmicos. Sorprenden también los términos en los que se explica esta experiencia: hay un elemento físico-espacial y arquitectónico que corresponde con la musculatura y un ritmo esencial, una música primaria que se encuentra en el latido del corazón materno. La arquitectura y la música dan forma a este cuerpo-territorio que rememora su originaria constitución ante el encuentro con un ejercicio que mantiene unidos en el tiempo a varios cuerpos. Lo que queda en la memoria es una experiencia fronteriza. Una que se sabe en un sentido plenamente pasional, es decir, que depende de esa experiencia sensorial y emotiva de la unidad. No obstante, esto no anula la presencia de una leve o sutil conciencia, una auténtica conciencia *pre*-liminar que no es capaz todavía de marcar la diferencia, de separar en sus componentes eso que es para él un puro sentir la unidad. El nacimiento instauro esa cesura entre lo uno y lo diverso, esa primera distancia que quedará inscrita en nuestra carne y que puede ser estimulada a través de este tipo de rituales compartidos de la danza. El neonato se mueve, grita, llora, no por aferrarse a la vida, sino por buscar lo que le acaba de ser arrebatado. Su danza es la

muestra pasional de la cesura que acaba de instaurarse y de su condena a resarcirla de manera siempre simbólica. El nacimiento, podría decirse, es *diabólico* en tanto que inscribe una primera y fundamental cesura en lo que desde ahora será existencia en exilio y éxodo. La danza, en tanto actividad simbólica, es una ingravida búsqueda de la comunión perdida.<sup>98</sup>

No obstante, en la descripción de la *Lógica del límite* se escapa esta importancia de lo colectivo, de la participación en comunidad de una experiencia que nos pone en contacto con ese misterio que se repliega en lo hermético. Se resalta, por otro lado, la importancia de la ingravidez como si el bailarín estuviera solo en el escenario. Además, se tiene ya en el horizonte la importancia de la mirada de un auditorio sumido en la penumbra. Ahí el dispositivo arquitectónico-musical, la escenografía y la orquesta dando paso a la ejecución del

---

<sup>98</sup> En el comentario de Trías a Claudio Monteverdi se deja ver también una dimensión *diabólica* de la danza. La música de la flauta, en contraposición con la lira, es la que incita a un baile de “audaces formas”. En esa música báquica se da una ruptura que rememora a Dionisos despedazado, desmembrado. El cuerpo se rompe en su forma teniendo un efecto en su símil social, pues se rompe también con la civilización urbana: el cuerpo social se ve afectado por la danza desmesurada. Dice Eugenio Trías: «El conflicto respecto al poder de la música, música de la flauta y la lira, música del canto acompasado o de la danza desmadrada, música apolínea o dionisiaca, tiene así su contrapunto en el terreno sexual». (Trías, El canto de las sirenas 47) Ya sea por la vía apolínea de las bellas formas o la desmadrada vía de lo dionisiaco, la disolución o desgarramiento del cuerpo parece inevitable. No obstante, el contrapunto sexual nos habla de que el segundo camino tiene una consecuencia también en el terreno del cuerpo mundano. Algo no menor, pues la sexualidad será la posibilidad de que otros cuerpos danzantes lleguen a la comunidad: en el peligro está lo que salva.

solitario intérprete de una danza. Más allá las sombras, la oscuridad donde se posan los ojos que contemplan la ejecución y preparan su aprobación o rechazo. El cuerpo, mientras tanto, se esfuerza en un ejercicio de contorciones para mostrar su volatilidad, para mostrarse ligero, para escapar de ese peso de la materia. Pero también están esos otros rituales donde ese mismo peso cobra sentido en función de una puesta en común. Algo que aquí, como ya digo, se pasa de largo.<sup>99</sup>

El desarrollo de las artes, en efecto, se centrará entonces en los “mirones”, es decir, en el juego de miradas tan caro a la pintura y que es precisamente el que nos ha servido como punto de partida en el presente trabajo. Uno que encuentra sus puntos medulares en el camino que lleva de Velázquez a Duchamp. Podemos ahora ver el punto de engarce de la reflexión en torno a este *ente singular sensible*

---

<sup>99</sup> Antes remarcábamos la diferencia de Trías con respecto a un autor como Sloterdijk hablando de la importancia que tiene la isla para el segundo mientras que el primero tiene en la ciudad uno de sus principales referentes. Aquí cabría establecer un límite mayor, pues el peso de la dimensión comunitaria resulta bastante peculiar en la obra de Trías. Sí, el fronterizo se define en relación siempre a un espacio que encuentra en la ciudad su ámbito de referencia, pero esto no necesariamente lleva a una consideración de su relación con los otros. Se trata de un sujeto viviendo en la ciudad y definiéndose en relación a ella, pero la consideración de sus relaciones de carácter político no son precisamente las que mayor relevancia tendrán en este proceso. Dice Cristóbal Pera: «El cuerpo es el espacio donde se encarna el vivir con identidad personal. Todo vivir consciente exige, no lo el “uso del propio cuerpo”, sino también el de algunos de los “otros cuerpos”». (Perea 81) Es este “uso de los otros cuerpos” el que podría considerarse una importante ausencia en las consideraciones de la filosofía del límite. La terminología que aquí aparece tiene en Foucault su referente, así que bien podríamos encontrar en este autor el límite mayor al que nos referimos antes.

*en devenir* que somos pasando de la singularidad y la variación a su relación con la sensibilidad y el despliegue simbólico en el mundo.

Con la primacía de la mirada se da también un encuentro con el propio cuerpo que ya se remarcaba con el “estadio del espejo” lacaniano. La experiencia fragmentaria del interior, el desmembramiento que se experimenta con la cesura que se inscribe con el nacimiento, queda suturada a través de la imagen del espejo que nos da una representación unitaria de lo que somos. Esta construcción de una nueva unidad que se hace posible por el espejo es nada más y nada menos, como ya vimos, lo que en Lacan puede entenderse por *Umwelt*. Pero esto, según hemos dicho de la mano de la filosofía del límite, supone saltarse esa preparación del cuerpo-y-territorio que se hace posible en virtud de las artes de frontera. El ambiente o *Umwelt* es posible no por una primera mediación imaginaria, sino por la mediación temporal y espacial que música y arquitectura ponen sobre la mesa. Sin ellas este encuentro imaginario carece de sustento. «La pintura arranca de ese "estadio del espejo" (J. Lacan) y en ese narcicismo originario halla, quizás, su punto de arranque, el origen que determina su propia esencia». (Trías, *Lógica del límite* 160) Lo que tenemos, entonces, es el punto de arranque del despliegue imaginario del mundo, es decir, del modo en que éste se va poblando de imágenes. Algo que, para Trías, se confunde con la raíz misma del símbolo que ha vivido bajo el imperio de la imagen.

Marcel Duchamp aparece entonces como el artista que logra mostrar con sus puestas en escena otros importantes elementos de la mirada. La eliminación del reverso en *El gran vidrio*, como ya dijimos, supone la posibilidad de ver a través del cuadro sin que ello signifique que podamos atravesarlo. Hay una materialidad presente que permite la mirada, pero prohíbe el paso, de ahí la importancia que esta obra tiene para el «principio bisagra» que aparece ya desde *Los límites del mundo*. Pero esto, además, pone de manifiesto algo fundamental con respecto al sujeto que se piensa ahora como sujeto del límite: «El sujeto es un límite, está eludido y escindido. No puede atraparse su forro ni su "detrás": no es sujeto metafísico». (Trías, *Lógica del límite* 165) El cuerpo en tanto que territorio también del límite, es decir, de la experiencia de frontera, permite ese ver que se elude hacia lo hermético pero estando escindido con respecto a esta misma dimensión. Su materialidad cobra por ello un sentido completamente distinto. Podemos tener la experiencia del *a través* sin que por ello podamos atravesar, es decir, ir más allá de la propia condición. Es este tipo de mirada el que comenzará a generar una representación en imágenes, un poblar el mundo con ellas desplegándolas desde esta experiencia de frontera. Acto seguido puede darse el paso al *logos* que da nombre a las cosas:

Antes, pues, de producirse la *apofansia* el *logos* retrocede del nombre de la cosa a su mirada, y abre en el balanceo y en el juego entre los ojos el campo abierto a las formas imaginarias que elabora y cultiva la pintura como arte. Sobre



esta doble base del *logos* como medida (arquitectura y música) y del *logos* como potencia visual de imagen y de icono (pintura) se ponen las bases para determinarse ese rostro de la cosa, o ese aura del objeto como nombre, como signo capaz de designarlo; y de determinar, a través de cuanto puede decirse en relación con ese nombre, un despliegue del *logos* como lenguaje *significativo*. (Trías, *Lógica del límite* 182-183)

El advenimiento del lenguaje y de las artes del signo, como las denominará Trías, supone entonces este doble establecimiento de un sujeto del que ya hemos hablado antes: música y arquitectura preparan el territorio, mientras que la pintura se encarga de ese rostro de la máscara a través del cual puede resonar entonces una voz con sentido, es decir, una que da cuenta de un texto que no es sino el arte que tiene en el signo su marca. Es desde este mundo preparado por las artes de la frontera, y el rostro que la pintura dibuja, que el nombre de las cosas adviene. Puede notarse que en todo lo anterior queda ya supuesta la *corporalidad*, es decir, que estas dos determinaciones previas han dejado ya listo un cuerpo del límite, un territorio en el cual puede haber un decir con sentido. El cuerpo, por tanto estará ya dado por supuesto en tanto que cuerpo-y-territorio formado, alzado como frontera desde donde se puede dar nombre a las cosas del mundo siempre en referencia al campo del misterio.

Pero entonces, ¿qué aportan realmente estas artes del signo? Lo primero es atender a su ámbito que está más cerca de la música que de la arquitectura, es decir, les corresponde una dimensión temporal más que una espacial. Si la pintura tiene esa estrecha relación con el espacio que se llena de

imágenes, la literatura será quien haga lo propio con el tiempo. El relato, en efecto, es un discurrir, un modo de dar cuenta de lo que pase en el tiempo a través de una narración. Hay una sucesión de acontecimientos que toman forma en el relato y éstos, por supuesto, deben estar en referencia a la dimensión del misterio para alcanzar su estatuto simbólico. Esta referencia temporal se dará con respecto al viaje de la existencia que encuentra en lo matricial su punto de arranque y su referencia final. Se tratará, entonces, de dar cuenta del particular drama del fronterizo que transcurre en un horizonte temporal como viaje de retorno al hogar.<sup>100</sup>

Las artes del signo dan forma al *logos* como pensar-decir que discurre y corre (como "drama") en el curso temporal, o sucesivo, de un acontecer (o acción), de una gesta o de un movimiento de los habitantes de la frontera con su frontera. En el teatro esa gesta, ese relato, se sostiene y soporta en el suelo rígido e inflexible al que dan forma las artes de la edificación. En la épica, la lírica y la novela se libera el lenguaje de esa integración e incorporación del ambiente (cuerpo-y-territorio) y sólo subsiste la voz elíptica del Aeda, o Narrador, situado en el linde mismo del mundo, en comunicación ambigua con el más allá, con el *cercos hermético*, que rompe su mutismo a través de la inspiración, o de ese *fuego del cielo* que ciega al Aeda para que éste

---

<sup>100</sup> El concepto de drama está tematizado de manera temprana en la producción de Eugenio Trías. No obstante, se mantiene uno que permanece constante acompañando al desarrollo de la filosofía del límite. Con respecto a esto Trías dice lo siguiente: «En el drama hay siempre aventura y extravío, hay viaje. Pero hay siempre retorno al hogar, vuelta al punto de partida. Hay pérdida del centro de gravedad, pero hay recuperación de dicho centro. No hay, en este sentido, drama sin cadencia. Pertenece a la lógica del drama el inexorable abocamiento a la cadencia. *En ello el drama se diferencia de la tragedia*». (Trías, *Drama e identidad* 41-42) Se verá entonces que el drama del que dan cuenta las artes del signo es precisamente este de la partida del hogar matricial y la irremediable vuelta al mismo.

pueda irrumpir en palabra y cántico. (Trías, Lógica del límite 184-185)

Del cuerpo heroico de la escultura a la mirada del santo y después, para culminar el viaje, nos queda nada más la voz que da nombre al encuentro. Hay una liberación ya anunciada con la danza. La ingravidez que buscaba el bailarín se consigue en el lenguaje que es *pneuma* preñado de sentido. En las palabras va la marca del tiempo, los signos que hablan de distintos momentos del viaje y, en función del éxtasis temporal que se destaque, estaremos ante un género u otro: «En todas las artes del signo es el tiempo, en todas sus dimensiones, lo que se reconoce. Al destacar tal o cual dimensión de lo temporal se perfila algún género de este arte, el épico, el profético o el lírico». (Trías, Lógica del límite 201)

Desde el límite del mundo el Aeda habla del pasado inmemorial, de esa dimensión que sirve de referencia al héroe escultórico. El Profeta, por su parte habla del futuro escatológico, de la voz que se anuncia y que tiene en esa dimensión de la mirada de la pintura un referente más cercano. Pero está también, por supuesto, el Vate lírico que habla de su propia situación en el presente propio, "una situación de hundimiento y de caída en el cerco del aparecer". (Trías, Lógica del límite 199) Habla entonces de una lejanía y abandono del Dios, pero también del goce profundo del cerco en el que se vive. Aeda y Profeta están más orientados hacia el *cerco hermético* pero con la diferencia de que el primero habla de un pasado que no podrá nunca dejar de ser pasado.

El Profeta, por su lado, tiene el discurso que está orientado al final del trayecto, a la culminación del viaje y el tiempo por venir:

La *épica* repliega el relato hacia el "pozo del tiempo" donde resplandece en el presente de la narración un pasado inmemorial de carácter fundacional. El género *profético* trae a presencia un futuro que se anuncia, un tiempo de consumación que se pronostica, un apocalipsis (o revelación) relativa a la postrimería, al linde (*limen*) del tiempo. La *lírica* repliega el tiempo en el presente y muestra ante el sujeto lírico, el situado en la frontera, la presencia del mundo, o el encuentro (buen encuentro o mal encuentro) entre él mismo y su propio destino o fortuna. (Trías, *Lógica del límite* 200-201)

La experiencia del límite se despliega en las artes del signo de manera temporal. Nos queda entonces esa voz que relata, ese sujeto de la frontera que experimenta de manera radical ese encuentro con los ojos del *limes* desde el ambiente preparado por las artes de la frontera. Estamos, pues, ante un momento crucial del conflicto propio de nuestra existencia. Encontramos aquí, de hecho, nuestra finalidad, que no necesariamente nuestro fin.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Cabría hacer notar la diferencia que existe entre una reflexión que se da desde la experiencia del profeta y la que es posible desde la filosofía: «Y esa reflexión genuina, perfectamente diferenciada de la reflexión filosófica, asume el doble carácter de una reflexión *sapiencial*, orientada sobre todo a escudriñar el misterio de la creación, o del *alfa* relativo a la historia universal (que se concibe como *historia de salvación*); y de una reflexión *profética*, que reflexiona sobre el futuro que aguarda a la tensa relación, de pacto y de alianza, entre el Dios Único y su comunidad elegida. Esa especulación sobre el futuro, pensado como el *omega* de la historia, o la previsión relativa al "fin de los tiempos", se intensifica con el profetismo tardío, o en el género propiamente apocalíptico». (Trías, *Pensar la religión* 128)

El drama como como proceso de reconocimiento permite aquí una variación, un emerger de la singularidad que no es sino producción simbólica que parte de nuestra propia experiencia, de nuestro particular viaje dramático que se resuelve de mejor o peor manera en un instante: el de la cita en la frontera con lo sagrado. La lucha con la gravedad llega al momento de resolución. El peso de la materia nos tira, la materia nunca nos abandona, pero entonces queda el recurso a la voz que dará prueba de nuestra condición fronteriza. «La palabra drama evoca la existencia de un conflicto entre fuerzas antagónicas. [...] En el drama, ese conflicto entre fuerzas antagónicas, interiores o exteriores, termina siempre *resolviéndose*». (Trías, Drama e identidad 31) Pero no lo hace de una vez y para siempre, sino que el resultado es, al menos en potencia, un acto simbólico singular y el ciclo comienza de nuevo.

La finalidad está en el atender al llamado del misterio, al *cercos hermético* desde donde se cuele la orden formal vacía. Pero el fin no llega sino hasta alcanzar ese confín temporal de la existencia.<sup>102</sup> Las artes fronterizas han

---

<sup>102</sup> Podría resonar aquí el fragmento de Heráclito que nos dice: «Límites al alma no conseguirás hallarle, sea cual fuere el camino que recorras. ¡Tan profunda es la razón [*logos*] que tiene!» (Bernabé 136) El límite espacio-temporal no tiene que ver con una dimensión individual, es decir, la frontera es un espacio donde cada uno acude a la cita con lo sagrado y deviene así fronterizo. Somos frontera en la medida en que participamos de la mediación que ella hace posible. Las artes fronterizas, como hemos visto, son las que hacen posible ese espacio, son las que encuentran precisamente esta profunda razón o medida del espacio fronterizo. Es en virtud de ello que el entrar en relación con lo sagrado es posible. Se establece así el linde para la expresión simbólica del allende de la

preparado el cuerpo-y-territorio donde la cita puede llevarse a cabo, pero significa que han establecido un espacio delimitado, que la trinchera de la que antes hablábamos tiene entonces un principio y un fin. El cuerpo es limitación, es límite tanto en sentido espacial como temporal. Es necesario establecer el confín pues somos *con-fin*. En el sentido temporal el fin es claro: la muerte. Por eso buscamos en el espacio lo que no puede extenderse en el tiempo. El despliegue tiene un término temporal que buscamos prolongar con símbolos, es decir, con obras para habitar el mundo. Así, el habitar implica este llenar de obras el territorio, una variación constante de la misma condición fronteriza que está siempre en relación con el misterio. Pero el fin no está en ponerse en el linde del abismo para atender al llamado del misterio, el final de trayecto está más bien en el traspaso de ese linde que no por ello deja de existir. Nuestro viaje es dramático pero la condición es trágica:<sup>103</sup> «El símbolo celebra el trágico e

---

trinchera. Pero el sujeto que opera en ella no deja de estar determinado por su condición de habitante del *cercos del aparecer*, es decir, sigue siendo un ente por más que sea uno marcado por la sensibilidad y la posibilidad de variación. He aquí el horizonte problemático de la corporalidad como materialidad que hemos de intentar esclarecer en el siguiente apartado.

<sup>103</sup> Para definir mejor la diferencia entre estas dos dimensiones podemos recuperar las palabras de Trías en *Drama e identidad*: «Pues lo propio de la tragedia es la negación de toda conclusión, la diferencia de toda recapitulación o coda. El hombre trágico no quiere renunciar nunca a nada y por lo mismo no quiere definirse, determinarse, decidirse. Prefiere la indecisión, la duda, la contradicción sustantiva. Prefiere todo ello a la renuncia, a la negación. [...] Toda decisión es siempre dramática, cae bajo los auspicios de la estructura del drama. En la tragedia, por el contrario, no ha decisión, no hay determinación. Lo propio de la tragedia, lo que la especifica y la define es esa diferencia *sine die* de toda posible decisión o determinación». (Trías, *Drama e identidad* 139-142)

imposible encuentro del límite de lenguaje y mundo con el *cerco hermético*. Deja que éste ambiguamente se revele y manifieste: logra, pues, dar cierta forma sensible a *lo sagrado*». (Trías, *Lógica del límite* 212)

No hay que confundir, pues, la elaboración de un símbolo con la resolución de la escisión originaria. Los cercos nunca se confunden, están en inexorable tensión sólo comunicados por esa zona de frontera donde habita el fronterizo. El drama termina con la disolución de su propio cuerpo-y-territorio que parte en feliz viaje de retorno al hogar originario, pero la frontera permanece. Las artes del signo dan cuenta del viaje, del drama de exilio y éxodo. Pueden hablar del lugar de partida (pasado inmemorial), de su situación actual de distancia y lejanía con sus placeres y dolores (presente propio) o, por fin, del punto de llegada o destino final (futuro escatológico). Pero siempre habla, si es en consonancia con su propia condición, desde la frontera asumiéndose en ella con su condición escindida:

El *sujeto* de la declaración (apofansis) no se halla fuera de los límites del lenguaje y mundo. No es un sujeto trascendental, un *ego cogito* previo y "anterior" al mundo, ni es esa unidad aperceptiva kantiana o ámbito trascendental, que, desde fuera del mundo, da fundamento deductivo a las formas y modos de juzgar o de decir (categorías) que aguantan la estructura misma del mundo. Ese sujeto se halla *en el límite* del mundo, enroscado en esa frontera. *Es esa misma frontera*. Desde ella *dice* ese sujeto algo relativo a lo que en el mundo sucede o acontece. (Trías, *Lógica del límite* 207)

Es en esta medida en que hablamos de un sujeto fronterizo del que ya sólo escuchamos la voz, pero que no puede renunciar a su materialidad, es decir, al cuerpo-y-territorio que es en tanto que habitante de la frontera. Él está ahí mismo, en esa trinchera que es desde donde habla y da respuesta sensible a la experiencia del límite. Ahora bien, no puede dejar de notarse que la misma filosofía del límite es, de hecho, una respuesta de esta naturaleza a esa misma condición. Pero una que requiere determinar su verdadera particularidad en tanto que escritura filosófica.

### *2.8 El Eros dramático de la filosofía*

La filosofía, qué duda cabe ya, es una respuesta pasional a la experiencia del límite. Hemos dedicado ya varias páginas a su peculiaridad como forma de escritura o *literatura de conocimiento* que es de acuerdo a Trías. Pero, a partir de lo dicho, quedaría preguntarse si en tanto que escritura no tiene también una particular orientación temporal. En otras palabras, cabría pensar la cercanía o distancia con cada uno de los géneros de las artes del signo antes establecidos. ¿Tiene el filósofo algo de Aeda o de Profeta?

Una tentativa de respuesta estaría en decir que habría filosofías orientadas a la exploración de ese pasado inmemorial, otras que se hunden en el *cercos del aparecer* ocupándose del presente propio y unas más que están más bien orientadas a la exploración del futuro escatológico. Trías,



por su parte, hablará, desde Hegel, de la tarea del filósofo de dar el concepto justo para su tiempo. Pero esto no debe confundirnos, pues no se trata de una tarea que se ancle en el presente. El concepto justo del propio tiempo es aquel en el que se anudan las dimensiones, es decir, que es capaz de dar cuenta del pasado que hace posible este presente al tiempo que se indica un posible (y quizá deseable) futuro. Lo cierto es que este tipo de escritura se distingue radicalmente de la literatura por la exigencia que le es intrínseca: «Pero la exigencia del filósofo consiste en instalarse en esa paradoja, la de construir un concepto que clarifica un núcleo del *logos* cuyo estatuto *radical* siempre es simbólico». (Trías, *Lógica del límite* 215)

Se instaura entonces una tarea de diálogo con el *logos* propio del límite para establecer entonces ese concepto propio de nuestro tiempo. Diálogo que asume también su propia condición limítrofe en tanto que sabe que el corazón de ese *logos* es eminentemente simbólico. No obstante, la tarea no se abandona. Se emprende esa labor conceptual para cumplir también con la finalidad, para dar una respuesta en términos racionales, dar al límite esa forma de razón fronteriza que le es propia, a saber, una en donde las ideas están también en inevitable referencia al núcleo del misterio:

La ley que gobierna la *idea filosófica* es, pues, ese *principio* de variación que hace del *logos*, pensar-decir, un diálogo abierto que se varía y se recrea, siempre en función de un núcleo replegado en sí que es la cosa, cosa-en-sí, eso que reta y resiste *al logos*, o el *cerco hermético* que el *logos*, en

su tendencia apofántica, no puede jamás reducir al *concepto*. (Trías, *Lógica del límite* 222)

La variación es, en este caso, un pensar que dialoga con el decir sabiendo la condición esencialmente trágica de la tarea: lo irreductible de ese objeto del discurso. Pero se trata también de algo orientado, de una respuesta pasional o erótico-poética que responde a la condición fronteriza. Hay un *Eros dramático* en la filosofía que responde precisamente a esta tarea: «Ese Eros se halla orientado hacia un fin, hacia una conclusión en la cual alcanza su culminación y cumplimiento. Ese Eros se halla en general *orientado*. Apunta hacia un Norte o un Oriente, a través de todos los extravíos, anticipaciones y digresiones del deseo». (Trías, *Drama e identidad* 59) El final de trayecto, de hecho, tiene que ver con ese confín del propio cuerpo-y-territorio, con el límite que impone al sujeto fronterizo su condición de materia finita. En otras palabras, la condición de ente de ese que elabora su singularidad en un devenir y por medio de su sensibilidad. Ocupémonos entonces de esta materia del límite.

## CAPÍTULO III

### *Lo que cabe esperar: la elipsis del cuerpo*

El *Don Giovanni* de Mozart y Lorenzo da Ponte tiene en su inicio dos elementos singulares: el sexo y el asesinato. El primero está simplemente insinuado. Lo que sucede en la alcoba sigue siendo objeto del rumor, del discurso, incluso de la escritura en la lista que lleva Leporello, pero no de la vista. El asesinato, sin embargo, se lleva a cabo delante de los ojos. La muerte se consuma en un acto que es presenciado por todos. No es, además, una muerte cualquiera, se trata del padre de la dama con quien antes se gestaba la primera de las hazañas. Leporello lo enuncia momentos después al ir al encuentro con su señor: “Bravo, due imprese leggiadre! Sforzar la figlia ed ammazzar il padre!” Pero el discurso se sigue centrando en la muerte. Don Giovanni responde con respecto al padre, el Comendador, y se niega a hablar sobre la hija, Doña Anna. A la muerte se la enfrenta cara a cara, mientras que las cosas de la alcoba pertenecen al secreto.

Sucede entonces que Don Ottavio y Doña Anna descubren el cuerpo del comendador. El primero, tras ver la desesperación de la hija, da una orden a los criados: “Celate, allontanate agli occhi suoi quell’oggetto d’orrore”. La frase es completamente elocuente. Lo que yace en el suelo no es ya el padre, no es el Comendador, es un objeto, una cosa del

mundo que puede ser retirada sin más del espacio de la representación. El cadáver, en efecto, es un objeto de horror que debe ser retirado de la vista. Podemos ver el proceso que da muerte al padre, pero una vez adquiere la condición de cadáver debe alejarse de los ojos para evitar el sentimiento que sobrepasa cualquier temor y, por lo tanto, es objeto de un completo rechazo, de una demanda de invisibilidad por lo intolerable de la sensación que produce. El cadáver no pertenece más a esta zona de frontera donde no está ya en la comunidad de los vivos aunque, como veremos, el padre seguirá haciéndose presente en el diálogo con la comunidad de los muertos. El cambio de estatuto está en la partida del alma del pecho palpitante: la vida le abandona haciendo de su cuerpo un cadáver. El cuerpo se vuelve materia pura del aparecer, un hecho del mundo que ha de ser tratado de una manera completamente distinta. En este cambio en el tratamiento está inscrito ya lo que puede leerse de la siguiente manera desde la *Lógica del límite*:

Puede decirse, pues, que en nuestro mundo se ha realizado el absoluto derrumbamiento del ser en el ente, para expresarse en términos heideggerianos; o del *cercos del aparecer*, según se expresa en la terminología de este texto. De ahí la *tabuización* general que experimenta ese eslabón débil de la voluntad de revelación característica de nuestro mundo que constituye el ámbito de los infinitamente ausentes o de "los muertos". Éstos deben desaparecer. Deben ser aniquilados del horizonte del mundo, del recuerdo, de la *vida*. (Trías, *Lógica del límite* 267)<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Más adelante se verá que ya desde aquí se puede leer una cierta crítica a la tendencia a la disolución de una de las dimensiones que Trías representa a través de los cercos de la topología del límite. Iremos

Basta un instante para que el tratamiento cambie radicalmente: el cadáver ya no puede mantenerse frente a los ojos porque ha dejado de ser cuerpo portador de la singularidad.<sup>105</sup> El cese del principio anímico, la pérdida de la necesaria tensión entre forma y materia, hacen del cadáver un elemento material que en nada puede distinguirse ya del resto de la materia o, mejor dicho, que comienza su retorno a la indiferencia del mero e indistinto aparecer de lo material. La clausura del devenir que llega con la muerte deja a la materia corporal en un estado en el que no es posible ya separarla o singularizarla. Volverá a su primigenia unidad indiferenciada. Su destino es la descomposición, de ahí el horror que produce:

---

avanzando poco a poco en la exposición de los elementos que permiten comprender mejor la importancia de este señalamiento.

<sup>105</sup> No se puede dejar de mencionar aquí la importancia que tienen los ritos funerarios en cualquier cultura. Como bien lo dicen Le Goff y Truong: «Cada civilización se define por la manera de enterrar a sus muertos, por la forma en que se vive y se presenta la muerte». (Jaques Le Goff 102) De aquí que la poca atención al rito en el momento de la muerte sea poco más que curiosa. La atención sobre los sentimientos de venganza y restitución del daño son mucho más importantes en la obra de Mozart. No obstante, sabemos que el Comendador volverá como una estatua, es decir, que estamos ya ante una muerte individualizada, una muerte que se inscribe en un ámbito civilizado donde cada individuo tiene su espacio propio. A la muerte propia se le asigna un lugar marcado por una escultura que congela la forma singular que desde ahora se irá perdiendo en el cadáver. Se resalta entonces que en esta “urbanización de la muerte” no esté presente el arte que desde el medievo se vincula con la muerte: la danza. «Sea como fuere, el arte macabro, es decir, las obras relativas al cadáver, triunfa, en particular la danza». (Jaques Le Goff 107) La muerte iguala, mientras que la mármorea estatua es recuerdo de la condición en vida de quien ahí yace. No hay danza en la muerte del Comendador, como tampoco Trías repara en esta dimensión macabra de la danza. No obstante, sí que se repara en el humor macabro del *Don Giovanni* que da paso a la tragedia: «Risa y sonrisa huyen a toda marcha ante lo trágico que no admite mediación ni conciliación: lo trágico puramente disgregador; lo disyuntivo sin remisión». (Trías, El canto de las sirenas 178)

el padre ya no está ahí, sólo queda la materia inerte, es decir, el objeto que es parte ahora de la comunidad de los muertos en su faceta más cruda y, nunca mejor dicho, desencarnada o, más bien, de los cadáveres que son materia en descomposición y no ya sujetos.<sup>106</sup> Nada se dice con respecto al rito funerario, al respeto que se le presenta todavía al cadáver que, por un momento, seguirá siendo signo que sustenta el recuerdo del ente singular ahora sin devenir y sin sensibilidad. Pronto la entidad se desvanecerá también dejando nada más que la singularidad petrificada en el lugar del cementerio que le ha sido designado como un auténtico lugar del recuerdo. El Comendador se convertirá en *uomo di sasso*, en estatua que es la mera conservación de una forma.

El seguimiento que hemos hecho del sistema de las artes en *Lógica del límite* permite ver cómo se da una paulatina liberación del principio pesado y material de lo corpóreo sin que por ello se abandone el suelo material, la necesaria colonización de un espacio y un tiempo a través de la música y la arquitectura como base continua y siempre presente. *Don Giovanni* muestra precisamente la necesidad de conservar algo de ese peso en el mundo para dar materialidad al recuerdo, al espíritu danzarín que se desvanece poco a poco

---

<sup>106</sup> Con esta des-sujeción comienza la importante tarea del recuerdo, de la memoria que hace de la comunidad de los muertos algo presente. La estatua del Comendador es también elemento material de un signo que nos religa con lo que fuera la expresividad de su rostro, punto de partida para mantenerle, de alguna manera, con un pie dentro del *cerco del aparecer*. Es una respuesta al deber que se tiene con los que han partido. Nos ocuparemos más de este tema un poco más adelante.

haciendo del cuerpo singular un cadáver. La estatua, de hecho, ejecutará tres acciones fundamentales al final de la obra: será portadora de voz, tocará a la puerta y tenderá la mano. La forma singular del Comendador materializada en el *uomo di sasso* será el vehículo de la muerte que tiene la amabilidad de tocar a la puerta de Don Giovanni e incluso le impele al arrepentimiento, al cambio de vida. No puede pasarse de largo que la aparición de este marmóreo Comendador es precisamente eso: material, pesada, presencia física y no mero espectro volátil y etéreo. Don Giovanni tiene frente a él un rostro que da sustento a la voz y una mano para sellar su destino. El diálogo entre la comunidad de lo vivos y la comunidad de los muertos da cuenta de esa zona de frontera donde lo hermético viene a presencia (irrumpe) con una voz moral, cita en la que al fronterizo le va la existencia y a la que debe responder irremediablemente. Momento de máxima tensión que anuncia la final resolución de la vida de este burlador que se afirmará en su condición hasta el fin.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Podría establecerse un paragón entre este decisivo salto de lo cómico a lo trágico, con Leporello temblando de miedo y Don Giovanni enfrentando el rostro de la muerte, y la doble posibilidad del sujeto del límite que Trías describe en los siguientes términos: «Uno, el sujeto metafísico, encarna la experiencia trágica de la filosofía, polarizada por el enigma de todo cuanto desborda, empinada hacia ese enigma, encaramada en el límite, en el borde mismo del cerco. Otro, el sujeto escéptico y empirista, personifica la experiencia cómica o "de comedia", la consciencia desmitificadora, plebeya, democrática y "burguesa" de la filosofía, que quiere siempre, como Sócrates, dejar de lado la orientación exclusiva referida a "las cosas del cielo" con el fin de fijar la atención en los asuntos de la vida en común, privada y pública, y de los usos correctos o incorrectos de nombres, definiciones y proposiciones lingüísticas». (Trías, La aventura filosófica 31)

Hay una danza peculiar –si es que puede hablarse de ella en este contexto– que está en las escalas ascendentes y descendentes de la obertura que, de acuerdo a Trías «sugieren la emergencia de lo demoníaco» (Trías, El canto de las sirenas 185) y que anticipan precisamente la presencia de la estatua en la casa del *dissoluto*. El ascenso y descenso en ese juego de notas evoca la doble posibilidad ética de quien está llamado a responder por sus actos: la redención o la condena, el cielo o el infierno. Ambos movimientos son indispensables, no se privilegia ni se valora de mejor o mayor manera uno u otro. La vida, precisamente, es esa doble posibilidad que se extingue en el momento en el que el apretón de manos termina por silenciar una de ellas. Es así que incluso en la hora final la muerte requiere de un gesto, de un acto corporal que sella el destino del protagonista: *Dammi la mano in pegno!* La corporalidad está presente a través de un último gesto, un elemento cortés ese de dar la mano a la estatua y abrir así las puertas del infierno para la final despedida de Don Giovanni con quien ocurrirá algo de auténtico escándalo: descenderá al infierno no solamente en espíritu, sino como un cuerpo completamente devorado. Mientras que el Comendador tuvo su tránsito de cuerpo a cadáver, Don

---

La faceta cómica permanece en el mundo y relata lo imposible que acaba de suceder y que pone a prueba su escepticismo, es decir, da cuenta en palabras de la apertura de las puertas del infierno. El sujeto metafísico, por su parte, se desborda y da un salto que no le permite estar ya en el *cerco del aparecer*. Se ha extralimitado en su encuentro con el *uomo di sasso* que ha aparecido para disolver la tensión necesaria de la vida en la frontera. Don Giovanni y Leporello son dos máscaras para la misma experiencia del límite.



Giovanni será enviado directamente a los infiernos en cuerpo y alma, como un auténtico reverso *diabólico* de figuras como la virgen María y el mismo Jesús.

Es preciso tocar la estatua para que el símbolo se consume: por un lado un espíritu que asciende (o desciende) de entre los muertos para encarnarse en mármol y, por otro, un alma disoluta encarnada en un cuerpo marcado por la lista que parece representar el pecado sexual, la mentira, la seducción y la disgregación social al mismo tiempo que la voluntad de afirmación del individuo. Elemento que hace todavía más extraño el descenso al infierno en la penúltima escena de la obra: ¿cómo puede darse un tránsito corpóreo si se asume la existencia del pecado original?<sup>108</sup> El gesto de la mano es la conjunción, el encuentro simbólico que termina por quemar a Don Giovanni consumando la tragedia. La justicia del *uomo di sasso* es implacable. La condena, como bien observa Trías, es desmedida: una eternidad en el infierno para

---

<sup>108</sup> Cabría anotar aquí lo que Le Goff apunta sobre el vuelco que da el pecado original gracias al cristianismo: «la transformación del pecado original en pecado sexual. [...] El pecado original que precipita a Adán y Eva fuera del Paraíso es un pecado de curiosidad y de orgullo. Es la voluntad de saber la que conduce al primer hombre y a la primera mujer, tentados por el demonio, a comer la manzana del árbol del conocimiento, a desposeer a Dios, de algún modo, de uno de sus atributos más determinantes». (Jaques Le Goff 45) Por otro lado, Peter Brown nos recuerda lo siguiente: «El temor a la muerte y al dolor físico, y no al sutil picotazo de la tentación sexual, era el enemigo más insistente que el cristiano debía aprender a superar». (Brown 271) Don Giovanni no muestra temor alguno ante la muerte, de manera que esto bien puede acercarle a ese ideal cristiano encarnado en un personaje de corte más bien *diabólico*. Esto podría dar una pista para interpretar el tránsito de Don Giovanni en cuerpo y alma hacia los infiernos, pero por más interesante que resulte el tema se trata de algo que excede las pretensiones de este trabajo.

alguien que canta a la libertad, para el perfecto libertino. Pero es él mismo, Don Giovanni, quien da la cara a ese momento decisivo y muestra su carácter estrechando la mano de la estatua. Abraza su destino con gesto civilizado y cortés que, por supuesto, supone la domesticación del cuerpo, su inscripción en las convenciones sociales de las que se burla su alma voluptuosa. Un apretón de manos para despedir al cuerpo de Don Giovanni y comenzar la infernal condena. Las cadenas de escalas ascendentes y descendentes se rompen entonces dando paso a la reunión que mostrará el efecto *diabólico* del Don Juan: «Nada augura ni asegura paz, conciliación, estabilidad y sosiego. Don Giovanni ha introducido el desasosiego en el cuerpo y en el alma de todos los que se han encontrado con él». (Trías, El canto de las sirenas 188)

Algunas palabras más con respecto a este personaje. Don Giovanni es un sujeto cuyos sentidos están completamente orientados a la percepción de la belleza: *Zitto, mi pare sentiré odor di femmina*, dice a Leporello que responde alabando la perfección de su olfato. La esencia, como bien sabe Trías, «es el aroma de la cosa, eso que acaso se ofrece a través del sentido más interior, más próximo al corazón y al recuerdo», (Trías, Meditación sobre el poder 21) de manera que el Norte de la brújula del *dissoluto* está en el principio erótico-femenino que le permite encontrar en la singularidad de las féminas la universalidad de la belleza. Experimenta en su cuerpo el constante llamado erótico

perfectamente representado en ese canto previo al encuentro con el Comendador marmóreo: *Vivan le femmine! Viva il buon vino! Sostegno e gloria d'umanità!* Es por eso que Don Giovanni introduce el desasosiego: es encarnación del principio erótico que no es de este mundo, fuerza *diabólica* y desmedida que tiende al llamado de la belleza en auténtica pulsión de muerte confirmada con el apretón de manos a la estatua. El contrapeso está en el llamado de la voz que irrumpe desde el *cerco hermético* como voz moral para establecer la tensión trágica:

Esa "voz" es, en relación al "yo" del fronterizo, un *Ueberich*, un *superego*, la mitad oculta, encerrada en sí de su propia subjetividad, su dimensión absorbida dentro del cerco nouménico. Esa voz puede personificarse mítica o simbólicamente como voz del padre ausente o del dios (encerrado y sepultado) o como voz del "Zeus más propio" (Hölderlin), o voz de la "conciencia moral" (Heidegger). Pero en tanto esa voz rompe por un instante el *cerco hermético*, dejando oírse tan sólo como imperativo ("Obra de tal manera...", "Haz esto o lo otro...") esa voz constituye un testimonio único y admirable de un *mensaje hermenéutico* cuya fuente se halla, más allá de los límites del mundo, en el ámbito de lo encerrado en sí, en el *cerco hermético*. (Trías, La aventura filosófica 66)

La voz, en este caso, llama al arrepentimiento, al cambio de vida. Es una voz que reclama justicia tal y como podríamos entenderla desde los planteamientos de la filosofía del límite: «*Lo que debe hacerse* es, pues, ajustar el límite consigo, la frontera con la condición de frontera, *lo que debe ser con lo que es* (pura línea o límite). A esa materialización del bien o del deber la llama el sujeto del método el cumplimiento del imperativo pindárico: el que postula la condición de línea o

límite como *deber ser* o *bien* del fronterizo». (Trías, La aventura filosófica 89) Se trata, entonces, de un llamado a ajustar su condición, a llevar a cabo un acto simbólico que integre el principio moral con su natural tendencia estética. No encontramos con esta necesidad de armonizar ética y estética que, como se ve, tienen su origen en ese lugar del misterio poniendo en tensión al sujeto del límite. Voz moral y presencia de la belleza requieren de una tensa resolución que les haga brillar en armonía en esa zona de intersección que es la frontera. Tensa en la medida en que requiere precisamente eso: la limitación, el acotamiento del cerco que, de otra manera, se pierde en feliz promiscuidad con alguno de los dos principios. En el dilema entre el principio Matricial y el rostro del “Zeus más propio” se juega la existencia del sujeto fronterizo en cuanto tal. «Mientras la belleza despierta el deseo, *Eros*, ese rostro del Dios despierta la voluntad, el querer, que es voluntad de poder. Aquélla instituye al fronterizo como sujeto erótico y pasional; éste como sujeto activo, práctico. En medio se halla el principio o ley que determina el bien, lo que *debe ser*». (Trías, La aventura filosófica 117)

Ahora bien, si atendemos a lo que acontece en la música habría que decir que la aparición del *uomo di sasso* es, como ya decíamos, el retorno de esas escalas ascendentes y descendentes anticipadas en la obertura. Principio y fin resuenan, se identifican en una obra de extrema belleza. Ésta, por su parte, vemos que tiene un efecto de fascinación, es el

aroma que llama a Don Giovanni y al cual están orientados todos sus sentidos. La desmesura, la *hybris*, nos hace ver que la persecución constante de esta belleza es la manifestación de una auténtica *Todeslust* que hace necesaria la irrupción de una voz moral que lanza la última advertencia: cambia de vida, ajústate a tu condición.

La belleza es, quizás, el aparecer mismo, en el límite, de un misterio que nos huye y se nos sustrae, y al que irremediablemente nos encaminamos: el que la muerte encierra como incógnita que no puede despejarse en esta vida, y que se nos impone a modo de puerta cerrada donde una voz nos dice siempre, como el sacerdote de Sarastro en *La flauta mágica*: "*Zurück!*" ("¡Atrás!"), "Retrocede, pues todavía no ha llegado tu hora". Es el rostro visible y sensual de ese misterio que en la muerte se materializa y encarna. Es el esplendor sensible y sensorial del rostro de la muerte. Eso es quizá la belleza. Mozart lo supo a la perfección. Y su música lo mostró y demostró del modo más contundente. (Trías, El canto de las sirenas 158)

Tenemos, entonces, una serie de elementos que nos aparecen ahora como encadenados en íntima ligazón. La belleza como rostro visible del misterio de la muerte y ésta como un momento de resolución, como los acordes de una doble escala ascendente y descendente que está por culminar en un último llamado de la voz moral pero que, como sabemos, estaban ya en el inicio. Se trata de un momento en el que el principio y el fin están llamados a resonar, del instante decisivo en el que se resuelve el experimento o la experiencia completa de lo que llamamos vida. En ese transcurso el aguijón de *Eros* se encargaba de llamar a través de la presencia de lo bello, la tentación constante y auténtico canto de sirenas:

El sujeto podía, pues, en razón de su vértigo y suspensión, caer fascinado por ese abismo y volver, en raudo vuelo, al *cercos hermético* de la Matriz del cual fue despedido como sujeto instalado dentro del mundo. El sujeto podía ser inflamado por la divina nostalgia de esa Unidad de indiferencia, primordial, primitiva, primaveral, que le exigía volver, en espléndido suicidio, en plena orgía o desmesura (*Todeslust*) a ese claustro materno que se entreabría en el reclamo de lo bello (o de lo sublime). (Trías, La aventura filosófica 71)

El final de trayecto puede darse por ese deseo de retorno al origen indiferenciado donde mi cuerpo está completamente integrado en el interior de la Matriz. Retorno al instante previo al exilio, al nacimiento como expulsión que da comienzo a una existencia en éxodo. Lo matricial, por tanto, se nos presenta en una conexión circular con la muerte. Inicio y fin, origen y destino, resuenan en estos acordes finales, en las escalas que ascienden y descienden como anuncio de estos momentos decisivos para el sujeto de la frontera. Pero esta conexión perdida en el inicio deviene llamado constante, marca erótica que deberá medirse con esa voz de la conciencia que llama a ajustar la propia condición.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Hay, de hecho, una marca corporal que es tatuaje de esta condición de desgarramiento primordial, un auténtico *omphalós* que nos acompaña como recordatorio constante de nuestra unidad originaria con el cuerpo de la madre. El ombligo es el centro del mundo, de *mi* mundo, marcado por un quiebre o corte que es el del cordón que me ataba al principio erótico-matricial. La ley de Zeus, la ley del padre, bien puede tener aquí mismo su imagen y representación más ajustada: es el corte del primigenio hilo vital el que instaura esta marca en el centro como recordatorio de su presencia y del necesario repliegue de lo matricial para que mi propio viaje acontezca. El cuerpo mismo es en esta medida un símbolo marcado en su centro por la cesura que, sin embargo, es también el punto que nos recuerda la posibilidad de contacto con ese origen que puede verse constantemente recreado en la concepción.

Se trata ahora de acompañar a Don Giovanni, de hacer un descenso a los infiernos buscando el encuentro con este principio matricial donde inicio y fin resuenan. Lo hacemos de la misma manera que en la obra de Mozart, es decir, descendemos sin el desprendimiento del cuerpo, sin disolución del nudo gordiano entre lo espiritual y lo material.<sup>110</sup> Al final, Don Giovanni se resuelve por afirmarse en ese deseo

---

El apego, la incapacidad de ver más allá del propio ombligo, da cuenta de esta búsqueda de retorno a una unidad originaria que llevamos como inscripción en nuestra propia carne. El excesivo amor propio, por tanto, sería esta incapacidad de abandono de lo matricial, incapacidad de atender a la necesaria cesura y distanciamiento instaurada por el corte del cordón primigenio que las madres guardan como fetiche de lo que una vez fue enteramente suyo. Un elemento carnal y material que, de acuerdo a los avances médicos de nuestros días, encierra la indeterminación celular que puede, literalmente, salvar la vida. El apego, por tanto, no carece del todo de una base biológica material y concreta. De ahí que el ombligo sea un centro que evoque el propio origen, la indeterminación de la vida de la cual hemos sido arrojados al experimento de la existencia. Quedaría por explorar, sin embargo, la encarnación del sujeto que ejecuta el corte y su vinculación simbólica con la figura paterna porque, en todo caso, bien podría tratarse de una mano invisible que vinculamos con la ley o unos dientes maternos que arrancan la unidad para arrojarnos al mortal viaje de la vida.

<sup>110</sup> No hay que perder de vista que este viaje o aventura tiene un componente eminentemente amoroso-erótico. En él debe escucharse siempre la vecindad entre la ética y la estética pues, como espero vaya quedando claro a lo largo de este capítulo, el retorno de Trías a sus pasiones estéticas (música y cine) se da ya desde una perspectiva muy distinta a aquella de las primeras obras. En *Los límites del mundo* se había dicho que el acceso al *cercos hermético* se daba a través de la ética y no de la estética como pensaba el autor de la filosofía del límite en su obra temprana. Aquí, pues, no puede dejarse de lado este elemento para pensar esta escucha del *canto de sirenas* como un acceso (est)ético que tiene a la muerte en su horizonte. Podemos decir con Harpur que se trata de un viaje platónico pero en clave dantesca: «En todo caso, Platón y Dante coinciden en suponer que el amor por una persona hermosa conduce al amante más allá de lo humano, hasta "la fuente increada de toda belleza". La diferencia es que en Platón la ascensión es impersonal y trasciende el cuerpo, mientras que en la visión cristiana de Dante es personal e incluye el cuerpo». (Harpur 129)

de retorno al estado originario: un cuerpo que retorna a la caverna materna que ahora intentaremos comprender de mejor manera en el contexto de la propuesta de la filosofía del límite. Los elementos que se ponen en juego están ya insinuados: materia y muerte completan la triada que no puede dar la espalda al cuerpo. ¿Qué es el cuerpo si no materia? ¿Quién muere si no el cuerpo? ¿Qué es lo que se arroja al experimento de la existencia si no un cuerpo?

### 3.1 *Carnaval y Cuaresma: la carne y el espíritu como fragmentos de una moneda*

Al hablar de descenso lo hacemos, por supuesto, desde una topología que es parte de un imaginario que pone en el subsuelo el lugar del infierno. No obstante, lo importante es conservar la idea de que damos un paso a un *más allá* de una situación actual o presente, *más allá* de esa tensión de la frontera entre lo que aparece y lo que se cierra en sí mismo en el cerco del misterio. Es en este último donde se da una doble posibilidad o una doble cara: la del Zeus más propio y la del principio matricial que es constante llamada del origen entendida en clave erótica: «Quizás puede trazarse la topología de lo encerrado en sí a partir de la distinción entre dos hemisferios, el celeste y el terrestre, el del "cielo" y el del "infierno", el del Zeus más propio, habitante del *topos ouranios* y el de las Madres, diosas madres, las matrices de "lo vivo", que habitan la encerrada y secreta morada del subsuelo, del



corazón de "lo físico" (*la jora*)». (Trías, La aventura filosófica 206)

De lo que se trata, entonces, es de un descenso que debe entenderse como un entrar en contacto con el principio originario, con la raíz de la vida misma en busca de su clave interpretativa. Bien podríamos decir que aquí seguimos todavía en una vía platónica que encuentra en lo erótico la fuerza que impulsa hacia la idea pura. Es la belleza de los cuerpos la que nos permite iniciar una auténtica aventura, un viaje hacia la idea misma de belleza. Pero existe siempre el riesgo de perderse, el gran peligro de la desmesura que termine por disolver la tensión de la doble espiral de la que hablamos más arriba. De aquí que no deje de resultar importante destacar lo que señala Franco Rella con respecto a esta vía erótico-platónica: «La via erotica alla filosofia è invece iniziazione, e tutto il *Fedro* assume un'aura iniziatica tipica dei misteri, che già era affiorata nel discorso di Diotima nel *Simposio*». (Rella 18) No puede olvidarse entonces que tratamos con un demonio,<sup>111</sup> con una fuerza originaria de

---

<sup>111</sup> No está de más atender a esta figura del *daimon* cuyo estatuto resulta de gran interés cuando se piensa en el cerco fronterizo. El *daimon* es una entidad bastante peculiar que puede pensarse como un tanto etérea. La misma expresión *entidad etérea* marca ya la singular manera de situarle como bien nos recuerda Patrick Harpur: «Decir que habitan en el aire es una metáfora para referirse al reino intermedio en el que viven, entre lo material y lo espiritual, como si participaran de ambos». (Harpur 103) La situación y la participación son elementos que aquí se ponen en juego: hablamos de una entidad que en tanto tal (ente) se encuentra situada en el espacio pero que participa de principios que la tradición Occidental acostumbra pensar como antitéticos, a saber, lo material y lo espiritual. Mantener este tema en el horizonte es muy importante para entender el

potencia *diabólica* que requiere siempre de una mediación si no queremos abandonarnos a la desmesura.

El viaje al “corazón de lo físico”, en otras palabras, requiere de una máxima atención a su inseparable reverso: la voz moral que llama a no perder ese necesario ajuste a la condición de frontera: «Por eso el *juicio ajustado* acerca de la libertad exige al sujeto del método mantener esta tensión como tal tensión, en su doble polaridad: la “llamada” de lo alto y el reclamo de lo fáctico». (Trías, *La aventura filosófica* 135)

El descenso al que nos enfrentamos implica un juego que invita a disfrutar de la buena mesa como antesala a un periodo de ayuno y meditación. Se trata de esa danza macabra que nos acerca al principio previo a toda singularidad, pero sin que por ello perdamos de vista la voz que nos tensa hacia arriba, la cuerda de seguridad que es precisamente la que permite instaurar un orden institucional. Nos acercamos al rostro mismo del deseo que hace de lo mundano un Carnaval: «El orden institucional inviste al fronterizo de máscaras y uniformes que definen "roles" determinados por las complejas estructuras de poder y sus sinuosas jerarquías. El orden del deseo convierte en *mascarada carnavalesca* el orden institucional, conduciéndolo o replegándolo al escenario fetichista por el cual circula el deseo». (Trías, *La aventura filosófica* 142) Se trata, en pocas palabras, de atender a un

---

cuerpo como problema cuando le pensamos desde la propuesta de un ser del límite o de un sujeto de la frontera.

componente particular y peculiar de la reflexión con respecto al cuerpo, a saber, el de la carne.

*Carnaval* es una palabra que toma ahora una dimensión distinta a aquella que nos ocupaba en el primer capítulo de este trabajo. Se atendía ahí a su dimensión de gran mascarada, es decir, a aquella asociada con el desfile de máscaras que da pie a una reflexión en torno a la identidad y a la variación de lo mismo. En este punto nos acercamos a un sentido que resuena en la etimología de la palabra que anuncia el retiro de la carne en el contexto de un tiempo marcado por la renovación: *carne levare*. Carnaval, en efecto, es una celebración que antecede a los cuarenta días de ayuno y reflexión. Se trata de un momento de entrega a la carne en un sentido simbólico, pero también bastante directo. Se permite en él el desfogue de lo dionisiaco, aunque siempre con una orientación muy particular: la preparación para la reflexión previa a un proceso de renovación que supone la muerte y resurrección de Jesús.<sup>112</sup> La danza macabra, en efecto, tiene

---

<sup>112</sup> Aquí nos valemos de nuevo de Le Goff para remarcar el hecho de que estas festividades de corte religioso tienen un efecto concreto en el mundo físico, es decir, tienen al cuerpo como referencia fundamental (aunque no única como es evidente): «Mediante el control de los gestos, la Iglesia gobierna el cuerpo en el espacio, mediante los calendarios de las prohibiciones, lo gobierna en el tiempo». (Jaques Le Goff 36) La tensión, entonces, se puede pensar también en términos institucionales como un estira y afloja entre los tiempos de Carnaval y Cuaresma. Eros y la voz moral tendrían en estas figuras una concreción histórica que rige tanto en el espacio como en el tiempo marcando la pauta de lo que está permitido corporalmente a partir de una orientación espiritual. Puede verse, entonces, que el Carnaval es un tiempo necesario, una apertura a la carne que, no obstante, no pierde de vista el sentido más espiritual y por tanto no disuelve por completo la necesaria tensión. Otra manera de pensarlo sería a partir de lo que señala Raimon Panikkar en torno a la religiosidad y la

un carácter festivo pero se dirige hacia un despojamiento que nos deja literalmente en los huesos. Se recuerda así el rostro común de la muerte que sólo se ve particularizada por la vestimenta de los esqueletos danzantes como único vestigio de la existencia mundana.<sup>113</sup> El calendario, entonces, queda marcado por este periodo de desfogue previo a un reinicio que debe pasar por un periodo preparatorio. De ahí que no tengan desperdicio las palabras de Rella resaltando a Eros como un demonio que supone ritos iniciáticos en su tratamiento. Para efectuar el descenso –para vérselas cara a cara con el corazón de lo matricial– es necesario contar con la clave adecuada. Si, además, se efectúa ese viaje en cuerpo y alma, entonces la atención a lo carnal no puede descuidarse para no perder tampoco el contacto con lo propio de nuestra condición: el ajuste entre el llamado de lo alto y el reclamo de lo fáctico.

---

oscilación entre espíritu y materia o entre dos tendencias emblemáticas: «*Carpe diem*: la tierra es demasiado atractiva para no gozar de sus placeres. *Fuga mundi*: el mundo es demasiado efímero para que pongamos en él nuestra confianza». (Panikkar 51)

<sup>113</sup> Resulta sumamente interesante pensar que la presencia del cuerpo no se revela en su composición músculo-esquelética, sino que es precisamente el acto de vestir el cuerpo lo que le hace patente, lo que nos habla de la importancia de la corporalidad. De hecho, es el esmero en distinguirse a partir del ropaje lo que puede permitir hablar también de la importancia de la singularidad o de un principio de individuación que se extiende hasta el campo de la moda. No basta con pensar la materia informada de manera singular como el modo en que nos distinguimos de los otros, hay que agregar una actividad simbólica para marcar más y mejor las diferencias. Quedémonos simplemente con la anotación de Raimon Panikkar con respecto a esto como una incitación a la reflexión: «Es el vestido del cuerpo, y no el desnudo, el que revela la corporeidad». (Panikkar 62)

El cuerpo, en tanto objeto de reflexión, está marcado por la acción del intelecto que busca determinarle. Pero, al mismo tiempo, el pensar es también un pensar en el cuerpo, un pensar corporal que no puede dar la espalda sin más a su carácter de encarnado.<sup>114</sup> He aquí que jugamos con un doble concepto que resulta de la máxima importancia: el cuerpo y la carne. Encontramos con el Carnaval esta doble dimensión que parece referirse a la misma realidad, al mismo objeto, pero que no son enteramente equiparables. Podemos rastrear algunas oposiciones básicas y elementales que ayuden a establecer una cierta frontera o punto de distinción que, no obstante, estará en consonancia con lo que por ello puede entenderse desde la perspectiva de la filosofía del límite, es decir, como punto que es al mismo tiempo un lugar de separación y encuentro, bisagra, como gusta decir al propio Trías, o lugar de la tensión fundamental tal y como se nos presenta al tratar el tema en este trabajo.

Una de las primeras distinciones deriva de la filosofía aristotélica que pone en relación forma y materia. La primacía de la forma determina la materia y da como resultado un cuerpo, es decir, que con él suponemos ya la presencia de, al menos, estos dos elementos aunque, como sabemos, la forma tiene prioridad en tanto que es anterior a la materia y en consecuencia también al compuesto de ambas. Idea

---

<sup>114</sup> Dicho en términos de Panikkar que, a su vez, recupera a Zubiri: «La misma pregunta está radicada y fundamentada en un cuerpo que pregunta; un cuerpo vivo ciertamente, y un cuerpo inteligente por lo demás, una “inteligencia sentiente” diría Zubiri». (Panikkar 76)

importante en tanto que está ya en ella otra de las distinciones, a saber, lo que separa lo uno de lo múltiple. La materia no es un elemento único, mientras el cuerpo, a través de su organización formal, se presenta como unidad, como lo separado ya de la multiplicidad. Un tercer y fundamental elemento está en la oposición entre cuerpo y alma. El principio formal estaría muy cerca del principio anímico, es decir, que es el alma la que daría la forma adecuada al cuerpo dotándole, además, de vida y movimiento. Algo similar pasa dentro de la oposición entre lo uno y lo múltiple toda vez que el alma queda ligada a la personalidad como manifestación singular de cada individuo. Todo esto, evidentemente, no opera de la misma manera en todos los contextos y en todos los tiempos. No obstante, con esto nos enfrentamos a ideas que están en la base misma de corrientes dominantes en el pensamiento Occidental. Como bien señala Raimon Panikkar: «Sea el pensar lo que fuere, es el alma la que ejerce esta operación y lo más que puede hacer el cuerpo es ofrecer la sede donde el alma se encuentra más o menos cómoda y naturalmente alojada. A una razón instrumental le basta con un cuerpo instrumental». (Panikkar 57) Lo que está en juego, como puede verse, es la clave misma bajo la cual entendemos e interpretamos al cuerpo.

Ahora bien, uno de los contextos capitales para comprender mejor la importancia de la distinción entre carne y cuerpo es sin duda el hebreo donde, paradójicamente, no encontramos un concepto propio para definir la noción de

cuerpo. La palabra hebrea *bâsâr*, más cercana al sentido de la carne, es la que se emplea para ambos elementos en tanto que designa toda sustancia viviente del hombre o del animal organizada en una forma corporal. La distinción entre lo formal y lo material del mundo griego no opera en la medida en que el concepto hebreo la integra. Algo similar pasa con la oposición entre lo uno y lo múltiple, pues en este caso la parte puede representar siempre al todo. La idea de personalidad en el mundo hebreo, por su parte, «est celle d'un corps animé et non d'une âme incarnée. [...] L'homme n'a pas un corps, il est un corps. Il est un chair-animée-par-une-âme, le tout conçu comme une unité psycho-physique». (Robinson 27) La corporalidad no es sino la forma externa del alma que, por su parte, fluye a través de la sangre.

El principio de individuación en el contexto hebreo, a diferencia de lo que veíamos en el Carnaval en su dimensión de mascarada, se encuentra en la respuesta singular y personal que se da ante Dios. En esta dinámica, la carne (*sarx*) significa lo exterior que se distingue de lo interior y espiritual pero que no se comprenden por separado. Dicho de otra manera, por la carne nos distinguimos de la divinidad a la que, por otro lado, hay que responder de manera directa y personal aunque siempre en un horizonte colectivo. En este horizonte colectivo, en esta comunidad mundana, la carne juega un papel fundamental.

L'individualité véritable fut regardée comme ayant son seul fondement dans la responsabilité non partageable de chaque

homme devant Dieu. Elle reposait, en d'autres termes, sur la singularité de la parole ou de l'appel divin adressé à chaque homme, appel qui requérait de lui une réponse inaliénable. [...] Le corps-de-chair n'était pas ce qui séparait un homme de son voisin; il était plutôt ce qui, dans le faisceau de la vie, le reliait à tous les hommes et à la nature, de sorte qu'il ne pût jamais donner à Dieu sa réponse singulière en individu isolé et abstraction faite des relations avec son entourage. (Robinson 28-29)<sup>115</sup>

No es la intención el realizar aquí una exploración a fondo de la noción de carne en el mundo hebreo y su injerencia en el pensamiento cristiano, por lo que nos quedaremos con este par de nociones que nos ayudan a entender las diferencias que puede haber entre cuerpo y carne.<sup>116</sup> Es decir, que la

---

<sup>115</sup> El interesante trabajo de Robinson que aquí utilizamos parte de una distinción entre el contexto griego y el hebreo para realizar una interpretación de lo que puede encontrarse en las epístolas paulinas. De aquí que los elementos que encontramos tengan siempre un aroma cristiano. La aclaración es pertinente no sólo por evitar que se piense que estamos aquí ante una especie de tradición judía "pura", sino para señalar, precisamente, la necesidad de tratar este tema con precaución ya que esta misma tradición no corresponde por completo a nuestros presupuestos culturales a pesar de lo mucho que le debemos.

<sup>116</sup> Una referencia importante con respecto a esta distinción se encuentra en Michel Henry que nos dice lo siguiente: «Fijamos a partir de este momento con una terminología apropiada esta diferencia entre los dos cuerpos que venimos distinguiendo: por una parte, el nuestro, que se experimenta a sí mismo al mismo tiempo que siente lo que le rodea; por otra, un cuerpo inerte del universo, ya se trate de una piedra sobre el camino o de las partículas microfísicas que supuestamente la constituyen. Llamaremos *carne* al primero, reservando el uso de la palabra *cuerpo* para el segundo. Esto es así porque nuestra carne no es otra cosa que *aquello que, al experimentarse, sufrirse, padecerse y soportarse a sí mismo y, de este modo, gozar de sí según impresiones siempre renacientes*, es susceptible, por esta razón, de sentir el *cuerpo* exterior a sí, de tocar así como de ser tocado por él». (Foucault, Las palabras y las cosas 10)

El problema de la Encarnación en clave cristiana lleva a Henry a pensar las resistencias por parte tanto de la cultura griega como de la judía ante el dicho de Juan: "Y el verbo se hizo carne". La posibilidad y realidad de Cristo son parte esencial de su texto, por lo que bien puede verse la distancia que hay con respecto a nuestro tema. No obstante su distinción resulta relevante porque implica la pregunta por el cómo un Dios puede



carne puede significar una realidad compuesta de materia y espíritu en comunión con su entorno y que ésta se encuentra siempre orientada a responder ante el llamado de la divinidad. Este último elemento, de hecho, resulta sumamente relevante como seguramente podrá intuirse de acuerdo a lo que hemos dicho con respecto a la voz moral que comparece en el cerco de la frontera. Pero antes de establecer relaciones conviene reparar en que el compuesto material-espiritual de la carne no deja de lado una fundamental distinción ontológica que marca una cesura ya no entre lo visible y lo invisible, sino «entre l'inefficacité des forces purement humaines et les "puissances" du monde des spirits. De même, dans I Co. 15, 43 sv., le corps naturel (c'est-à-dire le corps charnel) es semé dans "la faiblesse", le corps spirituel ressuscite dans "la force"». <sup>117</sup> (Robinson 36)

---

devenir carne en el sentido en el que aquí la define. Una interpretación patristica nos diría que la carne es el modo en el que el Verbo aparece, es decir, el modo como se hace visible, pero esto no termina por resolver los múltiples dilemas que se generan. De aquí que al preguntarnos por el cuerpo en el contexto de la filosofía del límite bien podríamos hacer una analogía con el gran problema de la Encarnación: ¿qué tipo de carne es la de este sujeto de la frontera que se define en la tensión entre lo físico y el misterio? El mismo Trías hace una breve anotación en su *Diccionario del espíritu* donde nos dice lo siguiente: «Carne significa, de hecho, todo lo "de aquí abajo", todo lo relativo al mundo y al hombre "de aquí" (hombre viejo paulino)». (Trías, *Diccionario del espíritu* 39)

<sup>117</sup> De acuerdo al texto de *La biblia del oso* (Madrid, Alfaguara, 1987) el texto de Cor. 15, 40-44 dice lo siguiente: «Y cuerpos hay celestiales y cuerpos terrestres; mas ciertamente una es la gloria de los celestiales, y otra la de los terrestres. Otra es la gloria del sol y otra la gloria de la luna y otra la gloria de las estrellas, porque una estrella es diferente de otra en la gloria. Así también es la resurrección de los muertos. Siémbrese en corrupción; levantarse ha en incorrupción. Siémbrese en vergüenza, levantarse ha con gloria. Siémbrese en flaqueza, levantarse ha con

Ya en el primer capítulo de este trabajo habíamos visto un doble camino que Trías definía en los siguientes términos: «El pasaje de la esencia a la existencia es producción, el pasaje de la existencia a la esencia es perfección. El trayecto completo es el círculo mismo del arte y de la poesía». (Trías, *Meditación sobre el poder* 24) Si ahora buscamos una lectura de esta perspectiva en los términos de las potencias espirituales de la carne bien podríamos decir que el cuerpo espiritual es aquel que concluye con éxito el camino de la existencia hacia su esencia, mientras que el cuerpo carnal es el cuerpo caído a la existencia desde la esencia. Damos con esto una dimensión diferente a lo que se ha expuesto antes acercándonos a una mejor comprensión de la condición del fronterizo como pregunta hecha carne o carne del límite. La opacidad del cuerpo, su carne, estaría entonces ya marcada de antemano por el impulso espiritual como potencia que hace posible su perfección. La materialidad del cuerpo o su carne no sería mera masa inerte y pasiva, sino que contendría ella misma el principio (erótico) y posibilidad de su propia perfección. El entrar en contacto con la propia esencia y la vinculación entre ser y poder de la obra temprana de Trías puede tener aquí uno de sus principios fundamentales. Pero nos aparece entonces una pregunta que pone los pelos de punta: ¿puede decirse entonces que hay una tendencia a un cuerpo espiritual en la filosofía del límite? De entrada habría

---

potencia. Siémbrese cuerpo animal, levantarse ha espiritual. Hay cuerpo animal y hay cuerpo espiritual».

que decir que la predilección de Trías por el término *carne* parece responder a la intención de señalar la innegable pertenencia a este mundo. La carne en la filosofía del límite sería, entonces, el elemento propio del *cerco del aparecer* que tiene en el hermético su otro lado de la moneda, su complemento simbólico al que está inexorablemente orientado. Aunque, en el caso del fronterizo, bien se puede optar por la renuncia a la resonancia con ese referente de misterio, es decir, por el desajuste ante el llamado de la voz moral.

La distinción entre un hombre en el mundo en tanto que situado en esta dimensión y uno que vive para el mundo, es decir, que se extravía en su mera condición de fenómeno o aparecer fáctico, también parece resonar en la idea del fronterizo. Este último es carne del límite, carne en tensión entre su realidad material y su origen cerrado en sí mismo dentro de la caverna materna, en la morada de las madres a donde nos proponemos descender. Si el hombre vive enteramente *para* el mundo entonces su carne, su “cuerpo-carnal” o “cuerpo-del-aparecer”, se pierde por completo en la afirmación precisamente del cerco en el que se inscribe (el del aparecer) como único cerco o única realidad. Lo importante a destacar dentro de la filosofía del límite es que la absoluta renuncia al aparecer adentrándose en el *cerco hermético* como único lugar auténtico también es un peligro y una

desmesura.<sup>118</sup> El cuerpo mismo sería un lugar, una frontera o *limes* en el que se encarna la tensión de estas fuerzas o potencias. Se trata, como hemos dicho antes, de un cuerpo-y-territorio donde materia y misterio se anudan. Un cuerpo que siente el llamado del *cercos hermético* y busca ajustarse a él en un encuentro que no supone su disolución, la pérdida de su condición de encarnado. Estaríamos ante lo que Fernando Pérez-Borbujo denomina como un materialismo espiritual:

Este ser, sin embargo, es material, matricial. Es un ser con raíces, no desarraigado. La existencia del ser es una existencia que tiene su fundamento en la matriz. La materia es origen del dinamismo del espíritu, es su matriz, su raíz. La materia actúa siempre en la vida del espíritu como fundamento oculto, como base. [...] El espíritu nace de la materia pero imprime en ella una tendencia contraria a su tendencia originaria, se opone a la cerrazón y a la *égoïté*, impone una ley de despliegue hacia el exterior, una ley de apertura y universalización. [...] Es un materialismo espiritual, vivificado en su entraña por una concepción matricial de la materia. El materialismo de la filosofía del límite es matricial, en el sentido de que entiende la materia como matriz, como principio vital y, en el fondo, espiritual. [...] Lo matricial es origen de una materia que aspira a la espiritualización, a la conformación y a la formalización. (Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza* 63-65)

El contacto con lo matricial, con el principio vital mismo que da soporte a lo que se exterioriza y aparece en el cerco físico, implica ese proceso de perfección que sigue a toda creación.

---

<sup>118</sup> Nos dice el propio Trías: «De este imperativo (“Obra de tal manera que tu máxima de conducta adecue siempre tu acción a tu propia condición fronteriza”) se infieren dos proposiciones complementarias: la primera conmina a exiliarse del *cercos físico* del cual proviene el fronterizo; la segunda previene a éste sobre la necesidad de mantenerse en el *limes* sin excederlo o desbordarlo en ninguna suerte de “infinito”. (Trías, *Ética y condición humana* 71)

La doble espiral es necesaria e indispensable: tendencia hacia la espiritualización que permite la perfección y descenso hacia lo fáctico como elemento creativo. En el caso del Don Giovanni que hemos visto es la aparición del *uomo di sasso* la que abre la puerta de lo hermético reintegrando al *diabólico dissoluto* en la guarida de las Madres. El gesto de la mano de la estatua bien podría entenderse como esta toma de contacto con el principio matricial, aunque lo decisivo de la aparición está en la voz moral que se hace patente a través de esa figura. De cualquier manera, es lo que aparece en el límite lo que nos lleva a la máxima tensión haciendo evidente precisamente el límite mismo. Los sentidos, por tanto, juegan un papel fundamental y con ellos la estética. El *cerco hermético* se nos presenta aquí en su doble posibilidad: la apariencia visible de lo bello y lo audible imperativo de la voz moral. Como nos recuerda Pannikkar: «Lo que percibimos con nuestros sentidos pertenece al campo de la estética. *Aisthēsis* significa sentir, percibir. El verbo *asithanomai* de *aiō* significa sentir, entender. Anestesia es lo que no siente. Notemos de paso que la estética parece inclinarse más en favor del oído que de la vista. Lo invisible puede ser audible».<sup>119</sup> (Panikkar 61)

---

<sup>119</sup> Para lo que sigue en la exposición convendría no perder de vista la importancia de la relación entre fe y oído. La aparición de la belleza en el límite tiene en la vista su sentido primordial, mientras que la voz del padre encontrará en el oído el suyo. La relación llamada-oído-fe tiene en la tradición gnóstica un importante referente: «El símbolo de la llamada, como forma bajo la cual el trasmundano hace su aparición en el mundo, es tan fundamental para el gnosticismo oriental que las religiones mandea y maniquea podrían recibir incluso el nombre de "religiones de la llamada". El lector recordará la estrecha conexión que en el Nuevo Testamento existe

El Carnaval del cuerpo es una danza que se entrega a la carne para despojarse de ella. El compás macabro nos acerca con alegría al horizonte final, al cierre del ciclo que promete la apertura de otro. Entregarse al perfeccionamiento, a la vía que nos pone en contacto con la propia esencia, no es sino una de las fases que hay que cumplir en un ciclo que requiere también de la quietud y contemplación de la Cuaresma como necesario complemento. La culminación de la perfección se da en una (re)creación que pasa por la serena contemplación de aquel canto de sirenas que nos llamaba desde el horizonte. Hay que ir al encuentro de lo que nos iguala para actualizar las potencias que nos distinguen y singularizan. Pero no hay que caer aquí en la tentación de la jerarquía a pesar de la imposibilidad de abandonar las dicotomías. Ojo y oído, visible e invisible, forma y materia, aparecer y misterio, en todos ellos lo que somos es la conjunción (y) que les pone siempre en relación a pesar de ser uno irreductible al otro. La filosofía del límite no pretende dar una respuesta que disuelva la dicotomía, sino que se afirma en el trágico camino del pensar que anda con ella como cópula o gozne siempre presente e irrenunciable.

---

entre el acto de oír y la fe. Encontramos muchos ejemplos de ello en los escritos mandeos: la fe es la respuesta a la llamada que viene del más allá y que no puede verse, sólo oírse». (Jonas, La religión gnóstica 108)

En lo que sigue nos ocuparemos de la relación entre el gnosticismo y la filosofía del límite, pero valga desde ahora la observación de que este elemento de la llamada se inspira en esta corriente del cristianismo primitivo no solamente en el caso de Trías, sino también en la famosa llamada de la conciencia en Heidegger de la que ya hemos hablado antes.

Ahora bien, si seguimos esta idea bien podríamos retomar lo que ya Zubiri señaló de genial manera: «Sentir e inteligir son justo los dos momentos de algo uno y unitario: dos momentos de la impresión de la realidad». (Zubiri 78) Este momento unitario, no obstante, no puede anular la dicotomía. Sentir e inteligir son dos elementos distintos a pesar de que ocurran en simultaneidad. Ocurren al mismo tiempo, pero también en el mismo lugar que no es otro que el cuerpo. Sentidos e inteligencia serían algo indisociable de la corporalidad, son elementos encarnados en el ser corpóreo que somos. La importancia que Trías da a la música y la arquitectura como artes de la frontera que permiten la colonización del espacio y del tiempo podría adquirir una dimensión más que interesante si las referimos al cuerpo. El cuerpo sería la encarnación de esa tensión de la dicotomía, una arquitectura y una música encarnada como sensibilidad inteligente e “inteligencia sentiente”. El cuerpo, en suma, sería precisamente la encarnación (parte o sustento material) de un símbolo que da cuenta de dos mitades con irremediable cesura: un sentir que no puede dejar de referirse a una inteligencia y una inteligencia que no puede dejar de lado la sensación. Somos entonces el constante recordatorio de una condición dual que cae en desmesura cuando apuesta por anular alguna de sus dimensiones. El Carnaval, la atención a la carne, requiere de la Cuaresma como momento de entrega a las potencias espirituales y viceversa. Es por eso que nuestro descenso a los infiernos se hace sabiendo que somos

carne del límite, es decir, símbolo<sup>120</sup> de una dualidad donde sus partes están siempre en constante relación. La carne es la marca de nacimiento que nos liga al *cerco del aparecer*, la condición necesaria (material) de todo símbolo en el cerco fronterizo. No es la única ni la más importante, pero ello no quita su valor como fundamento irrenunciable, como *basso ostinato* en la escala categorial que no se agota en lo material. La carne, en suma, es el elemento material de un cuerpo que, por tanto, no se agota en ella. Entre Carnaval y Cauresma lo que importa es la conciencia de la conjunción que mantiene viva la dinámica.

### 3.2 *La caverna matricial y la elipsis del cuerpo*

En el descenso que vamos realizando hay que hacer notar lo que es evidente y que, precisamente por eso, puede pasar completamente desapercibido: hablamos de manera simbólica de un elemento que está a la vista y que nos acompaña constante e irremediamente, a saber, la materia. El vínculo entre la materia y lo matricial implica apostar ya por una perspectiva que tiene en las imágenes de corte mitológico su

---

<sup>120</sup> Cabe recordar aquí lo que Raimon Panikar señala con respecto al símbolo: «El símbolo es algo sensible. No hay símbolo sin *percepción sensible*. Pero el símbolo es además racional. No ha símbolo sin una autoconsciencia que reconoce que conoce el símbolo. Más aún, el símbolo es algo intelectual. No hay símbolo sin un darse cuenta de que lo simbolizado no “es” el símbolo ni no lo “es”, ni es idéntico al símbolo ni se puede separar de él; no hay símbolo sin esta intuición que he llamado mística o intelectual en sentido profundo». (Panikkar 67) Ya veremos que la noción de símbolo en Trías supone también este reconocimiento de lo sensible y lo inteligible.



modo de andar. Hay, en efecto, una gran diferencia entre la materia en un sentido filosófico y su tratamiento mitológico como lo señala Hans Jonas a propósito del pensamiento maniqueo donde la Materia, en tanto figura mitológica, tiene las siguientes características:

sus movimientos son "acción desordenada", sus luchas "lujuria maligna", y sus poderes se simbolizan por el "oscuro fuego destructor". Hasta tal punto esta Materia está lejos de ser el sustrato pasivo de los filósofos que incluso la Oscuridad con la que se identifica es por sí misma la parte originalmente activa de los dos principios enfrentados, y la Luz, en su reposo, es forzada a la acción sólo por un ataque inicial de la Oscuridad. (Jonas, La religión gnóstica 233)

Ya en este elemento tenemos toda una toma de postura de la máxima importancia: si la materia misma es pensada de manera mítico-simbólica tenemos ya una distancia con respecto a lo que se da de manera inmediata. Además, se le inscribe con esto en un contexto que invita a la revisión de todo un mito cosmogónico. Trías apuesta por una vía de esta naturaleza que habrá que leer con mucha atención desde lo que estas tradiciones nos dicen. No es para menos, ya que este punto nos recuerda precisamente lo que define en general a los movimientos gnósticos en los inicios del cristianismo: «Y su aparición no es la inserción de lo eterno en lo temporal: para el docetismo gnóstico, el eón Cristo o el "Salvador" no ha revestido una carne humana; su cuerpo, sus actos, su Pasión no son sino apariencia o símbolos». (Puech 57) Apariencia y símbolos que no son, por supuesto, insignificantes, sino que contienen ellos mismos la clave de la salvación.

El mito tiene en este contexto una fuerza que no puede menospreciarse. Hablamos de un relato que da cuenta de la sucesión temporal dándole un sentido que se fundamenta en principios trascendentes. El mundo es precisamente lo que hay que abandonar en tanto que aparente, lo mismo que el tiempo que no es sino un despojo de la eternidad.<sup>121</sup> La concepción mítica del descenso a la caverna de las madres no implica solamente una topología del infierno, sino que supone toda una concepción de la temporalidad y, sobre todo, una relación con el mundo. Con él se intenta dar una unidad a la experiencia temporal, una concepción unitaria en una narración que es tiempo sin tiempo, es decir, la proeza de la explicación de la eternidad a través de una narración temporal.

Descenso y ascensión no pueden tener sentido sino dentro de nosotros, ya que no designan otra cosa que nuestra actitud –alejamiento o aproximación– con respecto a una trascendencia inmóvil, inmutable en su *eterna* impassividad. Todo mito se resuelve en razón, puesto que no es más que un modo de exposición discursivo, y de acuerdo con una serie de divisiones de apariencia temporal, de una simultaneidad ontológica: simula una *génesis* allí donde en realidad no hay más que una *eternidad*. El tiempo, a su vez, transforma en *sucesión* lo que, de hecho, es *totalidad*: se

---

<sup>121</sup> No se puede menospreciar este punto para poder apreciar con claridad el contraste con la filosofía del límite. La relación de Dios con el mundo en contexto del gnosticismo es de completo rechazo: «El Dios gnóstico no es simplemente extramundano y supramundano, sino, en su significado último, también contramundano. La unidad sublime del cosmos y Dios se rompe, ambos se separan violentamente y un abismo que nunca iba a cerrarse del todo se abre entre los dos: Dios y el mundo, Dios y la naturaleza, espíritu y naturaleza, se divorcian, devienen extraños uno para otro, incluso contrarios». (Jonas, *La religión gnóstica* 270) Esta es una distancia radical con respecto al mundo griego donde todavía se puede ver el planteamiento y búsqueda de una armonía entre lo cósmico como expresión de lo divino y el individuo.

halla ligado a los avatares del alma y nace de una deficiencia del alma que se desprende de la contemplación del mundo inteligible en el que todo está presente a todo. (Puech 105)

Frente a la concepción circular del tiempo en el mundo griego y la rectilínea del mundo cristiano, la Gnosis presenta una concepción, nos dice Puech, que puede representarse por una línea quebrada. En esta imagen podemos intuir que el mito supone este constante ascenso y descenso que articula lo de abajo (el mundo) con su único y verdadero sentido trascendente. El mito, imagen de la eternidad, se recrea una y otra vez en cada descenso a la dimensión terrena pero apuntando siempre hacia su dimensión originaria, siempre con la intención de retomar el vuelo hacia lo alto. Pensar la existencia humana desde esta perspectiva nos pone de frente a un dualismo radical, a la imposibilidad de una articulación que impele entonces a apostar por lo uno o lo otro. Mejor aún, el intento de unión de estas dos realidades antitéticas es precisamente la encarnación del mal, el elemento que nos mantiene anclados a una existencia impropia o inauténtica. Nuestra condición corpórea, por tanto, lleva el mal de manera ingénita; un mal del que hay que buscar apartarse y liberarse.<sup>122</sup> Se trataría de un esfuerzo por recordar la

---

<sup>122</sup> Esto puede tener distintas posibilidades en el contexto de los sistemas gnósticos. De manera general puede decirse que la salvación no está necesariamente al alcance de cualquiera, sino que hay una división entre los seres que marca una especie de jerarquía: «Hay tres clases de seres: los "hýlicos", los "psíquicos" y los "pneumáticos". Los primeros, sumidos en el cuerpo, puras materias, viven en la *agnôsia*, el "desconocimiento", y nunca se salvarán. Los segundos poseen la *pistis*, la "fe", y pueden a veces llegar a salvarse mediante actos meritorios, por la plegaria, por un

condición intemporal e inmaterial precedente a este momento de imperfecta encarnación que no es sino la falta o ausencia de una plenitud perdida en un ciclo marcado por la caída, la conversión y el retorno: «La existencia humana, así como el mal que le es inherente, habrán de explicarse entonces por una degradación, mediante el tránsito de un estado de "plenitud" a un estado de disminución y de dispersión que es "deficiencia", "carencia", "falta", "vacío": *pleroma* e *histeroma* adquirirán así su sentido ontológico y cosmológico y se convertirán –en particular en el valentinismo– en palabras clave del vocabulario gnóstico». (Puech 25)

Ahora bien, vemos aquí que el mentado descenso de pronto parece convertirse en una ascensión que terminaría por anular el territorio de frontera. El mundo desde el punto de vista gnóstico sería el escenario de un drama mítico en constante variación, algo que no es del todo incompatible con la condición trágica del fronterizo que no puede sino

---

esfuerzo. En cambio, los hombres de la tercera categoría, aquellos que poseen el *noûs*, el "intelecto", o el *pneuma*, el "espíritu", son los que saben y se salvan sin esfuerzo, por naturaleza y hagan lo que hagan: se hallan tan seguros de su salvación como poseen el conocimiento absoluto». (Puech 216-217)

Además de estas condicionantes hay que tener presente que la gnosis no es un conocimiento adquirido por mérito propio sino revelado. De ahí que lo único que se puede realizar es el reconocimiento de la completa trascendencia de lo divino para quedar a la espera de su gracia. Por otro lado, Hans Jonas destaca una doble posibilidad ética que se da en concordancia con estas posibilidades: el ascetismo radical que niega por completo al mundo buscando la salvación y el completo libertinaje de quien, sabiéndose pneumático no toma en consideración el mundo por no tomarlo como un rival o un peligro. (Jonas, *La religión gnóstica* 294) Resultaría interesante pensar esta última opción como sintomática de un mundo que ha perdido toda posibilidad y creencia en la salvación.

contentarse con ser precisamente eso: un ser a caballo entre el aparecer y el misterio. De aquí que resulte relevante pensar el descenso como un entrar en contacto con las potencias originarias y matriciales de la vida. Hemos visto que lo matricial no es sino uno de los rostros del *cercos hermético*, su manifestación emparentada con la belleza y el principio erótico. Esto bien puede ser entendido como el llamado a la plenitud desde una condición de deficiencia, el llamado al Ser que escucha un ser-en-falta. Pero la filosofía del límite, como hemos visto ya, no se decanta por uno de los cercos, es decir, no piensa al fronterizo como un ser que deba resolverse en el abrazo al (y del) misterio. La frontera requiere y hace posible esta tensión entre el *cercos hermético* y el cerco del aparecer. El llamado “imperativo pindárico”, además, no es una formulación que demande un abandono del mundo, sino que impele a ajustarse a una condición mundana en tensión con lo que está allende del límite. En otras palabras, la doble manifestación de lo hermético en el campo de la frontera (voz del padre y principio erótico de la belleza) mantiene un tenso equilibrio que no permite la disolución de ese territorio. De cualquier manera este es un tema crucial para comprender en qué sentido la filosofía del límite tiene una inspiración gnóstica.

El acercamiento mitológico a la materia como principio matricial produce de inmediato un efecto de *elipsis en el cuerpo*. Podemos seguir hablando de lo que aparece, del fenómeno, de aquello que se da en el *cercos del aparecer* sin mencionar o abordar de manera directa ese elemento. Claro

que esto supone un cierto abandono del tema, un *dar por supuesto* que deja en un estado indeterminado al cuerpo. La necesidad de atender al doble llamado de lo físico y del misterio queda puesta en suspenso en su primera dimensión porque el cuerpo está siempre en elipsis, en fuga conceptual que permite intuir su presencia sin que dé un paso al frente. El descenso a los infiernos lo hacemos en cuerpo y alma, pero en el mismo momento en que cruzamos la puerta hemos de abandonar la esperanza de una tematización del cuerpo exclusivamente como carne, como materia en todo su peso ontológico.<sup>123</sup> El cuerpo es carne, aunque tampoco es sin ella. De aquí que la apuesta por lo matricial en Trías no se pueda confundir con la concepción gnóstica del cuerpo como lugar del mal. Atender a este tema, de nuevo, nos permitirá establecer cercanía y distancias entre una concepción y otra. Al final de cuentas, la concepción de lo matricial como lugar mítico de las fuerzas de la vida no es algo que pertenezca de

---

<sup>123</sup> A propósito de esta actitud ante el cuerpo podemos traer a colación el asunto de la Salvación en el contexto del cristianismo que, de hecho, nos llevaría a afirmar de manera enfática la resurrección de la carne. Este tema, que ya habíamos mencionado en una cita más arriba con las aportaciones de Michel Henry, nos hace pensar en lo dudoso que resulta vincular al cristianismo con el desprecio del cuerpo. Valga aquí para ello una referencia más al texto de Puech: «Para el cristianismo, lo que se salva o lo que está en juego en la Salvación, no es, como en el helenismo o la Gnosis, sólo el *nôus*, el "yo" intemporal susceptible de revestir una multiplicidad de cuerpos temporales en el curso de una serie de ciclos de reencarnaciones, sino un individuo único en su carne lo mismo que en su alma, integrado por la unión de un cuerpo, de un alma y de un espíritu. Cada individuo se juega su destino una sola vez, una vez por todas, en el tiempo de vida que al presente le ha sido dado y que nunca más volverá a repetirse. Sumido en cuerpo y alma en el tiempo, resucitará en cuerpo y alma en el Fin de los tiempos». (Puech 289)

manera exclusiva a los sistemas gnósticos como podemos ver en lo que nos recuerda Joseph Cambell a propósito de las “ideas folklóricas” de Adolf Bastian: «las mónadas son la organización local de las diversas “ideas folklóricas” o “étnicas” de las culturas representadas, en una constelación variable de las necesidades e intereses que constituyen los impulsos y energías primarias de toda la especie humana: bioenergías que pertenecen a la propia esencia de la vida y que cuando se desencadenan llegan a ser terribles, horrosas y destructivas». (Campbell 16)

El mito, como puede verse desde esta perspectiva, tiene en las fuerzas biológicas de la vida una de sus bases. La desmesura, como siempre, nos lleva a esa dimensión siniestra que termina por anular incluso aquello que ha creado en primera instancia. De ahí que la presentación de las “fuerzas puras” o primigenias siempre tengan algo de monstruoso o pavoroso.<sup>124</sup> El acercamiento a esta zona se hace con la mayor de las mesuras y casi siempre con toda una serie de elementos que permiten el tránsito y, sobre todo, el retorno. Incluso en el contexto del mundo griego el principio de todo lo físico resulta algo de difícil representación: «La *phýsis* era irrepresentable porque era divina. Platón escribió que habría que llamar “profanador” al *artifex* o seudodemiurgo que

---

<sup>124</sup> El mismo Campbell nos da un ejemplo de esta posibilidad aterradora del principio mismo de la vida: «La más expresiva imagen mitológica de esta sombría premisa básica de la vida se encuentra en la figura hindú de la madre del mundo, Kālī, “la Negritud del Tiempo”, que lame, consumiendo con lo larga y roja lengua, la vida de todos los seres de este mundo, creados por ella misma». (Campbell 16)

hubiera tenido la audacia de rivalizar con la demiurgia que brota del fondo de la *phýsis* en forma de mundo (*kósmos*)». (Quignard, El sexo y el espanto 47) Puede verse entonces que si bien el recurrir al mito tiene en la tradición gnóstica una referencia ineludible, esto no significa que la imagen del descenso a las madres les pertenezca en exclusiva. La elipsis del cuerpo se mantiene en virtud de que se encuentra en el mito un punto de apoyo, pero eso no nos permite afirmar que éste sea el único rasgo definitorio de la concepción gnóstica de la corporalidad:

En consecuencia, el cuerpo, en conjunto, es considerado por el gnóstico como un órgano o instrumento: 1) de rebajamiento, de humillación (de humillación física tanto como moral); 2) de punición, de castigo, y aun de suplicio; 3) de sometimiento, de servidumbre, de esclavitud; 4) de sufrimiento (de *pathos*, en el triple sentido del término griego: pasividad, pasión y sentimiento doloroso); 5) de olvido (que levanta una pantalla entre nosotros y la realidad, entre el "yo" tal como se presenta ante sí mismo dentro de los límites del presente y el "yo" tal como es en sí, en su verdad absoluta), y 6) de inconsciencia, de ignorancia y, por tanto, de error. El estado al que el alma se halla reducida, en el cuerpo y por el hecho de tenerlo, se caracterizará, en definitiva, en dos palabras: extravío (*agnoia*, que es *anoia*, pérdida u obnubilación momentánea del *noûs*, de la *intelligentia*) y abyección. (Puech 247-248)

Sin duda que todas estas nociones del cuerpo como lugar del mal no están claramente en la filosofía del límite.<sup>125</sup> El

---

<sup>125</sup> La noción gnóstica de cuerpo, por otro lado, es un lugar que se ocupa de manera transitoria, es decir, es una especie de "posada", como nos recuerda Jonas, donde el alma sólo está de paso: «Si el énfasis se coloca en la naturaleza temporal y transitoria en la estancia mundana, así como en la condición de extranjería, el mundo recibe también el nombre de "posada", en la cual uno se "alberga"; y de "permanecer en la posada" es una fórmula que equivale a "estar en el mundo" o "en el cuerpo". [...] Las



elemento del *pathos* incluso se vería reconfigurado desde el *Tratado de la pasión* donde adquiere una dimensión más próxima a la ya mencionada sensibilidad en la línea de Zubiri (“materia de inteligencia y pasión” en el caso de Trías), es decir, no recalando su pasividad sino planteándole como un punto de apertura al conocimiento.<sup>126</sup> La violencia y la

---

mismas expresiones pueden asimismo hacer referencia al cuerpo, que principalmente será la "casa" de la vida y el instrumento del poder del mundo sobre la Vida que en él se encierra. Más en particular "tienda" y "vestido" hacen referencia al cuerpo como a una forma terrenal pasajera que encierra el alma; no obstante, también éstos pueden hacer alusión al mundo. Un vestido se lleva puesto, se quita y se cambia; el vestido terrenal por el de la luz». (Jonas, La religión gnóstica 90-91)

Aparece de nuevo la posibilidad de hablar de un cuerpo espiritual o cuerpo de luz que todavía queda por aclarar desde la perspectiva de la filosofía del límite. De cualquier manera, el cuerpo físico debería ser abandonado y es precisamente este elemento en el que nos parece que la filosofía del límite no termina por identificarse con los planteamientos gnósticos.

<sup>126</sup> Algo podría decirse sobre la pasión como padecimiento y el martirio si hacemos caso de lo que el propio Eugenio Trías narra en sus memorias. Ahí recuerda especialmente un álbum con las vidas de los santos que no escatimaba en los detalles de sus martirios. Nos dice: «Mi infancia estuvo dominada, como es de rigor, por algunas apariciones terroríficas: pesadillas que borraban la diferencia entre lo percibido y lo soñado. Y el material hagiográfico en el que me estaba embebiendo con insensato entusiasmo propiciaba que esa barrera sutil se difuminase con frecuencia». (Trías, El árbol de la vida 47) Esta pesadilla se encuentra completamente sublimada o reelaborada en la obra de Trías, si podemos hablar en términos freudianos. La violencia, y sobre todo la violencia al cuerpo, tienen ese tratamiento elíptico del que venimos hablando. Se promete hablar de «la conexión intrínseca de la pasión con la violencia, la sexualidad y la muerte» (Trías, Tratado de la pasión 17) en la nota del *Tratado de la pasión* que da título a este trabajo. El libro que le siguió, *El lenguaje del perdón*, tesis doctoral de Trías, analiza este tema teniendo a Hegel y su paso del amor a la muerte como núcleo reflexivo. Ahí se hace notar la intención del alemán de pensar un *espíritu desencarnado* que, no obstante, parte de una base tan concreta y carnal como la familia: «Hegel ha pensado el espíritu como espíritu sexuado en sus formas primeras, primitivas e inmediatas de manifestarse. Pero el espíritu es libertad. Lo cual debe entenderse como emancipación de toda tara o traba sexual y amorosa». (Trías, El lenguaje del perdón 79) Es fundamental considerar que el lugar de esta base o punto

sexualidad tienen un tratamiento igualmente elíptico en el contexto de la filosofía del límite que tiene en el amor pasión,<sup>127</sup> el vértigo y el asombro las pasiones fundamentales, como hemos visto en el capítulo anterior. Ninguna de ellas aparece en términos de obstáculo u obnubilación, incluso son el punto de arranque para la inteligencia ante el dato asombroso de la existencia. Se podrá objetar que estas pasiones bien pueden ser interpretadas como anímicas, es decir, que surjan desde el alma y no necesariamente como experiencias corporales o, mejor, como experiencias anímicas que tienen un reflejo en el cuerpo. En la medida en que se tiene un tratamiento elíptico de otros elementos como los ya

---

de partida reconocido por Hegel tiene un importante eco en la filosofía del límite. Al final de este trabajo dedicaremos unas líneas a este tema.

Por otro lado, y ya que tocamos el tema de las memorias, convendría atender aquí a una afirmación que se encuentra en el mismo capítulo y que sí que da que pensar con respecto a la terminología gnóstica en el pensamiento tríasiano: «Toda la vida he sido un convencido calderoniano. Somos pocos, en este país embrutecido por la irreflexión y el vitalismo, los calderonianos convencidos». (Trías, *El árbol de la vida* 43)<sup>127</sup> También existe una distancia en este punto con respecto al *eros* que podemos encontrar en la perspectiva del gnosticismo: «La principal arma con que el mundo cuenta para su gran tarea de seducción es el "amor". Nos encontramos aquí con un tema muy extendido en el pensamiento gnóstico: la desconfianza del amor sexual y del placer sensual en general. [...] Algo más que el amor sexual está implícito en este papel de *eros* como principio de mortalidad (para Platón, era el principio de la lucha por la inmortalidad). La codicia de las cosas de este mundo en general puede adoptar muchas formas; a través de todas ellas el alma se aleja de su verdadera meta y vive bajo el hechizo de su morada extraña». (Jonas, *La religión gnóstica* 106)

En este sentido podríamos encontrar que Trías es mucho más un platónico clásico que un gnóstico. De cualquier manera, veremos que la conexión entre *Eros* y *Tánatos* será muy importante una vez que hayamos atendido a lo que puede entenderse por lo matricial en la filosofía del límite.

mencionados de la violencia<sup>128</sup> y la sexualidad no podemos sino quedar en una posición ambigua que busca aclararse en este acercamiento a la dimensión matricial. En ella, como veremos, encontramos también un tercer componente que puede arrojar luz sobre estas cuestiones, a saber, la muerte.

El cuerpo que ahora nos aparece como elíptico en la medida en que su carne o dimensión material queda referida a una dimensión mitológica no es necesariamente encarnación de todos los males. Esto es algo que hace difícil hablar de una cercanía con la Gnosis. La otra posibilidad, la que ve en las fuerzas matriciales un elemento pavoroso en tanto que puede disolver lo mismo que ha creado, es una que parece más adecuada para la concepción de lo matricial en la filosofía del límite. Aunque esta vía tampoco está a salvo de una postura que termine por negar el mundo físico para entregarse al misterio de lo hermético. Como bien señala

---

<sup>128</sup> Poco se ha dicho con respecto a la violencia, aunque este es un tema relevante en la relación entre el alma y el cuerpo desde la perspectiva del gnosticismo: «De cualquier manera, el alma experimenta su coexistencia con la carne como un estado de violencia. Violencia en un doble sentido: por una parte, al alma le parece que el cuerpo le "hace violencia", la constriñe, la ata y la somete a una condición contraria a su propia naturaleza y al mismo orden natural; la asocia o, más bien, la encadena, contra su voluntad, a un compañero que no sólo le es extraño, sino que se conduce como un parásito y se revela como su enemigo; por otra, la acción ejercida por el cuerpo se manifiesta al alma por su violencia e introduce la violencia en ella por medio de las pasiones y de los conflictos que éstas provocan». (Puech 247)

Estos son elementos que hasta ahora no han aparecido en el horizonte de la filosofía del límite. Sin embargo, las antenas filosóficas deben quedar atentas ante este panorama a fin de detectar la afinidad o distancia en lo que sí se dice explícitamente y no de manera elíptica.

Quignard con respecto al mundo cristiano y su relación con lo erótico:

El abismo del cuerpo y el miedo al deseo culminan en el desprecio del mundo exterior y en las grandiosas imágenes del infierno. El infierno siguió siendo etrusco, griego o mesopotámico: una bestia que devora. Es Gorgona, con los dientes protuberantes, o es Baubo con la boca vientre. [...] La vida humana se convirtió en un sueño en el que el sexo fue la pesadilla y su despertar debía confundirse con el instante que liberaría el cuerpo. Después de la mortificación biográfica, y después de la muerte biológica, un cuerpo verdadero, glorioso, sublime, que el deseo involuntario no deformaría surgiría en el jardín paradisiaco. Sería beatitud vestida. La Edad Media relegó el erotismo al infierno. Como en las pinturas de la infancia, como los propios niños de la vulva grande y abierta de las mujeres, los cuerpos desnudos caen gritando. (Quignard, *El sexo y el espanto* 237)

El descenso a los infiernos tiene esta íntima relación con lo erótico-femenino.<sup>129</sup> No es de extrañar que en el contexto de la Edad Media esta dimensión recibiera tan severo tratamiento. Por ejemplo, la figura de la bruja, como nos recuerda Le Goff, está completamente vinculada al cuerpo y a las potencias que aquí se nos presentan como aquellas de la vida: «curar, hacer amar, hacer regresar a los muertos». (Jaques Le Goff 19) Esto, nos dice, nos muestra un rostro de la Edad Media que recupera la corporalidad pero que aparece

---

<sup>129</sup> Por otro lado, tampoco habría que perder de vista que en el contexto gnóstico el infierno puede situarse en el mundo mismo: «Descubriremos que, en el pensamiento gnóstico, el mundo adopta el papel del infierno tradicional, y que es en sí mismo el reino de los muertos, es decir, de aquellos que deben resucitar de nuevo a la vida». (Jonas, *La religión gnóstica* 102) Esto nos daría un elemento más de contraste: el reino de los muertos estaría precisamente ahí donde se abraza la materia, el cuerpo, como única realidad. Más adelante veremos un poco más sobre estas ideas a partir de lo que Trías dice con respecto a los vivos y los muertos.

(siempre bajo la mirada de la tradición dominante) bajo una máscara diabólica. Ocuparse del cuerpo no es precisamente lo ideal. Entrar en contacto con estas fuerzas supone un pacto *diabólico* que nos separa del verdadero fin que es precisamente la separación del cuerpo. Pero esta prohibición, el imperativo de alejamiento con respecto a las fuerzas vitales de lo erótico-femenino, tiene una historia que se remonta mucho más atrás: «Hay un lugar que todos los hombres conocen y no conocen: el vientre materno. Hay un lugar y un tiempo prohibidos para todos los hombres, que fueron los del deseo absoluto. El deseo absoluto es la existencia de ese deseo que no era el nuestro, pero del que deriva nuestro deseo. Hay una utopía y una ucronía para todos los hombres. Hay un tiempo de misterio». (Quignard, El sexo y el espanto 226) Es este el punto que el tiempo mítico recrea incesantemente. El retorno a la caverna materna, el descenso a la guarida de las madres, no es sino esta reintegración marcada por el tabú. Se trata de un viaje que en principio nos está vedado y que, precisamente por ello, despierta las más feroces imágenes como la de la omofagia: «*Omophagía*: la madre devora crudo a su hijo, que así regresa, por la sangre, al cuerpo de la que lo ha expulsado. Este es el éxtasis sangriento que funda las sociedades humanas. Toda madre confía su hijo a la muerte en cuanto sale de su vulva». (Quignard, El sexo y el espanto 220)

Pero es aquí donde habría que romper la burbuja. La filosofía del límite nos refiere a lo matricial con esta tremenda

ambigüedad. El tratamiento de Trías no es el de la crudeza de Quignard, pero tampoco es del todo el espiritualismo de la Gnosis. Antes de darle voz de lleno a lo que con respecto puede decirse desde el pensamiento triasiano habría que tener en cuenta lo que la tradición gnóstica nos dice sobre la figura materna:

En las gnosis más primitivas encontramos dos personajes superiores: el Padre y la Madre. La Madre es el Pensamiento del Padre. Este Pensamiento cae en la materia, en la que se ve retenida por ángeles, en otras ocasiones por "Arcontes", que son al mismo tiempo los creadores de este mundo inferior y de los hombres. En los primeros sistemas, es el Padre mismo quien desciende, para poner a salvo a su Pensamiento caído y cautivado. Otras veces la Madre adopta un doble aspecto: es Sophia o Barbêlô, por ejemplo. Entidad, virginal y trascendente, y, por otra parte, Sophia caída, Sophia Prunicos, en algunos casos incluso Madre de los siete Arcontes. (Puech 200-201)

Es el principio matricial, por tanto, el que está vinculado con el mito cosmogónico de la caída. A ese mito le responde otro que es el de la Salvación que retorna lo caído a su estado primigenio y donde el Padre tiene, en algunos de los sistemas gnósticos, un papel importante.<sup>130</sup> Puede verse, entonces, que la estructura mitológica de caída y Salvación bien puede emparentarse con la doble espiral ascendente y descendente de la que hemos hablado al inicio de este capítulo. Pero hay que subrayar que se trata de la *estructura* que no quiere decir

---

<sup>130</sup> De aquí que, como dice Jonas: «La visión gnóstica absoluta no es ni pesimista ni optimista sino escatológica: si el mundo es malo, existe la bondad del Dios del mundo exterior; si el mundo es una prisión, existe una alternativa para dicha prisión; si el hombre es un prisionero de este mundo, existe un medio de salvación y un poder salvador». (Jonas, La religión gnóstica 280)

otra cosa más que una apuesta por una forma de narración en la que se comprometen supuestos como el de la concepción del tiempo en el mito. La doble cara del *cercos hermético* no está muy lejos de esta perspectiva mitológica, aunque no por ello quede claro como consecuencia inevitable el rechazo al cuerpo que, como hemos dicho, tampoco se hace explícito. Dicho de otra manera, el *ser del límite* no es equiparable al *ser del mundo* en un sentido gnóstico, es decir, no se trata de un mero abandono al mundo, de un arrojarse a una existencia que renuncia a su relación con el misterio.

El dualismo está presente tanto en la tradición gnóstica como en la filosofía del límite, pero eso no significa que en ambas las relaciones entre lo material y lo espiritual se den de la misma manera. El ser fronterizo se remite al *cercos del aparecer*, tiene un pie dentro de él, pero, si se ajusta precisamente a su condición de frontera, no termina alienado en él en la medida en que atiende también a lo que está allende el límite y que es también, desde siempre, su fundamento. No hay, por tanto, una identificación completa entre mal y mundo o, por supuesto, entre mal y cuerpo. De aquí que no encontremos una invitación a distanciarnos del mundo, sino más bien a ajustarnos a nuestra condición a partir de ese “llamado” de lo alto y reclamo de lo fáctico. El fronterizo no es (del todo) un extranjero o extraño en el *cercos del aparecer* o, mejor dicho, parte de este cerco para atender a esa cita con el misterio haciendo posible la apertura del cerco

de frontera.<sup>131</sup> El dualismo se mantiene siempre con el límite como mediación y es en esta medida en que puede hablarse de un ser fronterizo como tal. Pero atendamos, ahora sí, a lo que el propio Trías nos dice buscando luz sobre estos planteamientos teniendo presente esta interesante nota de Hans Jonas:

La fractura entre el hombre y la realidad total se encuentra en el fondo del nihilismo. La falta de lógica de la ruptura, es decir, de un dualismo sin metafísica, no disminuye la realidad de este hecho, no hace más aceptable su aparente alternativa: la mirada fija sobre una individualidad aislada, a la cual condena al hombre, quizá deseara cambiarse por un naturalismo monista que, junto con la ruptura, aboliría también la idea del hombre como hombre. Entre esa Escila y su gemela Caribdis vacila la mente moderna. La filosofía deberá descubrir si existe una tercera vía para esta situación, una vía gracias a la cual se pueda evitar la grieta dualista, y que sin embargo conserve el suficiente dualismo como para mantener la humanidad del hombre. (Jonas, La religión gnóstica 357)

---

<sup>131</sup> La antropología del gnosticismo, de acuerdo a lo que plantea Hans Jonas, hablaría de tres elementos fundamentales: carne, alma y espíritu. La relación entre los tres es lo determinante para distinguir la especificidad de los gnósticos: «El hombre, el principal objeto de esas vastas disposiciones, está compuesto de carne, alma y espíritu; pero, reducido a principios esenciales, su origen es doble: mundano y extramundano. [...] Encerrado en el alma está el espíritu o "pneuma" (llamado también la "chispa"), una porción de la substancia divina desde la cual ha caído en el mundo. [...] En su estado de irredento, el pneuma así inmerso en el alma y en la carne no es consciente de sí mismo, y vive entumecido, dormido, o intoxicado por el veneno del mundo: es en suma "ignorante". Su despertar y liberación se producirán a través del "conocimiento"». (Jonas, La religión gnóstica 78)

Se sigue viendo que lo crucial está en el despertar de ese elemento pneumático que implica un abandono del mundo o liberación del mismo, algo que no tiene su equivalente en la filosofía del límite por más que se comparta la estructura de este "doble origen".



### 3.3 *Hyle, Horos, Stauros, símbolo y la consolidación de los cercos*

La carne, decimos, es el principio material del cuerpo. La materia, por su parte, está referida a un campo mítico donde lo matricial es la fuente de esta dimensión constitutiva de lo corpóreo. Para Trías esto debe quedar claro desde el principio. Mentar la materia es recordar esa antigua noción que resuena en el concepto: «Materia significa, etimológicamente, madre y matriz. En griego *hyle*, materia, significa bosque, y madera del bosque. Los estoicos llamaban a la materia *silva*, selva: el lado silvestre, salvaje y boscoso que debe ser "clareado" para que pueda resplandecer la forma». <sup>132</sup> (Trías, Diccionario del espíritu 117) Es desde aquí desde donde podemos entender mejor la relación entre la forma y la materia en la filosofía del

---

<sup>132</sup> Esta noción tiene una cercanía con una de origen oriental, a saber, la de *Brahma* que Trías también recupera para delinear lo que debe entenderse por materia: «*Brahma* sugiere, acaso, una fuerza o un poder de concebir y de engendrar que, sin embargo, mantiene en su seno fecundo, o en su gran entraña maternal, todo aquello que engendra, concibe, produce y reproduce. *Physis*, término que arranca de una raíz común (raíz *bhút*) designaría, más bien, la eclosión y el rompimiento, a través de la natividad, de esa matriz, o de ese cerco encerrado en sí, o cerco físico, que estalla y eclosiona dando lugar a comparecencias, entes físicos, *physei onta*. Se designa, de todos modos, cierto origen, cierta matriz, que aunque replegada en sí es capaz, por su propia fuerza o poder, de desplegarse en entes que comparecen. Se alude con ello a eso *en sí* que *resiste* a comparecer en el decir, pensar-decir, en el *logos*, pero que constituye, respecto a éste, su *presupuesto positivo*. [...] *Physis*, lo mismo que *Brahma*, designan ese *cerco hermético* que constituye la matriz (raíz física, maternal y "material") de donde procede todo cuanto puede aparecer en el pensar-decir, en el *logos*». (Trías, *Lógica del límite* 510)

No puede dejar de notarse que la distinción entre forma y materia se hace para favorecer la exposición, pues, de hecho, ambas están ya siempre implicadas. No hay forma sin materia, pero tampoco materia sin forma. Esto es lo que constituye la realidad del cerco fronterizo.

límite, esa selva que es punto de partida para que el principio formal se haga presente.<sup>133</sup> El claro de bosque, en efecto, no anula la presencia del bosque sino que la supone y la requiere. Es un círculo, un desvelamiento que está siempre cercado por eso “silvestre, salvaje y boscoso” que, de alguna manera, será también parte del claro.

Lo mismo podría decirse del cuerpo: es materia, pero no se agota ahí. Materia informada, clareada de manera que algo de esa *silva* madre se revela. Pero el principio matricial se mantiene en él, no es anulado por la forma con la que convive siempre. Lo que resplandece es otra cosa más allá de la materia, pero resplandece *ahí mismo*. Estamos ante un ente que en tanto tal participa de lo matricial como toda otra entidad,<sup>134</sup> pero su estatuto de “claro de bosque” implica el

---

<sup>133</sup> Algo no del todo novedoso, pues ya Schopenhauer pensaba que «la materia es el enlace entre la idea y el principio de individuación, el cual es la forma del conocimiento del individuo, o del principio de razón». (Schopenhauer 304-305) El punto donde se anuda la idea y la singularidad es precisamente este sustento material que no puede dejar de ser considerado. Aunque sigue abierta la pregunta sobre su si su disolución es considerada como meta deseable en el contexto de la filosofía del límite.

<sup>134</sup> La marca de pertenencia al *cercos del aparecer* estaría precisamente en esta comunidad de los entes que emergen como hijos del principio matricial (que con ellos irrumpe en el aparecer). La singularidad comienza entonces, los caminos se multiplican mostrando las posibilidades de esa fuente primigenia que es también, como se ha insinuado ya más arriba, el punto de llegada. Podríamos recuperar aquí una idea de Jean-Luc Nancy: «Los cuerpos no son de lo "pleno", del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede llamar todavía el *lugar*. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, son un "aquí", "he aquí", para el *éste*. [...] el cuerpo *da lugar* a la existencia» (Nancy 16) Algo hay de estos “lugares de existencia” en esta noción de cuerpo como materia clareada o informada. De aquí que, además de recalcar la importancia de la comunidad de los entes, no se deba perder de vista la importancia del viaje existencial que no solamente

advenimiento de una singularidad sensible (porque es percibida y percibe) que, además, se encuentra en devenir. Esto sin olvidar que la misma madera de la que se compone es también la que hace de cerco o frontera delimitando su alcance. La doble posibilidad, apertura y cierre, claro y espesor, están inscritas así en esta carne del límite.

Esta clarificación en el seno de lo matricial supone un paso a una segunda categoría, un avance que se aleja sin abandonar el suelo del que surge. Se sube un escalón sin que por eso dejemos de estar en la misma escalera. La materia, no puede dejar de decirse, no es dejada de lado aunque mientras se avance se tienda a darla por supuesta. En este siguiente paso se inauguran tiempo y espacio a través de la fiesta y el templo:

La selva, *silva*, constituye el sustrato material de cuya delimitación, y consiguiente civilización, depende la emergencia del templo. Éste es, pues, el lugar propio y específico que surge de ese establecimiento de límites respecto a la originaria materia (que, recuérdese, significa en griego bosque, y madera de bosque). En virtud de la demarcación que produce el templo como lugar acotado y privilegiado puede transitarse de la primera categoría (material) a la segunda (relativa a la delimitación, deslinde, civilización y ordenación del sustrato matricial). El templo, lugar privilegiado, resulta de esa transición. (Trías, Diccionario del espíritu 218-219)

---

se prolonga en el tiempo, sino que también tiene su sede espacial, su templo, su lugar de existencia que no puede ser otro que el cuerpo. El efecto elíptico que opera sobre el concepto de cuerpo puede tener en las palabras de Nancy una de sus más fuertes objeciones: que la elipsis no se traduzca en olvido del lugar.

El cuerpo mismo, por tanto, implica esta inauguración de un lugar como clarificación del bosque primigenio, como formalización singular de un ente que deviene así templo. Este momento es también motivo de fiesta en tanto que inauguración de una nueva sede de ese deslinde y posibilidad de civilización del sustrato matricial. La singularización de la materia que deriva de esta clarificación del bosque, es decir, nuestra propia presencia en el mundo, llega sin aviso: nuestra existencia es un dato enigmático desde el comienzo. Hemos aquí rodeados de madera de bosque siendo nosotros mismos parte de ella. Este *ente singular sensible en devenir* que somos tiene su origen en un acto creador ejecutado por nuestros padres, es decir, en un momento en el que estamos evidentemente ausentes, que es completamente ajeno a nuestra voluntad y participación y no obstante nos marca de manera decisiva.<sup>135</sup> De cualquier manera tal acto se encuentra dentro de un margen temporal concebible y perfectamente documentable. Pero es aquí que la pregunta de corte mítico nos asalta: ¿qué motivó ese primer salto más allá de la

---

<sup>135</sup> Este elemento está presente en el propio Trías desde esa obra bisagra entre su filosofía *pre*-liminar y la filosofía del límite, a saber, *Filosofía del futuro*. En ese texto, donde se retoman las “potencias del espíritu” hegelianas, se da una clara muestra de cómo puede entenderse este claro como paso de la naturaleza a la cultura. Trabajo, lenguaje y deseo son las instancias clave que aparecen como elementos clarificadores de la *silva* primigenia sin que por eso le sean exteriores o ajenas. Nosotros mismos somos un producto, una creación surgida de un deseo y una ensoñación: «Pero antes de nacer Uno había sido ya fantaseado o soñado por sus progenitores. Había sido presentido o deseado. El hijo es ese sueño o esa fantasía encarnada. Sueño o pesadilla, deseo amoroso u homicida. El hijo es sueño realizado soñado por los progenitores». (Trías, *Filosofía del futuro* 98)

indeterminación selvática? ¿Cómo se dio esa primera clarificación en la plenitud del bosque?

La pregunta por el origen, por ese corte dentro de la plenitud de la materia, es la que nos lleva de nuevo a la tradición gnóstica.<sup>136</sup> Interesa, sin embargo, centrarse en una de sus variantes o escuelas que Trías reconoce más de una vez como aquella que más le ha interesado, a saber, la gnosis valentiniana. El relato mítico que sirve de referencia a esta variante gnóstica es el que puede encontrar en la filosofía del límite ecos importantes sin que por ello, como ya hemos dicho, se pueda afirmar una completa identificación con sus planteamientos. En particular el mito es retomado por Trías del texto de Ireneo de Lión *Adversus Haereses*, aunque su interpretación se guíe por estudios como el que Antonio Orbe dedica al tema. Se trata del drama de los eones que constituyen el *pleroma* o plenitud que parte de un padre ingénito llamado *bythos* (abismo). Pero más allá de los detalles de la historia, aquí nos centraremos en aquellos elementos que muestran claramente la influencia de gnosticismo valentiniano en los planteamientos de la filosofía del límite.

---

<sup>136</sup> Trías mismo nos ofrece una síntesis de lo que entiende por gnosticismo en las siguientes palabras: «La gnosis, o conocimiento salvador, revela el carácter de mal sueño de la existencia sumida en la ignorancia, anterior al despertar. De hecho la gnosis constituye ese despertar que hace posible el tránsito de la ignorancia al conocimiento. A un conocimiento que es, de hecho, reconocimiento y recuerdo de una existencia anterior en la que el sujeto gnóstico, espiritual, se hallaba en el mundo de la plenitud, o *pleroma*, divino, de la que salió para llevar una vida errante de exilio al nacer a la existencia en este mundo». (Trías, Diccionario del espíritu 65)

Para ello nada mejor que atender a las palabras del propio Trías en su reconstrucción de este mito del origen.

Uno de los puntos cruciales del mito está en la pasión desmesurada del eón *sophia* que pretende el conocimiento (gnosis) directo del padre. Tal empresa, con su trágico fracaso, tiene como consecuencia el nacimiento de la materia, del mundo y del “hombre psíquico y carnal”.<sup>137</sup> Pero para evitar la pérdida o disolución de *sophia*, y con ello el quiebre del *pleroma*, fue necesaria una fuerza que consolidara a los eones: «Esa fuerza es el límite (*horos*), también llamado cruz (*stauros*), redentor, emancipador, limitador y reintegrador». (Trías, Diccionario del espíritu 71) La sustancia amorfa producto de las “pasiones tristes” de *sophia* no forma parte del *pleroma*. Pero su exilio despierta compasión en su madre que sufre por el producto de su *hybris*. Este padecimiento encuentra eco en el eón Cristo que se apiada de ella abriendo una posibilidad de reintegración que constituye el drama de la salvación para las creaturas imperfectas.

---

<sup>137</sup> Habría que decir que esto no es realmente un accidente, sino que ocurre por completa necesidad. Antonio Orbe lo explica de la siguiente manera: «La caída de Sophia es tan necesaria como la existencia de la propia materia. La *hyle* no vendrá 'per se', como objeto directo del pensamiento y amor de Dios; vendrá por causa del hombre o por la Iglesia de los hombres espirituales. Y si para madurar la Iglesia se requiere de la materia, como el sarmiento para la uva, la *hyle* habrá de aparecer por necesidad. El que quiere el fin, quiere los medios». (Orbe 248) Por otro lado, en su *Cristología gnóstica*, Orbe marca la importancia de los tres cuerpos de Cristo: 1) el cuerpo mundano que le viene dado por la madre virginal y que es el único que es objeto de la muerte; 2) el cuerpo anímico (animal), y 3) el cuerpo espiritual que es el que está en relación con esta dimensión de los eones. Es importante mantener esta trinidad de cuerpos en el horizonte para lo que sigue.

Hay, entonces, un doble aspecto de este límite de los valentinianos que debemos tener siempre presente. Se verá en él la doble potencia que aparece cuando consideramos la materia en su sentido etimológico: «En cuanto al límite, éste realiza dos actos: consolidar y dividir. En tanto que consolida y da firmeza, es cruz (madero cruzado, travesaño). Y en tanto que divide y separa (y expulsa, o exilia), es límite». (Trías, Diccionario del espíritu 72) La materia como *silva* requiere de esta doble función para consolidarse en diferenciación radical con la dimensión del *pleroma*. Pero al mismo tiempo este límite les pone en vecindad, la función de separación es también el punto de engarce y, por tanto, posible puente para la reunificación. El límite es cruz, *stauros*, que se compone de un valladar infranqueable, pero también de un madero que toca tanto el mundo creado (está plantado en la tierra) como el *pleroma*. Lo decisivo está en que esa materia nacida de las pasiones tristes de *sophia*<sup>138</sup> no tiene camino de retorno, la materia singularizada está confinada a su propia dimensión. Lo que puede ser redimido es el resto espiritual, las semillas luminosas que duermen en el mundo material y que requieren del conocimiento adecuado para encontrar el camino de

---

<sup>138</sup> Esto seguramente se entenderá mejor si se atiende a la descripción del mito: «Hundida en estas pasiones asumió la idea de *convertirse* y de remontar hasta el Padre, pero se fatigó y se hizo suplicante de Aquél. De esas "pasiones tristes" nació la *materia*, hija de la ignorancia, de la tristeza, del temor y del estupor». (Trías, Diccionario del espíritu 71) Estas dimensiones sombrías de la materia, sin embargo, adormantan a los remanentes de luz espiritual que pueden despertar el deseo de reintegración, de conocimiento (gnosis) de la plenitud de la que también provienen.

vuelta. Esta es la marca gnóstica del mito. Un punto en el que, en palabras de Taubes, «el acento está en el alma o espíritu, en el pneuma del hombre. El saber acerca de la caída o la confusión del pneuma es la condición para saber acerca del ascenso o la redención del pneuma. [...] Éste es un saber redentor». (Taubes 2007) Pero aquí se supone siempre esa acción del límite que permite el tránsito de lo material a lo puramente espiritual. Como remarca Orbe: «El Horos separa, mientras el Stauros congrega y une a los dispersos, o evita la ulterior disipación». (Orbe 296) Este doble efecto que separa y congrega no sólo se realiza con respecto a la dimensión superior, sino también en el mundo creado a partir de la pasión desmesurada del eón *sophia*. En virtud de la acción del límite somos una congregación, una comunidad mática.

Lo que Trías quiere hacer una y otra vez es recalcar la importancia de esta dimensión intermedia, de esta cruz que divide y consolida. Su interés no está tanto en el conocimiento que despierte el anhelo de reunificación como en el espacio ontológico que se inaugura con la presencia del límite.<sup>139</sup> La

---

<sup>139</sup> Se establece desde aquí una fundamental distancia tanto con quien afirma la primacía de lo hermético como con quien apuesta por el aparecer como cerco fundamental: «Ni el *cerco hermético* es pura proyección (enajenante) del *cerco del aparecer* y de su habitante (el terráqueo, el humilde, hijo del *hummus* [*hominen*], pero abierto al *logos*, al lenguaje), como cree la tradición evemerista, o ya desde Xenófanes hasta Varron, y en la modernidad con Feuerbach, Marx o Nietzsche, ni el *cerco del aparecer* es puro efecto de una *causa efficiens* que es lo divino, como se cree en las religiones monoteístas del Libro, en el judaísmo, el cristianismo eclesiástico o el sunnismo ortodoxo. Ambos cercos son proyecciones del *limes*. Sólo metódicamente puede darse validez a un entendimiento del *cerco hermético* desde lo "humano, demasiado humano", o a una concepción de hombre y de mundo como *despliegues* del poder de lo



doble potencia de éste implica la conciencia de una imposibilidad de ir más allá del valladar que deja lo hermético en completo silencio. Pero esto también puede ser pensado en término de una consciente aceptación y afirmación de la comunidad de entes marcados por el principio matricial sin que por esto se niegue, anule o renuncie a ese rumor del misterio. Ni la división ni la consolidación eliminan esa dimensión del más allá, así como tampoco su consideración debe hacer olvidar el fundamento material que nos constituye. Es la región intermedia donde radica el esfuerzo reflexivo, es ese el espacio de tensión necesario para el pensamiento que debe ajustarse por ello a sus condiciones limítrofes o de frontera. Para Trías el gnosticismo parte de la dimensión espiritual para derivar la material, mientras que en la filosofía moderna se sigue el camino inverso:

Los modernos inician la reflexión en el *cercos del aparecer*, o mundo, hasta que, al fin, comparece aquello que lo circunscribe y consolida como mundo. Por el contrario en la Gnosis valentiniana se inicia la reflexión en y desde la raíz (proyectiva) del *cercos hermético*, donde se cobija *bythos* (Abismo) y *syge* (Silencio) sólo que avanzándose desde esa incógnita (=x) hacia el límite (*horos*), hacia aquel límite que "crucifica" a Sabiduría al diferenciarla y dividirla entre *sophia eón* (rescatada en el *pleroma* del *logos*) y *sophia Achamot*,

---

divino. De hecho tanto el *cercos del aparecer* como el *cercos hermético* son *proyecciones* del *limes*: éste les da espacio y ámbito en el cual pueden desplegarse, dejando que sus habitantes (terrenos y divinos) acampen en sus respectivas sedes o ciudades». (Trías, *Lógica del límite* 517-518)

Esta es la fundamental importancia de mantener siempre la tensión ontológica del límite que es auténtica mediación entre los otros dos cercos. La filosofía del límite debe comprenderse, pues, como esta apuesta por un mantenimiento de los cercos en su radical alteridad en virtud de la presencia de esta zona de frontera que permite, no obstante, el intercambio y la comunicación.

la sabiduría exiliada o desterrada en el reino en el cual implantará su dominio el demiurgo creador, el *kosmokrator*. [...] Ambos recorridos, el antiguo gnóstico y el moderno (Kant, Wittgenstein) convergen, sin embargo, en un mismo espacio ontológico: el espacio del *limes* en el cual se asienta el *logos*, el pleroma o plenitud (eónica, figurativo simbólica) del pensar y del decir. Luego esa convergencia de la teosofía gnóstica y de la fenomenología moderna destaca, más allá de toda pseudohistoricidad, más allá de toda superación de los "antiguos" en los "modernos", un espacio ontológico común, que es el espacio limítrofe, fronterizo, de un *logos* figurativo-simbólico. (Trías, Diccionario del espíritu 104-107)

La filosofía del límite con su topología de corte ontológico se fundamenta en este punto de encuentro entre el camino del gnosticismo valentiniano y el de los modernos. De ahí que se trate de una filosofía donde lo simbólico resulte fundamental.<sup>140</sup> Afirmarse en esta zona de frontera implica

---

<sup>140</sup> Precisamente por lo fundamental de esta dimensión simbólica en la filosofía del límite es que no se puede dejar de señalar una ausencia notoria dentro de la misma, a saber, una teoría de la imaginación. Henry Corbin, en su fantástico estudio de Ibn 'Arabî, señala la importancia de la *Imaginación activa* para la dimensión simbólica como forma de relación entre este mundo y el "otro": «Puesto que la Imaginación es el órgano de la percepción teofánica, es también el órgano de la hermenéutica profética, pues la Imaginación siempre es capaz de transmutar los datos sensibles en símbolos, los acontecimientos exteriores en historias simbólicas. La afirmación del sentido esotérico implica, pues, una hermenéutica profética, la cual, a su vez, implica un órgano que perciba las teofanías y confiera a las figuras visibles una "función teofánica". Este órgano es la Imaginación activa». (Corbin, La imaginación creadora 101)

Lo que aquí aparece como un órgano fundamental para la percepción de las teofanías, es decir, de esos momentos en que es voluntad de lo hermético el manifestarse, no aparece en la filosofía del límite. El recorrido de las categorías en *La edad del espíritu* supone un esfuerzo del fronterizo por acudir a la cita con la presencia que, por su parte, tiene la voluntad de manifestarse. La única indicación clara con respecto a la forma de percepción de lo que acontece en esta cita está en el imperativo pindárico, es decir, en la escucha de una orden formal vacía que impele a ajustar la propia condición a la frontera. Esto es a todas luces insuficiente y elude la tematización del proceso por el cual la percepción sensible de lo que aparece genera símbolos que dan cuenta del engarce de los cercos.

encontrar la referencia a lo hermético sin abandonar la pertenencia al *cercos del aparecer* para mediar entre ambos. De ahí que todo *logos* tenga siempre su suplemento simbólico, su resto que se desliza hacia otro cerco como flecha de anhelo hacia la otra orilla. Se supera así una mera función alegórica para pasar a un simbolismo que afirma y reconoce una dimensión *otra* inabarcable por la razón como única gran

---

Por otro lado, Corbin se apoya en el decir de Koyre (Alexander Koyré, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI siècle allemand*, París, 1955, p. 60, n. 2.) para recalcar la importancia de este elemento en la historia del pensamiento: «La Imaginación como elemento mágico y mediador entre el pensamiento y el ser, encarnación del pensamiento en la imagen y presencia de la imagen en el ser, es una concepción de extraordinaria importancia que juega un destacado papel en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo». (Corbin, *La imaginación creadora* 209) Pero Trías no es en lo absoluto ajeno al conocimiento de un pensamiento mágico. Extraña, por tanto, la ausencia de una incursión en este concepto de imaginación tan importante en este punto. Máxime cuando no hablamos de una mera fantasía, sino que se busca dar peso ontológico a esta dimensión simbólica de la frontera.

En este tema encontramos elementos bastante cercanos a la recuperación que hace Corbin del *mundus imaginalis*: «El *mundus imaginalis*, mundo de las Formas y realidades imaginables, se establece como mediador entre el mundo de las puras esencias inteligibles y el universo sensible». (Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* 78) Una dimensión que conecta plenamente con el tratamiento que venimos dando a la noción de materia y las consecuencias de su creación en el mito gnóstico: «El *mundus imaginalis* es, en definitiva, un universo que mantiene una analogía completa tanto *con* la sustancia corporal, porque posee forma, dimensiones y extensión, como *con* la sustancia separada o inteligible, porque está esencialmente formado de luz (*nurani*). Es simultáneamente materia inmaterial e incorporiedad corporalizada en cuerpo sutil. Es el *límite* que las separa y que al mismo tiempo las une». (Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* 103). ¿Podría ser que el cerco fronterizo fuera una reformulación del *mundus imaginalis* donde la filosofía es el tono dominante? Esta es una interesante pregunta que queda aquí como otra de esas vetas por explorar dentro de la filosofía del límite. Para seguir explorando las coincidencias en esta línea puede verse la entrada correspondiente a la *sabiduría oriental* del *Diccionario del espíritu* (pp. 173-180).

arma. Como bien señala Corbin al distinguir entre alegoría y símbolo:

la primera es una operación racional que no implica el paso a otro plano del ser ni a otro nivel de conciencia; es la figuración, en un mismo nivel de conciencia, de lo que muy bien podría ser conocido de otra forma. El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la "cifra" de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es "explicado" de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva. (Corbin, La imaginación creadora 26)

Lo que interesa en la filosofía del límite es dar relevancia ontológica a esa zona intermedia y de encuentro, a ese territorio-bisagra entre lo que aparece y el misterio donde lo simbólico resulta completamente indispensable precisamente para hacer aparecer, de manera siempre indirecta, lo que permanece encerrado en el *cercos hermético*. Este decir simbólico tal y como lo describe Corbin, además, tiene una evidente cercanía con el *principio de variación* del que hemos hablado antes en este trabajo. En la medida en que lo simbolizado en el símbolo se desliza siempre más allá de la frontera la cesura se mantiene. Esto asegura una imposibilidad que invita a un intento constante de cierre, es decir, de encuentro de la justa interpretación (el ajuste adecuado entre las dos partes de la medalla) que deriva en esa constante recreación o variación del símbolo. El desajuste o cesura propia de lo simbólico, la radical alteridad religada en él, es la fuente misma de la riqueza de la variación. De aquí la

importancia de mantener siempre la tensión entre estos dos cercos de la topología del límite y la imposibilidad de plantear una huida hacia lo hermético o una clausura en lo que aparece. La filosofía del límite, en suma, comparte la perspectiva del límite como *horos* y *Stauros*, encuentra en lo simbólico su clave, pero se mantiene en la zona de engarce que estas nociones inauguran. En otras palabras, la filosofía triasiana no tiene un carácter soteriológico sino más bien colonizador o, mejor dicho, civilizador. Se afirma en el habitar un espacio sin dar indicaciones sobre ninguna especie de conocimiento salvífico que disuelva la tensión inherente a la frontera.<sup>141</sup> La única guía está precisamente en el ajuste a esa condición de frontera para habitarla, para erigirse como morador de ese espacio bisagra que no se pierde en la contemplación extática del misterio ni se aferra a la descripción de lo que aparece. Más bien se esfuerza en poblar el claro abierto simbólicamente, esto es, con un decir-hacer que da cuenta de la situación ontológica de la frontera misma: «El *logos*, en efecto, logra unir y escindir, a través de *figuras simbólicas*, ambos cercos: los unifica en formas y figuras que, con toda su carga material, preservan el carácter replegado

---

<sup>141</sup> No se trata pues de una apuesta metafísica a secas o, mejor, no se puede hablar de tal manera sin una revisión de la metafísica: «Metafísica es olvido del límite. El pensar-decir se determina desde la verdad siempre que puede descubrir ese espacio fronterizo, hermenéutico y simbólico. Verdad es, pues, desencubrimiento de ese límite y frontera, de ese espacio limítrofe y fronterizo». (Trías, *Lógica del límite* 298) Este espacio, como ya puede verse, no está nunca fuera del mundo. Lo que aparece se mantiene en una permanente relación dialéctica con lo que tiende a mantenerse en el misterio.

(sagrado) del cerco encerrado en sí, dejando así libre la dimensión del Enigma». (Trías, Lógica del límite 294)

La materia es *silva* que se singulariza en virtud de un acto pasional cuya explicación y origen se repliega en el *cerco hermético*. Esto es lo que hace de la existencia un dato inaugural misterioso, un punto de partida sobre el cual nos hace falta una razón. Además, aquella impronta de la pasión originaria hace de la materia algo vivo, algo que tiene una herencia pasional que se recrea en cada obra. Por eso nosotros, en tanto claros de bosque o singularización de la materia, somos también parte de este ciclo simbólico que avanza con la variación.<sup>142</sup> Somos obra del deseo y de la ensoñación, nuestra carne es *carne del límite* y por tanto carne simbólica que se afirma en el engarce entre lo que aparece y lo que permanece en el campo del misterio. El principio matricial nos constituye, nos arroja a la existencia, pero también nos llama avivando el deseo de una reintegración a su plenitud. Es aquí donde la medida, la voz del padre, acude

---

<sup>142</sup> Pero no habría que confundir aquí las cosas. Se habla de un sujeto que es siempre del límite y que, por tanto, es consciente siempre de que la clave misma de su existencia se desliza siempre hacia el misterio: «El sujeto es, como sabía Wittgenstein, simplemente un "límite del mundo". Su carne, su sangre, su cuerpo, su materia y su forma es lógico-lingüística, figurativa simbólica. Es un *lugar* en el huracán desplegado de los signos y los símbolos. Querer "detener" ese vendaval (*pneuma*) en virtud de la creencia en un mítico Individuo, es pura vanidad, pura quimera. Ese tal Individuo sólo existe, en su supuesta firmeza y solidez, envuelto en los harapos de su no reconocido vacío. Su materia, como sabía la Gnosis, es el *Kenoma*. Nada más vano que "amar" ese vacío (*filautía*)». (Trías, Lógica del límite 335)

No se puede dejar de insistir en que la negación no se da con miras a una superación, sino como forma mantener la tensión entre los cercos dotando a la frontera de su radical peso ontológico.

como imperativo que busca el mantenimiento de la frontera. El límite se hace presente, el claro debe mantenerse para que la diferencia entre la apertura y el espesor se sostenga. No hay diferencia sin negación, la singularidad no se entiende sin ella.<sup>143</sup> La carne del límite se singulariza, deviene cuerpo simbólico (ente singular sensible en devenir), en la medida en que se ajusta a la condición ontológica de la morada que le es propia, esto es, en la medida en que habita propiamente la frontera.

Habitar la frontera es, de hecho, una cierta negación que tiene como resultado un nuevo símbolo. Lo que se niega es la mera pertenencia a este reino del fenómeno: «El arte tendría, pues, la significación de un fomento de reconversión de los objetos materiales a su principio espiritual, una liberación de las cadenas que encarcelan a los seres al mundo en sombras de la materia, una redención de la cautividad en que los seres se hallan cuando viven de espaldas a los rayos solares». (Trías, *Lo bello y lo siniestro* 59) Nuestras creaciones, desde el arte hasta nuestra descendencia biológica, podrían ser en cierto modo una pálida tentativa de

---

<sup>143</sup> Para terminar de dar forma a lo que debe entenderse aquí por mediación y negación habría que tener presente la distancia que Trías establece con cualquier resonancia hegeliana en el empleo de estos términos: «Cuando aquí se habla de *mediación* téngase en cuenta que no se usa este término en el sentido hegeliano. El *gozne* o *límite*, a diferencia de la *mediación* hegeliana, jamás "supera" los términos que co-relaciona. El ser, en tanto que ser, concebido como *Horos*, no es "síntesis" superadora de los opuestos. Éstos insisten. Es Schelling, no Hegel, quien puede sugerir el carácter de esa "mediación" que jamás cancela, idealiza ni sobrepasa los "términos" que en ella y desde ella se establecen». (Trías, *Lógica del límite* 311)

negación del *cerco del aparecer*. Las fuerzas del espíritu (trabajo, deseo y lenguaje) buscan levantar el vuelo y con ello no hacen sino generar un claro de bosque que hace manifiesta la necesaria condición de engarce entre lo que se niega y lo que se afirma.<sup>144</sup> En cada uno de esos casos se repite el ascenso y descenso de la escala categorial que tiene en lo matricial su fundamento y punto de arranque. Por eso pensar el cuerpo desde la filosofía del límite no puede hacerse sino desde esta perspectiva: descender a la caverna materna, volver a entrar en contacto con el principio matricial que nos fundamenta en tanto que seres corpóreos, es algo que debe hacerse con la conciencia de que la negación de este mismo elemento es parte del método. No obstante, esta negación debe reconocer la imposibilidad del abandono de su base y fundamento, pues se niega para distanciarse y reconocer el misterio pero no para generar un abandono del aparecer.

---

<sup>144</sup> Esto es algo que ha sabido ver muy bien Byung-Chul Han en su lectura de la sociedad contemporánea como sociedad de la transparencia: «La desnudez de la palabra le quita todo encanto, la allana. La hermenéutica del secreto no es ninguna dimensión diabólica, que en todo caso haya de eliminarse a favor de la transparencia. Es una simbólica e, incluso, una especial técnica cultural, que engendra una *profundidad*, aunque sea como *aparición*». (Han 43) Es este encantamiento como técnica cultural el que pelagra con la disolución del engarce entre el misterio y el aparecer. Su desaparición genera una sociedad pornográfica, una donde todo debe aparecer en completa transparencia, donde no hay lugar para velos de misterio. Han retoma a Platón para denunciar esta ausencia de trascendencia: «En contraposición al mundo de la verdad en Platón, a la actual sociedad de la transparencia le falta aquella luz divina que implica una *tensión metafísica*. *La transparencia carece de trascendencia*». (Han 76) La posibilidad de poner en dialogo a Han y a Trías en torno a la importancia de esta *tensión metafísica* habla de lo visionario que fue este planteamiento por parte del filósofo barcelonés.



Es en este sentido que el viaje que hemos emprendido es irremediamente simbólico. Es también por eso que el cuerpo sufre de ese efecto de elipsis: el punto de arranque no es el cuerpo sino que él es la incógnita a despejar y por eso es tan sencillo perderlo de vista. ¿Cómo es que esta carne del límite deviene un cuerpo de frontera? ¿Cómo es que llegamos a habitar realmente el propio cuerpo? Son estas las preguntas que se ajustan a la filosofía del límite y no aquellas que buscan el abandono de la corporalidad. Somos carne del límite, carne simbólica, esto aparece una y otra vez en los textos de Trías. La pregunta que queda en el aire es la del paso a un cuerpo de frontera como aquel propio del habitante que, siendo simbólico, puebla de símbolos en su habitar. La clave de la respuesta está en el recorrido de las categorías que permiten comprender en qué medida este cuerpo es un engarce entre el misterio y lo que aparece, cómo en la expresión *carne del límite* se destaca ya la íntima convivencia desde el inicio de los elementos más distantes, a saber, lo hermético con lo que aparece. El fronterizo es carne del límite y en la medida en que se ajusta a esa condición que le es propia puede devenir cuerpo simbólico y simbolizante: lugar de la pasión que se recrea produciendo, síntesis de las escalas musicales ascendentes y descendentes que dan cuenta del espacio que le es propio.<sup>145</sup> Carne del límite y cuerpo simbólico serían dos

---

<sup>145</sup> Interesante recalcar aquí que la condición fronteriza no es una que esté ya dada de antemano, sino que supone siempre de un esfuerzo por parte de quien a ella aspira: «El *fronterizo* no es sin más, o incondicionalmente, el "ser humano". El fronterizo es aquel *skandalon* y *signo* de contradicción

maneras de decir lo mismo, dos expresiones que buscan resaltar la conexión indisoluble de lo material y lo espiritual que se encarna, que se organiza en una experiencia cuyo tiempo y lugar (templo) es el cuerpo. La existencia encuentra en estos límites del mundo que somos su despliegue simbólico sin abandonar por ello la carne.

### 3.4 *Drama simbólico de una existencia trágico-matricial*

Desde el inicio de este capítulo hemos planteado la necesidad de realizar un descenso a la caverna materna. Esta vuelta a lo matricial ha sido nuestra orientación o dirección buscando aclarar la base material del cuerpo. Pero la pregunta por la materia en la filosofía del límite, como vemos, apunta hacia un diálogo entre lo mítico y lo racional que encuentra en el símbolo su decir más propio, uno que no anula los polos que le componen sino que logra mediar dejándolos en libertad. Hemos apuntado una y otra vez la importancia de mantener los cercos como una manera de mostrar la distancia de la

---

(Ev. Juan, Kierkegaard), cuya *carne* es simbólica, donde se articulan-y-escinden los dos cercos. El hombre puede *acceder* a la condición fronteriza si es capaz de soportar y sostener la apertura del *límite* y tramar diálogo y conversación con él. Entonces, y sólo entonces, se puede instituir como *habitante de la frontera*. Ese *acceso* es el signo evidente de su liberación y libertad. El acceso a la *verdad* del límite hace posible que el "sujeto" sea libre: "La verdad os hará libres"». (Trías, *Lógica del límite* 525)

Esta nota resultará de máxima importancia en la medida en que se introduce una posibilidad de renuncia o fracaso en este intento de ajuste a la condición fronteriza. El tema del mal se deja sentir con esta puerta que ahora se abre, aunque hay que avanzar un poco más antes de ocuparse del mismo.

filosofía del límite con una especie de búsqueda de la salvación que abandona y niega lo que aparece. Se trata, más bien, de llegar al límite y asumir la tarea de habitar ese espacio de frontera manteniendo la diferencia. Esta es una operación o acción en la que el drama simbólico se recrea o cumple su constante variación. Por eso cabe recordar lo que el mismo Trías plantea con respecto al drama, concepto que de nuevo nos viene al encuentro:<sup>146</sup>

Todo drama implica, en efecto, una orientación o dirección hacia un fin. Una teleología, un *trayecto*. Para que ello sea posible, ha de existir asimismo un *punto de partida*. Y para que haya punto de partida, trayecto y finalidad (planteamiento, nudo, desenlace), ha de existir una *estructura formal* que posibilite ese despliegue. Dicha estructura formal debe poseer un requisito fundamental: debe ser una estructura *centrada*, debe girar en torno a un *centro*. (Trías, Drama e identidad 32)

El punto de partida que aquí se ha propuesto es precisamente el mismo que sirve de base a las categorías que Trías nos propone en *La edad del espíritu*.<sup>147</sup> Pero, como puede verse, el mismo puerto de donde zarpamos es el punto de llegada: para esclarecer la base material del cuerpo (resolución del

---

<sup>146</sup> Al final del capítulo anterior ya se anticipaba la importancia del drama simbólico que ahora debe enfocarse desde la perspectiva de su punto de partida y base para todo el recorrido, a saber, lo material-matricial que constituye también el fin. Se busca, por lo tanto, dar cuenta de esa resonancia entre principio y final que aparecía ya al tratar el *Don Giovanni* de Mozart. Cabe recordar que, a diferencia de la tragedia, el drama encuentra siempre una resolución.

<sup>147</sup> Puede verse el primer capítulo del libro donde se presenta esta tabla categorial con sus características y la dinámica que siguen. (Trías, La Dispersión 33-58)

dilema) se parte del principio matricial de lo simbólico.<sup>148</sup> Es claro que el viaje establece la diferencia, la experiencia que se adquiere en ese éxodo genera una variación que nos hace establecer una distancia entre inicio y fin a pesar de que estos no dejen de resonar siempre en armonía.<sup>149</sup> Dicho en otras palabras: se parte de la materia de este cuerpo singular para comprender el principio matricial que se encuentra en la base de todo cuerpo posible y que, de hecho, nos acompaña desde los primeros pasos. Hablamos de lo mismo pero desde dos perspectivas diferentes, pues se trata de dar cuenta del

---

<sup>148</sup> Estamos recreando, de hecho, el procedimiento que se sigue al interior mismo de la filosofía del límite pero poniendo al cuerpo como la incógnita a ser despejada, intentando introducir lo eludido para que las categorías que Trías nos propone nos hablen. El procedimiento, en palabras de nuestro autor, sería más o menos como sigue: «Por eso, para mantener firme la determinación del límite o frontera, debe producirse la *postulación* de algo (igual a x) que es exigido como ámbito que sustenta *lo que puede darse*. Se parte del mundo para llegarse de nuevo al cerco físico, a través de un *postulado*. El mundo queda desbordado o excedido en un cerco encerrado en sí, duro e inflexible como la "tierra", indisponible al pensar-decir, que es el postulado cerco físico (o si quiere decirse así, lo terrenal, lo "material", en el sentido de lo materno y matricial o de lo nutricional). En el primer caso ese *más allá del límite* es el *más allá de lo físico*, lo propiamente *físico-metafísico*, ese *alzado* que abre el régimen de frontera y con él la posibilidad del mundo, del acoger y figurar, del decir y proponer, del conversar y dialogar. En el segundo caso ese *más allá del límite* es el cerco encerrado en sí como lo terrenal y material, eso que Goethe llama el recinto de las Madres, ese más allá que debe postularse como cerco físico que "sostiene" y "soporta" el mundo. Debe pues, decirse que el mundo es al más allá de la naturaleza y a la vez, en una segunda vuelta paralela, que la naturaleza (materia-matriz) es el más allá del mundo. O que el mundo es un exceso del cerco físico y la naturaleza un excedente (que debe ser postulado) de lo mundial». (Trías, La aventura filosófica 201)

<sup>149</sup> Veremos más adelante que en este inicio y en este fin se supone siempre la experiencia de una ausencia, a saber, la de las causas del viaje mismo: «La existencia es pura positividad descolgada entre un fundamento en quiebra y una finalidad que no es propiamente fin». (Trías, La razón fronteriza 43) No se pierda de vista desde ahora esta nota que marca la existencia como "pura positividad".

bosque desde el claro dentro del mismo, esto es, de ese viaje dramático que debe negar su origen para poder verlo, que se singulariza para hablar simbólicamente de su punto de partida.

La fuerza motora está en el elemento pasional-erótico que, como hemos visto, hace de la materia algo vivo y no mero receptor de una forma que le viene de fuera.<sup>150</sup> Se trata de un *Eros dramático* que responde a un llamado de lo matricial: «Ese Eros se halla orientado hacia un fin, hacia una conclusión en la cual alcanza su culminación y cumplimiento. Ese Eros se halla en general *orientado*. Apunta hacia un Norte o un Oriente, a través de todos los extravíos, anticipaciones y digresiones del deseo». (Trías, Drama e identidad 59) Volviendo a la terminología que nos es ya conocida puede decirse que se trata de una atención al llamado de la esencia para llegar a la perfección y poder así realizar la producción simbólica. Recordando siempre lo que hasta aquí hemos

---

<sup>150</sup> Este es un elemento que se comparte con el ya mencionado mito gnóstico. El *cerco hermético* tiene una autonomía total, no es jamás mera proyección de un Individuo. Su manifestación responde a la voluntad de un Dios pasional: «Un *pathos* determina el estallido del *logos*. Si Dios quiere comunicarse, o si quiere romper el valladar (*Horos*) de silencio (*Sygé*), tal como lo piensa la Gnosis (especialmente valentiniana), entonces debe hablarse de la pasión y del padecimiento de Dios. Al Dios-Razón y al Dios-Acción es preciso contraponer esta idea (antiestoica, antigriega) del Dios-Pasión: ese Dios que se comunica mediante el *Logos*, el cual, transitando el valladar silencioso de la Divinidad *trascendente*, se abre a la comunicación, al régimen y economía del Verbo (del *logos* como *pensar-decir*)». (Trías, Lógica del límite 465)

Esta pasión encuentra su eco en el aparecer en la medida en que el fronterizo acude a la cita con la presencia. Es este esfuerzo de alzado hasta el cerco de la frontera el que hace posible el posterior descenso en producción simbólica. La pasión, como se ve, es una fuerza que atraviesa los tres cercos como fuerza motora siempre presente.

mostrado ya con respecto al estatuto de lo simbólico, a saber, que se trata de un decir ajustado a la frontera como espacio bisagra: «Símbolo es la *forma* que el pensar-decir se da para expresar y de-signar, desde el espacio lógico, lo que se repliega en sí (lo secreto, lo sagrado, el *cercos hermético*). Símbolo es, pues, una figura del *espacio lógico-lingüístico* cuya significación es *ontológica* (no es, pues, una "mera" función "lógica" ni una operación "epistemológica")». (Trías, *Lógica del límite* 275) Pero, si reunimos todos los elementos y los miramos con atención, el viaje dramático de la existencia del fronterizo, el que se orienta hacia el ajuste a la condición que le es propia, tiene como resultado el esfuerzo por mantener la cesura ontológica entre el aparecer y el misterio. La resolución simbólica del drama de la existencia del fronterizo es esencialmente una tragedia, es decir, se resuelve en la medida en que consume el ejercicio lógico-simbólico de la frontera, pero su mismo éxito, su llegada a buen puerto, implica la radical separación y distancia con respecto a su misterioso origen. Entregarse en plenitud a este último significa la disolución de los cercos. De aquí la necesaria medida de una voz ética, la voz del padre, que llama al ajuste y pone un freno al Eros desmedido: el *Stauros* aparece ante la *hybris* de una existencia que busca dar el salto al campo del misterio.

De hecho *todo lo perecedero no es más que un símbolo*; un símbolo del *Aion* (*ewig Weibliches*, Goethe). En el gozne, en el límite se produce, a través del símbolo, la *intersección* entre el *cercos hermético* y el *cercos del aparecer*, o entre *Aion*

y *Kronos*. En el símbolo eficaz, operativo y actuante se manifiesta, de modo sincrónico, en el *instante-eternidad*, esa juntura trágica (y escandalosa) de los dos cercos (su copulación disyuntiva). Allí se junta, en la paradoja del *símbolo*, el agujón de la muerte y la transfiguración pascual. El símbolo goza del poder (hermenéutico, dialéctico) de recrearse y retornar, o de cumplir el principio que enuncia el eterno variarse de *lo mismo*. Y eso Mismo es este ser que es *Horos*, límite y frontera. El *ser del límite* se da forma lógico-lingüística en ese principio de variación. En virtud de ese principio del *ser* se varía y se *recrea*. (Trías, *Lógica del límite* 527-528)

La consumación del drama simbólico es el rostro de la variación de la tragedia ontológica fundamental y, como tal, irresoluble. Es esta misma paradoja la que arroja luz sobre el concepto de cuerpo que de la filosofía del límite puede derivarse: mantener la cesura trágica implica hacer de la carne del límite un cuerpo-territorio poblado de símbolos que sea él mismo gozne entre lo que aparece y lo que se repliega en el misterio. El cuerpo es el lugar de este experimento o experiencia simbólica y ésta es su máxima aspiración, su propia frontera. Ni el *cercos del aparecer* ni el hermético dependen de esta tarea, sino que es el límite mismo el que se recrea y se varía en el ejercicio del fronterizo. Pero el alzado hacia esa condición fronteriza, es decir, el devenir cuerpo-territorio simbólico, no es una píldora de inmortalidad, sino nada más, y nada menos, que un ajuste ético, es decir, un modo de moldear el carácter para asumir una existencia propia de la frontera en la que se funda nuestra humanidad: «Humanidad puede significar algo fáctico, un régimen de ente, o un hecho de la naturaleza, si quiere decirse así: la existencia de ese régimen que denomina el sujeto del método *régimen*

*de frontera*, o *alzado* del cerco al límite, o condición de línea y límite, o carne y habitante del límite, o materia de inteligencia y pasión». (Trías, *La aventura filosófica* 92) Pero, ¿anula esto el secreto anhelo de perpetuidad? ¿Cualquiera de sus manifestaciones es un signo inequívoco de desmesura con respecto a la condición fronteriza?

Lo cierto es que el fronterizo debe encontrar su verdad en ese claro que él mismo es. Ello implica, de nuevo, no pretender deforestar el bosque que le rodea para desentrañar hasta el último de sus misterios (eliminación del *cerco hermético* y desmesura de nuestro tiempo de acuerdo a lo que ya hemos visto), pero tampoco es un ascetismo que espera que el bosque consuma de nuevo el claro reintegrándolo a su plenitud. Mantener la tensión es acercarse a la verdad que le es propia, de aquí el distanciamiento con un planteamiento como el de Heidegger y su noción de *aletheia*.<sup>151</sup> Para Trías lo fundamental a ser descubierto y mantenido es precisamente esta conexión entre los cercos: «Verdad no es *aletheia* relativa a un núcleo de "densidad" que se "aligera" (Heidegger) sino *mediación* figurativo-simbólica del ser que es límite y frontera: perpetua custodia del carácter de bisagra y gozne del ser en

---

<sup>151</sup> Puede revisarse en particular el parágrafo 44 de *Ser y tiempo* donde Heidegger analiza las nociones clásicas de verdad y muestra su carácter derivado con respecto a su auténtica condición de posibilidad: la *apertura* del *Dasein*. «La "verdad" más originaria es el "lugar" del enunciado y la condición ontológica de posibilidad para que los enunciados puedan ser verdaderos o falsos (descubridores o encubridores)». (Heidegger, *Ser y tiempo* 246) Es esta capacidad de descubrir, de develar, la que más se enfatiza en los planteamientos heideggerianos.



tanto que ser mediante la figuración lógico-lingüística de lo simbólico». (Trías, *Lógica del límite* 532) La verdad es un ajuste y una concordancia, sí, pero siempre como mediación que supone también una cesura trágica entre los elementos que en ella se encuentran. Lo es, además, como respuesta propia a una condición ontológica y no como una mera operación subjetiva.

Puede verse cómo en este ejercicio ontológico de adecuación a la condición fronteriza se juega la triada platónica de verdad, bondad y belleza. Platón, como ya se anunciaba desde el inicio de este trabajo, es una de las estrellas binarias que iluminan constantemente la filosofía del límite. Estas nociones fundamentales se sustentan, en el caso de la propuesta triasiana, en la consecución del gozne de este viaje dramático de una existencia lógico-simbólica. Es esta la medida del *ethos*, su verdad y su correspondiente belleza:<sup>152</sup> una armonía que tiene en su seno la nota discordante de la

---

<sup>152</sup> Con respecto a la noción de belleza, que aquí no está siendo del todo atendida, habría que decir que ella misma tiene una triple posibilidad en función de su ajuste o desajuste con respecto a la condición de frontera. A este respecto encontramos la siguiente indicación del propio Trías: «El cerco de lo encerrado en sí perfila la línea del horizonte en donde el aparecer se repliega. A ese encaminarse irresistible del *aparecer* hacia la *fuga* se puede llamar *lo sublime*. Al mostrarse el gozne dentro del cerco (habitual, familiar) puede llamarse *lo bello*. Al revelarse el "más allá", lo *sinistro* o *mosntruoso*. En torno a esta tríada baila, en pura suspensión, el sujeto erótico, sujeto del *amor-pasión*». (Trías, *La aventura filosófica* 45-46) De nuevo aparece aquí la pasión como ese elemento que atraviesa las posibilidades de los cercos y que debe encontrar su justa medida. De aquí que bondad, verdad y belleza serían también indicadores del éxito que se tiene en esta búsqueda de medida que está siempre a la base como determinante ontológica.

cesura trágica, es decir, su propia sombra.<sup>153</sup> La misma pasión que impulsa en el viaje dramático, como ya se ha visto, es aquella que puede caer en el desajuste radical. De aquí que la medida sea siempre la de la mediación que no suprime las posibilidades: «Por *bondad* debe entenderse la conformidad del *ethos* y del *pathos* a ese carácter limítrofe del ser. Por *belleza*, la ambigua presencia-ausencia, expuesta en lo sensible, de esa paradoja del límite». (Trías, *Lógica del límite* 532)

La feliz resolución del drama de la existencia, de nuestra existencia, tiene su centro en la efectiva variación del límite, es decir, en el ajuste a la condición que nos es propia. Este viaje, en tanto que dramático, tiene un punto de partida y de llegada, así como de una estructura del recorrido; no carece de su propio y particular itinerario. Materia, cosmos, relación presencial, comunicación, llaves (exegéticas) del sentido, sustrato sagrado y, finalmente, conjunción o símbolo, bien podrían ser estas etapas del viaje de la existencia: estaciones de un auténtico *experimentum crucis* o también, de acuerdo a lo revisado anteriormente, *via crucis*. El camino a la cruz nos

---

<sup>153</sup> Esta doble posibilidad va dibujando la importancia de una pareja de inspiración freudiana, a saber, la de *Eros* y *Tánatos*. Poco a poco nos acercamos a tener que considerar directamente el papel de la muerte y su importancia para la noción de cuerpo: «El sujeto podía, pues, en razón de su vértigo y suspensión, caer fascinado por ese abismo y volver, en raudo vuelo, al *cercos hermético* de la Matriz del cual fue despedido como sujeto instalado dentro del mundo. El sujeto podía ser inflamado por la divina nostalgia de esa Unidad de indiferencia, primordial, primitiva, primaveral, que le exigía volver, en espléndido suicidio, en plena orgía o desmesura (*Todeslust*) a ese claustro materno que se entreabría en el reclamo de lo bello (o de lo sublime)». (Trías, *La aventura filosófica* 71)

lleva a despegar de la materia para comprender la infinita distancia con respecto a la caverna materna, al principio material que nos sustenta: «La materia constituye el *presupuesto positivo* sin el cual no puede darse el acontecer simbólico. Todo símbolo remite a la *Magna Mater* (potencia materna, matricial) como a su sustrato fundamental de sentido». (Trías, Diccionario del espíritu 191-192) La pregunta por el fundamento es ese canto de sirenas que nos lleva darnos de bruces con el límite infranqueable. La experiencia no es del todo gozosa, el fronterizo no es un masoquista que se regodea en la herida y por eso busca la sutura. Va al encuentro de su fundamento, emprende el *experimentum crucis* para darse a sí mismo un lugar. Se separa de lo inmediato material para recrearlo simbólicamente y logra así su variación, la obtención de su carta de ciudadanía del territorio de frontera. A pesar de que la cita tiene siempre tintes de encuentro amoroso, la tragedia está inscrita en la propia condición de los que acuden a ella:

Son ambos, testigo y presencia, los componentes del símbolo, entendido éste en su carácter unitivo y copulativo. Se determinan en y desde la *cópula existencial* que el acto simbólico, en su naturaleza de *entelequia*, realiza. Y puján y porfían por trazar, a través de la metáfora amorosa (o de la dialéctica del deseo sexual y del amor-pasión), todos los episodios y avatares que conducen a ese horizonte ideal de acoplamiento simbólico. (Trías, Diccionario del espíritu 194)

La resolución del drama sólo puede ser simbólica porque la existencia es trágico-matricial. Su fundamento mismo está siempre en fuga, siempre replegado del otro lado del límite resguardado por la espada de fuego. El punto culminante del

*experimentum crucis* está en tenderse sobre la cruz para devenir símbolo que es valladar infranqueable y puente hermenéutico (siempre bien anclado en el suelo terrenal) al mismo tiempo:

El fronterizo es ser físico, ser material, suceso determinable desde pautas estrictamente físicas (o físico-biológicas). Por consiguiente el régimen de frontera y el espacio mundial que instaura queda colocado y puesto dentro de ese espacio más genérico y abarcador que es el espacio físico. Sólo que queda puesto ahí en su nivel más genérico, más común e indiferenciado, ya que el régimen de frontera introduce una diferencia radical y abismal con el ser simplemente físico. (Trías, *La aventura filosófica* 202)

La atención a la carne, el Carnaval de variaciones simbólicas, tiene su culminación en este momento de Cuaresma donde la carne del límite deviene auténtico cuerpo-territorio de frontera, auténtica carne del límite, como instauración de la diferencia en lo físico. El recorrido de las estaciones es lo que le dota de estructura y sustento, es decir, lo que le da forma. Y son ellas mismas las que permitirán entonces el despliegue simbólico subsecuente, la hermenéutica de la existencia lógico-simbólica que el fronterizo entonces encarnará. Se trata, como se ve, de un auténtico nacimiento que surge precisamente del haber quedado preñados por la pregunta por el fundamento, por el vértigo y el asombro del origen misteriosos de la existencia. No por nada Trías afirma lo siguiente: «Si algún tema me ha conducido a este viejo oficio ha sido el asombro que la *existencia* produce, o la emergencia de ésta de la nada, o del no ser que siempre le antecede». (Trías, *Calderón de la Barca* 13)

Este es un buen punto para marcar una distancia y un quiebre.<sup>154</sup> Culminar este engarce entre los cercos en el propio cuerpo-territorio como espacio de frontera es, en efecto, un

---

<sup>154</sup> Estamos por dar un paso de una terminología que tiene su suelo referencial en el mito gnóstico a uno de esos constantes diálogos de Trías con otras voces creadoras: Pedro Calderón de Barca. Pero no se puede dejar de hacer notar una base platónica que nos ayudaría a matizar siempre la postura de la filosofía del límite. En la infinita distancia en la que se encuentran el *cercos hermético* y el *cercos del aparecer* se interpone el cerco fronterizo como lugar de intercambio hermenéutico. Al pensar en los habitantes de este cerco Trías encuentra en Platón el punto de partida para distinguir entre los mortales como moradores del *cercos del aparecer* y los inmortales del *cercos hermético*: «Pues bien, el habitante del territorio o hábitat del límite, dice Platón, es el *daímon* (así por ejemplo *Eros*, que, en su indignación de lo que se sustrae y le falta, arbitra expedientes, industrias, es decir, técnicas hermenéuticas). De hecho *Eros* abre el cauce y la espita de *Anamnesis*, reminiscencia. O traba relación esencial con *Mnemosyne* (memoria). [...] En tanto el mortal se alza hasta la posible comunicación con los habitantes de esa zona de mediación, a través de su erótica, su lógica dialéctica y su anamnética, se constituye él mismo en habitante de la frontera, en fronterizo, realizando esa condición a través de del poetizar (*poieîn*) o del pensar (*logos* filosófico). Sólo si se produce ese alzado pasa de ser simple mortal a la condición fronteriza. Sólo entonces puede ser habitante del límite, de la frontera, próximo a *daímones* y a *Hermes* (a los ángeles), abierto a figuras (*ideas*) que en el límite son simbólicas». (Trías, *Lógica del límite* pp. 301-302)

Ser mortal, ser físico y material, pero alzarse hasta el contacto con *daímones* y ángeles. Este terreno de medianía tiene presente lo que también se encuentra en la misma noción de idea platónica, a saber, ese punto de engarce entre lo real y lo espiritual propio del *eídos*: un ver con los ojos del alma el alma de las cosas. «Platón halla en formas de enlace hermenéutico (o de conjunción) entre ese doble mundo, el de las ideas eternas y el del incesante devenir, a través de una concepción de la *psique*, alma, como entidad intermedia, y de sus potencias, órganos intercesores como *eros*, *mnemosyne* (potencia de la reminiscencia), o el propio *logos* (entendido como razón hermenéutica que hace posible la “participación” mutua de esos mundos separados y distantes). O bien a través de la figura cosmogónica del *демиurgo*, o de su trasunto ciudadano, el filósofo-rey». (Trías, *Diccionario del espíritu* 79)

Sirvan este par de apuntes para insistir en que la mediación en la que tanto insiste la filosofía del límite no implica negar la dimensión físico-material del cuerpo como sí podría darse en las corrientes gnósticas. La mediación es siempre tensión y posibilidad hermenéutica, no disolución que apueste por uno de los cercos. Volveremos sobre este elemento platónico al final del presente capítulo.

nacimiento, un comienzo de una existencia como auténticos seres de inteligencia y pasión. Pero aquí los referentes y las imágenes que Trías encuentra no son las de Cristo y la resurrección, sino las de los personajes del universo calderoniano.<sup>155</sup> El final de trayecto del viaje dramático está en cómo emerge una extraña creatura que vive en libre determinación entre los cercos. El descenso a lo matricial se nos presenta entonces como un despegar(se) de la materia para dar paso a la voz que emerge desde lo oscuro de la torre o la caverna extraordinariamente representadas por Calderón en sus obras:

Ese monstruo emerge de la oscura y larga noche de la naturaleza y el instinto. Esa oscuridad del origen es simbolizada por la cueva, la gruta o la torre-prisión. De pronto se entreabre la puerta de la cueva, cueva de resonancias platónicas e ignacianas, o se entreabre el imponente portalón de la torre-prisión y en esa flexión, en esa inflexión o apertura se abre *el logos*, el lenguaje, a través de un grito desgarrador que dice así: "¡Ay mísero de mí, ay infelice...! (Trías, La aventura filosófica 99)

Los hitos del viaje dramático de la existencia, las categorías simbólicas, están siempre presentes y no hay que dejar de identificarlas. Son, como ya dijimos, la estructura formal que hace de columna vertebral a este recorrido. Trías encuentra

---

<sup>155</sup> No se puede dejar pasar que hablamos de auto sacramentales que tienen la redención y la eucaristía como punto fundamental. No obstante, Trías repara en la dimensión de este ritual que se ve recuperada en la obra de Calderón: «La comunión eucarística ha sido devuelta a su escenario primordial escénico, el que Nietzsche describe como fiesta primitiva de Dionisio, o el que Robertson-Smith y Freud recuerdan con el nombre de ágape ritual totémico, matanza de Dios e ingestión de su carne y sangre». (Trías, Calderón de la Barca 66) De nuevo, pues, se trata de remarcar el estatuto simbólico que tiene en el mundo, con base matricial, su anclaje.

en Calderón la representación de ese paso de la materia al cosmos,<sup>156</sup> una auténtica *inauguratio* del mundo que implica un salto (que no abandono) con respecto a la naturaleza. ¡Ay *mísero de mí, ay infelice...!* El logos como condición de posibilidad de la comunicación emerge en este punto marcando decisivamente esta carne del límite que somos. Comienza entonces el andar, pues habiendo establecido la distancia es que la religación es posible. No hay puente si las dos orillas se tocan, de aquí que la prueba decisiva comience con este nacimiento a la existencia fronteriza que deberá sostenerse como puente hermenéutico entre los dos ámbitos. Pero perderse es siempre una posibilidad, pues más que apertura plena lo que encontramos es un auténtico laberinto. La condición fronteriza, pues, no es una condición ya dada de una vez y para siempre, se trata, por el contrario, de una que requiere de una constante variación para reafirmarse en ese espacio que le es propio: «El mundo del hombre es un “confuso laberinto” en el que con gran dificultad y esfuerzo

---

<sup>156</sup> En el breve estudio que dedica Trías a Calderón nos dice lo siguiente: «Casi podría decirse que todo el teatro de Calderón tiene en la dramatización del tránsito de la *matriz* al *mundo*, o de la naturaleza al ámbito de intervención humana (el gran teatro, o gran mercado, u oscuro laberinto que el mundo constituye) su más brillante comparecencia». (Trías, Calderón de la Barca 40) Este tránsito es el que aquí se piensa en términos de un nacimiento en la medida en que supone una decisiva distancia con lo matricial. No se trata de una completa ruptura, pues se trata, como sabemos, de un principio siempre presente en tanto fundamento. No obstante, el alejamiento es crucial para llevar a cabo el *experimentum crucis* que da carta de ciudadanía al fronterizo. La resolución del drama simbólico, como se ve, no es sino el inicio de una existencia que tiene en la categoría de símbolo su clave dominante.

puede hallarse el hilo de Ariadna de la razón». (Trías, Calderón de la Barca 54)

Quizá hasta ahora no se ha destacado lo suficiente este elemento de la razón, pero hay que saber que está siempre incluida cuando se habla del *logos* propio de la frontera.<sup>157</sup> Esta dimensión racional es, de hecho, decisiva cuando hablamos de encontrar el justo medio en tanto que hace de hilo de Ariadna para orientar nuestra actuación.<sup>158</sup> Lo simbólico en tanto manifestación de lo sagrado en lo que aparece siempre supone esta medida dada por una justa orientación racional en el cerco fronterizo. Se trata, como se ve, de un elemento que requiere de un ejercicio constante o, dicho de otra manera, que se pone a prueba en todo momento

---

<sup>157</sup> La razón es, de hecho, uno de los tres componentes centrales de la propuesta de la filosofía del límite junto con el ser del límite y el suplemento simbólico. El concepto de razón se nos irá presentando de manera más directa en lo que sigue, por lo que habría que tener en cuenta su especificidad en la propuesta triasiana: «La filosofía del límite alienta, más bien, un espacio intersticial entre lo Ideal y lo Real en el que se aloja, precisamente, el ser del límite, determinando de este modo un concepto *fronterizo* de razón». (Trías, La razón fronteriza 15)

<sup>158</sup> La imagen del hilo de Ariadna tiene una interesante connotación que no puede dejarse de lado y que está presente en un autor para nada desconocido por Trías: «Una vez vencido el peligro, Teseo retornó al mundo de los vivos siguiendo el hilo rojo de Ariadna, cordón umbilical de su renacimiento. [...] La historia de Teseo, Ariadna y el Minotauro era una de las versiones míticas del misterio de la muerte y la resurrección análogo al que se celebraba en Eleusis, centro con el que Teseo también estaba relacionado». (Rykwert 169) Se verá que la noción de razón en Trías supone siempre una apertura a la religación y en ese sentido no puede dar la espalda nunca a lo simbólico. El hilo de Ariadna, entonces, es una buena imagen de ese cordón que nos une a lo matricial: nos distanciamos para la andadura en el laberinto del mundo, pero es atendiendo a su llamado que se abre la posibilidad de un retorno que aparece aquí como una resurrección o nuevo nacimiento. Rumbo al final de este capítulo volveremos sobre esta idea.



una vez que se ha dado el salto con respecto al suelo matricial. Dicho en términos de esta dupla Trías-Calderón: «La situación originaria es la del encierro en la torre-prisión, en la gruta, en la caverna: Segismundo, Irene, Semíramis, Aquiles o la Virgen del Sagrario pueden testificarlo». (Trías, La aventura filosófica 108) A esta situación originaria le sigue la prueba, *el experimento*, donde se recorre ese camino de formación que es una auténtica "vía purgativa". «Sólo quienes llevan a cabo esa *experiencia* consiguen ser, de modo precario y expuesto, pero consistente si consiguen ser *constantes*, algo dueños de su destino y no títeres de la fatalidad astrológica o de la siniestra repetición». (Trías, La aventura filosófica 109) Una vez se marca la distancia con el suelo matricial comienza el gran experimento de la existencia donde se da la constante apropiación del espacio de la frontera y se gana una y otra vez el engarce entre los cercos. Este es el fundamento de la variación de una condición trágico-matricial que se despliega en un constante drama simbólico. Trías encuentra en Calderón una de las más ajustadas interpretaciones artísticas de esta realidad:

Se escenifica en todas esas obras la irrupción y el despunte de la existencia humana: su dramático tránsito del claustro (maternal, matricial) al universo mundano en donde el sujeto probará su libertad, o la capacidad de ésta de orientarse debidamente o de torcerse: la capacidad, que el albedrío humano posee, de realizar de forma ajustada a la propia condición humana, o de malograrla perpetrando "hechos inhumanos. (Trías, Calderón de la Barca 44)

### 3.5 *La experiencia de la caída en el mundo: la existencia en exilio y éxodo*

Estamos ya situados en la frontera y sabemos ahora la importancia del alzado de este ámbito de conexión entre los cercos infinitamente distantes. Podemos dar un vistazo al abismo, a esa *nada* que es punto de origen misterioso y comprender que todo lo que sobre ella se dice tenderá inexorablemente a ser relato mítico, discurso simbólico presto a ser desmenuzado por una razón que se sabe instrumento hermenéutico, es decir, que no se erige como única facultad del habitante de la frontera. Siguiendo la línea calderoniana se puede decir que nos encontramos como Rosaura ante la torre en el inicio de *La vida es sueño*: «La puerta, / mejor diré funesta boca, abierta / está, y desde su centro / nace la noche, pues la engendra dentro». El lamento de Segismundo es lo que emerge de esa noche, el sonido de cadenas y una triste voz que acompaña a quien ahí ha caído. Sabemos entonces que al pobre desgraciado le espera una historia cuyo punto culminante está en el momento en que cobra conciencia de una verdad lapidaria: «¿Qué es la vida? Un frenesí / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son». Este punto en que el personaje reconoce la fórmula lingüística que da título a la pieza teatral es un elemento constante en la obra de Calderón, como bien ha señalado el mismo Trías. Pero lo decisivo para su existencia está en lo que sucede después, es decir, en la distancia que

el sujeto puede establecer con respecto esta frase fatídica para abrir entonces un espacio de libertad: «Sólo si el sujeto logra establecer entre su ser y su papel un distanciamiento que le permita, en ejercicio de su inteligencia práctica y de su sentido ético, orientar su libre albedrío hacia lo justo y lo conveniente, puede evitar esa trágica, o tragicómica, fusión de ser y papel en un emblema lingüístico que lo absorba por entero». (Trías, Calderón de la Barca 49)

El fronterizo es un Segismundo que encuentra en la acción de mediación hermenéutica su oportunidad de abrir un espacio de libertad. Se inicia así la acción colonizadora de ese espacio que se nos presenta como mundo.<sup>159</sup> El viaje dramático del que venimos hablando tenía como punto de partida lo matricial y, como se nos ha revelado, se trataba en efecto de partir de esa caverna para emerger en el mundo: «El comienzo, pues, lo constituye el *cerco físico*, en particular el sustrato común a todos los sucesos físicos. Y el final (teleología de este recorrido) lo constituye el *mundo* como ámbito de exposición y determinación del fronterizo. Se parte

---

<sup>159</sup> Hay que tener presente esta vinculación entre la noción de mundo y libertad que es tan propia de una concepción como la que aquí se está planteando. Dicho en palabras del mismo Trías: «*Mundus*, con su significación de *saeculum*, es el espacio de abandono del hombre caído, tras el pecado original, en el cual se halla fácticamente situado, fuera del gobierno estricto de la divinidad, en donde debe elegir y decidir su existencia en relación a la alternativa extrema de la salvación o de la condenación». (Trías, *La aventura filosófica* 195) Aquí está presente la distancia con respecto al cerco del misterio, aunque debe recalcar que en ese ejercicio de libertad se incluye como se ha visto aquí la vocación de medida, es decir, de religación que mantiene la tensión ontológica entre los cercos.

del cerco físico y se acaba en su desbordamiento o exceso, el *mundo*». (Trías, *La aventura filosófica* 200) Un exceso que encuentra su límite en el *cerco hermético*, por supuesto. El mundo, además, no es ningún paraíso terrenal sino un ámbito de prueba, el campo donde se lleva a cabo el *experimentum crucis*. De aquí que el lamento de Segismundo dé cuenta de esa experiencia desgarradora, de ese llanto propio del ser que se ve arrojado al mundo para iniciar el recorrido vital.

Ahora bien, salir de la caverna materna, como hemos venido recalcando, no supone su definitivo abandono. Tomando la imagen calderoniana podría darse que el viaje dramático entero se diera mientras dormimos plácidamente al interior de la caverna misma. Es ella la que hace posible el sueño en la medida en que se encuentra siempre como cuna de todo acontecer.<sup>160</sup> Así es como habría que entender esta salida sin abandono, esta presencia constante de lo matricial en el drama simbólico: «El mundo presupone la naturaleza como raíz materna, Matriz o espacio que todo pensar-decir

---

<sup>160</sup> Bien puede hablarse de una existencia matricial en la medida en que éste último elemento está presente en la forma de fundamento. Pareciera que encontramos aquí una influencia de Schelling en el esquema de las categorías de la filosofía del límite. En la filosofía de la naturaleza del alemán, en efecto, es necesario distinguir entre fundamento y existencia como bien lo explica Fernando Pérez-Borbujo: «La causalidad tiene una operatividad distinta a la fundamentación y, por ello, el fundamento de existencia no es la causa de la existencia, sino tan sólo su base; lo cual quiere decir que el fundamento no es el principio explicativo de la existencia, ni de lo existente, sino su condición de posibilidad». (Pérez-Borbujo, *Schelling, el sistema de la libertad* 67) La existencia está siempre en contacto con lo matricial como su fundamento, pero su causa no se reduce ni se explica por ella. Por tanto, es en la causalidad donde hay que ubicar el repliegue hacia el cerco del misterio mientras que lo matricial sí que tiene un despliegue en el *cerco del aparecer*.

presupone; sin naturaleza no hay mundo; sin suceder físico no hay posible alzado fronterizo. Pero la naturaleza, para poder suceder bajo el modo del darse, acogerse y configurarse presupone ya un mundo en el cual sea posible acogerla en formas, figuras, trazos y proposiciones que la replieguen reflexivamente en el pensar-decir». (Trías, La aventura filosófica 203) La co-implicación de forma y materia de la que se hablaba más arriba tiene aquí una de sus formulaciones en la filosofía del límite.<sup>161</sup> Si hay carne del límite, si hay cuerpo-territorio simbólico, es porque ya desde su misma aparición cuenta con un elemento hermético que le acompaña y fundamenta. Pero vamos a detenernos ahora en este segundo tramo, el de la colonización del mundo, que permite acoger a la naturaleza porque, al final de cuentas:

Esta reflexión metódica del *logos* en torno a su propio ámbito puede parecer sumamente abstracta y espectral. Pero en realidad se produce en y desde lo que está vivo y es concreto. El *logos* no es ningún tecnicismo filosófico ni ninguna vaciedad abstracta: es la propia palabra viva puesta ahí en situación pragmática, en contextos de diálogo e interacción entre sujetos que enuncian en su decir su propio *ethos*, su obrar, hacer o emprender. El *logos* es *pensar-decir*

---

<sup>161</sup> Esta misma co-implicación tiene su resonancia en la noción de verdad que emana de la propuesta triasiana mostrando su carácter de puente entre lo que aparece una dimensión que escapa a lo fáctico que es, en este caso, el espacio intramental o subjetivo: «Ha llegado, pues, para el sujeto del método, el momento de decir que la verdad es tanto verdad de la cosa como verdad lógica, o que la verdad de la cosa o la verdad lógica son dos momentos de la verdad que exigen dos rutas metódicas. Y que cada una de estas determinaciones deben presuponer la otra. [...] Debe reflexionarse un lugar, que es precisamente *el gozne, la bisagra, el límite*, como aquel lugar abismal, opaco y matricial (*dimensión-n* o Matriz del pensar-decir) desde el cual brotan o se generan, por *proyección*, los dos espacios, el lógico-subjetivo y el extramental-substancial». (Trías, La aventura filosófica 326-327)

*en acto*, efectividad lingüística que se muestra en contextos vivos, con toda su carga polémica y con toda su vinculación ético-práctica. (Trías, La aventura filosófica 352)

El viaje dramático que se da en clave simbólica es el despliegue mismo de la existencia. De hecho, las categorías que Trías propone, y que aquí tomamos como estaciones del *experimentum crucis* de la constante variación simbólica, deben ser leídas en clave aristotélica, esto es, como «el conjunto de modalidades lingüísticas, o de pensamiento, a través de las cuales se "declara" o se "acusa" lo que de hecho es o existe». (Trías, La razón fronteriza 21) El dato enigmático de partida, la existencia, no es ningún fruto de la especulación. La filosofía del límite en su conjunto no asume en ningún momento su andadura (su aventura) como un ejercicio de esta índole. Ya desde *Tratado de la pasión* se declaraba de manera directa: «Toda filosofía que se precie es siempre filosofía de la experiencia» (Trías, Tratado de la pasión 19). Trías no se moverá nunca de esta perspectiva. De aquí que la constatación de la existencia no se haga a través de un ejercicio exclusivamente intelectual o, mejor, no hay ejercicio intelectual posible si no se le piensa en su doble cara en tensión reconociendo su fundamental dimensión vital, concreta y carnal. El dato de inicio debe «proceder de una fuente de conocimiento que es la única a través de la cual puede ese dato presentarse. Esa fuente es la experiencia. La filosofía ha de partir de un dato empírico si no quiere incurrir en lo que constituye el peor vicio de la filosofía: la abstracción vacía e inane». (Trías, La razón fronteriza 32)

La existencia es un viaje, un trayecto colonizador que se despliega una vez que hemos sido arrojados al mismo sin motivo aparente. Hemos aquí de pronto, si volvemos la mirada atrás encontraremos nada más que la pregunta y el misterio de esa noche que nos antecede. Pero la experiencia de esta distancia con el origen no debe nunca confundirse con una especie de descenso en la escala ontológica. No somos cuerpo caído en desgracia como la materia en el mito gnóstico, sino más bien arrojado, proyecto que llama a reunir en una misma experiencia la posibilidad de engarce entre el allende y el aquende. El principio matricial nunca nos abandona, nos fundamenta y, precisamente en ese sentido, somos siempre, de alguna manera, parte del *cercos hermético*. Estamos al mismo tiempo en esta innegable dimensión de experiencia sensorial y empírica, es decir, no puede negarse la pertenencia al *cercos del aparecer* sin caer en necedad. Volver la vista hacia el origen es encontrar nada, pero es también entrar en contacto con su dimensión fascinante, con el vértigo que nos llama hacia el centro del abismo haciendo que las referencias se pierdan por un momento. Dar un vistazo al abismo del que provenimos es precisamente la génesis de esta pasión fundamental de la filosofía del límite: el enfrentamiento cara a cara con la nada allende del límite que es silencioso misterio del inicio de nuestra existencia.

La experiencia del viaje tiene siempre un impulso pasional, su orientación encuentra aquí su auténtica fuerza motora, su dinámica. Enfrentamos la nada porque nada

sabemos del origen, porque topamos una y otra vez contra el muro de silencio, *horos* y *stauros*, que no permite el paso y, no obstante, tiene un aroma seductor al que difícilmente podemos resistirnos. Cada intento implica la resolución simbólica de este viaje dramático que, como sabemos ahora, tiene una esencia trágica. Sísifo culmina la condena para volver a empezar una y otra, y otra vez. La gran diferencia es que las causas de este peregrinaje nos son completamente desconocidas, nada sabemos del juez ni de las razones de su sentencia.<sup>162</sup> Lo único que tenemos es esta nada que nos explica, que nos fascina con su vértigo y nos llama a variar una y otra vez en el intento de darle forma o nombre: «Ya que trágico es aquel ser que se ve abocado a una comprensión o conocimiento que, justamente en el límite, y por razón de la estricta *ananke* que éste encarna, se ve rebotado siempre de su insaciable preguntar, malogrando las eventuales respuestas con las que pretende satisfacer su *eros*. Éste es un *eros* puro jamás resuelto ni disuelto; un deseo siempre tenso y nunca satisfecho». (Trías, *La razón fronteriza* 38) Pero todo esto acontece en el espacio de frontera, es decir, sucede en el mundo y constituye al mundo mismo. Es en esta

---

<sup>162</sup> La imagen es empleada por el mismo Trías dándonos una muestra de cómo los relatos simbólicos (antiguos y no tanto) se presentan siempre para dar cuenta de esta cesura inexplicable que nos constituye: «La situación existente puede describirse como la propia de un ser caído en posición de exilio y éxodo, en pura condena sisífeas respecto al dictamen de un "juicio" de cuyo proceso no hay memoria, o de la que sólo puede haber memoria mítica documentada a través de la imaginación simbólica, la que se da relato y revelación a través de tradiciones religiosas, o a través de la recreación de éstas en novelas memorables (así en la novelística de Franz Kafka)». (Trías, *La razón fronteriza* 43)



dinámica donde el fronterizo se juega su existencia y no en la promesa de una dimensión transmundana.

A ese ser puesto, absolutamente externo y extrínseco en relación al "qué" o a "quién" lo pone es lo que, técnicamente, debe llamarse *existencia*. Existencia significa un ser que, todo él, en su totalidad, agota en sí su propia naturaleza y esencia, toda vez que ha sido exiliado en relación a las "causas" o a las "condiciones" que han determinado y decidido su surgimiento. [...] Se trata de una experiencia de una existencia en éxodo: exiliada de algún lugar que se desconoce (al que de forma tentativa y mítica, o en forma de relato sagrado, puede imaginarse como jardín cerrado, *hortus conclusus*); y condenada, al parecer, a un itinerario de exilio que debe ser llamado éxodo. Esa experiencia de exilio es el dato del comienzo; y el éxodo parece determinar y decidir el trayecto que puede seguirse a modo de ruta metódica (itinerante y aventurera). (Trías, La razón fronteriza 34)

Exilio y éxodo son las palabras que Trías utiliza para dar cuenta de esta experiencia de arrojo y su consecuente andar o aventura. Cabe resaltar aquí la declaración explícita de lo que ya se insinuaba antes, a saber, que es en esta experiencia del exilio y en el éxodo que le sigue donde el fronterizo se juega su existencia: no es en el paso al *cercos hermético*, no en la reconciliación con lo matricial, sino en el mismo éxodo como viaje simbólico que coloniza el cerco fronterizo donde este ser agota su propia naturaleza y esencia. La encarnación de la tragedia, de la cesura perenne entre los cercos, es lo que nos constituye. Seres a caballo entre lo que aparece y lo que se oculta en el misterio orientados hacia la constante variación de este trágico destino de simbólica (y siempre parcial por su

carácter dramático) resolución.<sup>163</sup> Se destaca con esto lo fundamental de la acción, del desplazamiento y alzado constante que opera en el éxodo de la existencia.

El cerco fronterizo es un espacio dinámico.<sup>164</sup> La mediación es siempre ejercicio, acontecer, hacer que no se circunscribe exclusivamente a un acto racional sino que se despliega en símbolos y *logos*, en actos de carácter lógico-simbólico. Esto es lo propio de una carne del límite, su tendencia a hacerse de un *corpus* simbólico que constituye la suma de su propia experiencia de éxodo, la parcela de frontera que ha logrado erigir en el trayecto: «Entre su fundamento en falta y su fin jamás cumplido circula la existencia en su condena a sobrellevar en éxodo su condición exiliada». (Trías, La razón fronteriza 44) Y es que hay, evidentemente, un límite temporal para la misma. La existencia se despliega en el

---

<sup>163</sup> La fórmula no dejará de repetirse y es crucial para comprender la propuesta triasiana: «El símbolo pretende unificar lo escindido. Lo escindido es la *cesura* originaria atestiguada por el límite, hallada e incrustada en el corazón mismo del ser del límite». (Trías, La razón fronteriza 61) La cesura no está más allá o más acá de la frontera sino en el corazón de la misma.

<sup>164</sup> Hay una expresión del propio Trías que me parece sintetiza a la perfección esta idea: el nervio metafísico. La metafísica, en efecto, se produce o se realiza ante un estímulo que es también nervioso, es decir, que tiene lugar en ese cuerpo-territorio que se despliega en la frontera. Dejo aquí el modo en que nuestro autor lo expone: «Muy pocas veces se irrita el nervio metafísico. Con frecuencia se mantiene esterilizado, cuando no se halla totalmente atrofiado. Una existencia que no es capaz de estimular ese nervio es una existencia que apenas tiene derecho de ese nombre. El hombre puede vivir sin metafísica; también puede vivir sin copular. El hombre es animal capaz de enloquecer de *asombro*. Asombro ante el universo, asombro ante sí mismo, asombro ante el propio yo. El hombre puede asombrarse de sí mismo ante sí mismo. Por esta vía puede llegar a *amarse*. O puede, en general, llegar a amar». (Trías, Drama e identidad 70)

tiempo y éste es también parte fundamental de su límite: «Enemigo y amigo a la vez, el tiempo fija un límite a la acción, obliga a la determinación, establece un dique a la omnipotencia de la ensoñación y del deseo: fija por consiguiente un pacto que permite el pasaje de lo posible a lo real. De la indeterminación subjetiva a la inscripción objetiva». (Trías, *El artista y la ciudad* 112) En este éxodo de la existencia no hay tiempo que perder y es en virtud de esta acción apremiante que se da el paso a una concreción que deja huella como testimonio de nuestro paso.

Habíamos adelantado ya que este ejercicio de la existencia no era ningún día de campo. El vocabulario empleado en su descripción habla por sí solo del tono que tiene para Trías la experiencia de este éxodo. De hecho, cuesta encontrar en la filosofía del límite una exaltación del goce. En los inicios de la andadura triasiana se encontraba más este elemento que, por otro lado, se vinculaba a imágenes completamente corpóreas. La fuerza erótica que impulsa al retorno al origen, por ejemplo, encontraba en el orgasmo su forma de explicación y modo de mostrar su dinámica: «Ese erotismo es proporcional a la magnitud del tiempo de incertidumbre y suspense. Es tanto mayor cuanto más se ha retenido y *entretenido* el instante del orgasmo. Todo retorno a la cadencia tiene siempre trazas de un orgasmo. Toda música dramática (y por lo mismo cadencial) describe la curva del erotismo». (Trías, *Drama e identidad* 59) Pero a ese punto culminante habría que agregar siempre una nota

precautoria o sombra que es la especialidad de la casa en la filosofía del límite. La cadencia no es el camino al goce y nada más, sino que resplandece ahí un doble siniestro como pulsión de muerte. Los momentos extáticos u orgásmicos de la existencia como éxodo que se despliega en símbolos nos llevan, precisamente, a entrar en conciencia de la resonancia del fin y del inicio:

En el símbolo se produce un coágulo de energía que le confiere naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe. En relación a nuestra estancia en este mundo, o en el *cerco del aparecer*, el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos, o más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (*limen*), o la salida final (*terminus*). Es particularmente congenial con esas situaciones *limítrofes* del origen y del fin, o del nacimiento al ser y a la existencia, y de la extinción (con la muerte y la sepultura). (Trías, El canto de las sirenas 21)

Ya lo veíamos al inicio de este capítulo con la descripción que Trías nos ofrece de Mozart: la belleza parece ser eso que resplandece en el límite del misterio de la muerte y que no es sino la *variación*, posterior al exilio y al éxodo de la existencia, del punto de partida, es decir, del nacimiento.<sup>165</sup> Pero no nos adelantemos a la salida antes de haber atendido un poco mejor a las características de esta estancia de la frontera. La experiencia dentro de la misma, como se ve, está marcada en

---

<sup>165</sup> Como bien señala Harpur con respecto al mundo griego: «Tal como afirmaban los griegos, la muerte no es lo opuesto a la vida, sino al nacimiento». (Harpur 17) Pero opuesto que, como se ve, se tocan en tanto confluyen en esa zona del misterio que es punto de partida del exiliado y punto de llegada tras la travesía del éxodo. Por otro lado, habría que destacar que entre principio y fin, entre nacimiento y muerte, no hay una identidad, pero sí una relación. De ahí que se use el término *variación* para mostrar ese fino hilo que comunica los dos extremos.

la filosofía del límite por conceptos como caída y condena. De ahí que convenga dedicarles unas líneas para poder comprender a qué refieren de manera específica. Estos elementos forman parte, de nuevo, de un vocabulario gnóstico que aquí se fusiona con la experiencia y el experimento que tiene en los personajes calderonianos una muy ajustada imagen. La noción de caída nos lleva de vuelta al gnosticismo, pero con una variación: sabemos ahora que el alzado posterior a la caída no es una vuelta que abandona el mundo, sino una colonización que alza los muros del mismo en tanto que espacio fronterizo.

Para el gnosticismo la caída es también el punto de partida del drama de la salvación: «Más drástica es la imagen de la caída: el alma o espíritu, una parte de la primera Vida o de la Luz, cayó al mundo o al interior del cuerpo». (Jonas, La religión gnóstica 96) Esta explicación, como sabemos, responde a un mito del origen que la filosofía del límite no construye ni se propone construir. En la propuesta triasiana el punto de partida es la constatación empírica de la existencia cuya causa u origen se desliza siempre en el cerco del misterio.<sup>166</sup> Lo que hay es un cuerpo y un mundo que existe,

---

<sup>166</sup> En este sentido la interpretación es más cercana a la de Heidegger que ve en la caída un modo de ser del *Dasein*, del estar-en-el-mundo como modalidad existencial aunque impropia: «Por consiguiente, el estado de caída del Dasein no debe ser comprendido como una “caída” desde un “estado original” más puro y más alto. De ello no sólo no tenemos ninguna experiencia óptica, sino tampoco posibilidades y cauces ontológicos de interpretación». (Heidegger, Ser y tiempo 198) La caída se piensa ya como modo de ser en el mundo y desde los límites del mismo y no como un descenso en la escala del ser que hay que remontar.

que emprende el viaje dramático de la existencia en condición de exiliado. Lo que se busca, por tanto, es el ajuste con respecto a este mundo, a esta situación concreta y específica de exilio y éxodo. No hay en el fronterizo un despertar divino ni una dualidad de Luz-cuerpo:

La *caída* es, así, la condición en que el fronterizo se encuentra por estricta necesidad, por *ananke*, sin haberlo elegido ni decidido. Tal caída en la existencia, o caída en el tiempo, daría una determinación implícita a la condición de exilio y éxodo. Pero una vez determinada esa condición *necesaria* de la existencia fronteriza podría reflexionarse sobre los modos posibles de responder, o co-responder, a esa situación de partida. [...] Puede, pues, orientar el deseo y la voluntad respecto a las posibilidades que en su remisión al límite se le ofrecen. En ese *alzado* se juega su libertad. Ésta constituye la facultad de responder, o de co-responder, a esa circunstancia limítrofe y fronteriza que se le entrega desde el comienzo. (Trías, La razón fronteriza 46)

La atención, como se ve, está puesta por entero en el cerco fronterizo. Ciertamente es que la influencia gnóstica es innegable. Para esta tradición, como señala Jonas, «"haber sido arrojados" no es una mera descripción del pasado sino un atributo que califica la situación existencial dada y que viene determinada por ese pasado». (Jonas, La religión gnóstica 98) Esta ligazón con el pasado sí que encuentra en la noción de lo matricial una resonancia, pero en ello nada se dice con respecto al despertar que implique un abandono del mundo. Lo importante y decisivo, de nuevo, está más bien en cómo se habite ese espacio de frontera.<sup>167</sup> En el mismo no se da

---

<sup>167</sup> Resultaría interesante contrastar la base ontológica de la filosofía del límite que lleva a estas conclusiones de carácter ético con la famosa defensa del existencialismo de Sartre: «Es lo que expresaré al decir que el

ninguna especie de determinación previa: la caída es *ananke*, pero el espacio fronterizo es territorio de libertad. No elegimos la caída, nuestra llegada al mundo se determina en un momento en el que estamos ausentes, la concepción de nuestra propia existencia se nos sustrae, nos es ajena y la decisión pertenece siempre a otro. Pero el camino que se recorre se da en total libertad y demanda, por ello, una respuesta a ese arrojó.<sup>168</sup> Será en función de esa respuesta

---

hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace». (Sartre 174) Sartre continúa la defensa hablando de cómo en el existencialismo el hombre se inventa a sí mismo a cada momento sin ningún apoyo externo o signo dejado en el mundo. Todo debe ajustarse a esa máxima existencialista: «El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho». (Sartre 168) Las coincidencias en el planteamiento hacen ver la posibilidad de un diálogo para establecer los matices y las distancias. Pero esta es otra de las líneas que se abren sin poder atender en su justa medida en este trabajo.

<sup>168</sup> La relación entre libertad y responsabilidad es fundamental en la filosofía del límite. Podemos encontrar también en ese punto un elemento de distancia con respecto al gnosticismo en la medida en que el llamado a la responsabilidad es completamente diferente. El imperativo pindárico de la ética fronteriza no es uno que tenga como finalidad la salvación ultraterrena, el despertar de una condición dormida y caída, sino el ajuste a la condición que es dada en el arrojó y sin motivo aparente. En el gnosticismo, por su parte, el llamado recuerda la misión original del sonámbulo del mundo y promete la salvación: «el *recordatorio* del origen celestial y de la historia trascendente del hombre; la *promesa* de la redención, de la cual también forma parte el relato que el redentor hace de su propia misión y de su descenso a este mundo; y, por último, la *instrucción* práctica sobre la forma en que se debe vivir en el mundo, en conformidad con el "conocimiento" recién conquistado y como preparación para la eventual ascensión. El núcleo formado por estos tres elementos constituye el mito gnóstico, en el cual la llamada a despertar es una especie de abreviatura de la doctrina gnóstica en general». (Jonas, La religión gnóstica 114)

La escucha de un llamado y el ajuste a los mandatos del mismo son elementos en común, pero su contenido concreto varía radicalmente en la medida en que uno es promesa de salvación y el otro invitación a

que se dé la resolución simbólica del drama, es decir, que se logre dar cuenta o no de esa cesura del *limes* que somos en tanto seres mundanos arrojados. La caída, el exilio, nos determina a emprender el éxodo que culmina con un retorno donde se reconocer la cesura trágica inherente que no hace sino variarse en el trayecto poblando el mundo de símbolos. Esta es la experiencia de la salida de esa caverna que vive la existencia en el modo del exilio y el éxodo.

### *3.6 Deuda y responsabilidad: final de trayecto*

Descendemos a la caverna materna para descubrir que es el fundamento matricial el punto desde el cual emergemos o, mejor, el que nos arroja al mundo sin dejar por ello de acompañarnos en su condición de fundamento. El arrojamiento se entiende entonces como viaje dramático que tiene como esencial tarea el alzamiento del mundo, la colonización de un espacio de frontera cuyo agente es esa extraña criatura denominada como fronterizo. Ser a caballo entre el aparecer y el misterio que se ve de pronto en el medio de los cercos sin saber nada de su origen, de las causas de su presencia en este espacio del aparecer al que también pertenece. La noticia de su procedencia, no obstante, le viene de un llamado, de una voz que enuncia el imperativo que habrá de regir el

---

asumir la condición mundana y ajustarla a su esencial marca fronteriza. Abandonar el mundo o constituirlo, fundarlo y mantenerlo; ahí está la distancia entre las propuestas.



trayecto de su exilio: ajústate a tu condición limítrofe, a tu condición de frontera. Es este el ideal ético que resplandece en el horizonte del límite y que impele al justo despliegue de la existencia: «el fronterizo accede a *lo ético* en la medida en que "oye", como imperativo de su existencia, la *frase imperativa* que le urge y apremia a *alzarse* de su caída en el *cerco del aparecer* hasta la frontera del mundo, adecuando y ajustando de este modo su propio ser a su propia determinación esencial, de manera que realice de esta suerte su *esencia* fronteriza». <sup>169</sup> (Trías, La razón fronteriza 65-66)

Es la escucha la que marca el inicio del éxodo donde la pregunta por el origen es inevitable: ¿a qué se debe esta circunstancia o condición? ¿A quién se debe la existencia? Esta pregunta, como ya sabemos, nos remite a un origen que sólo puede determinarse de manera mitológica. Una entidad fuera del mundo aparece como aquella a la cual se debe y se

---

<sup>169</sup> En este punto en particular sí que debe destacarse una relación de máxima importancia, a saber, aquella entre el oído y la fe. Decíamos en el primer capítulo de este trabajo que el quiebre del espejo nos dejaba resonando una voz que aquí bien podemos entender como este llamado de lo hermético. La imagen, vinculada a la vista, es principio del conocimiento, pero el oído es el órgano de la fe: «El símbolo de la llamada, como forma bajo la cual el trasmundano hace su aparición en el mundo, es tan fundamental para el gnosticismo oriental que las religiones mandea y maniquea podrían recibir incluso el nombre de "religiones de la llamada". El lector recordará la estrecha conexión que en el Nuevo Testamento existe entre el acto de oír y la fe. Encontramos muchos ejemplos de ello en los escritos mandeos: la fe es la respuesta a la llamada que viene del más allá y que no puede verse, sólo oírse». (Jonas, La religión gnóstica 108)

Es en esta medida que la respuesta a un imperativo que nos llega por el oído es una forma de fe y de religación con lo hermético. Veremos en lo que sigue lo que hay de esto en el concepto de responsabilidad de la filosofía del límite.

le debe la presencia en este mundo. Algo que, desde Nietzsche, se ha complicado al declarar la muerte de este padre mitológico para poner en el mundo, y no en un trasmundo, el sentido de la vida. La estela nietzscheana se extiende hasta nuestros días, pero Trías se distancia de planteamientos de algunos que siguen este rastro, como Heidegger y Lacan, por considerar que han dejado vacío el trono del padre muerto sin removerlo; se ha fomentado así la proliferación de máscaras del padre. La noción de *Schuld* heideggeriana, por ejemplo, conecta con esa llamada que invoca en la forma del silencio a la propiedad. Es en la medida en que se atiende a ese llamado que se determina el ser culpable o deudor y se fundamenta la tarea propia del *Dasein*, a saber, el cuidado como el ser-fundamento de una nihilidad: «Tener que ser el propio fundamento arrojado es el poder-ser que está en juego en el cuidado». (Heidegger, *Ser y tiempo* 303) Para Trías, sin embargo, es necesario destacar el elemento de la producción como forma de saldar la deuda y no dejar así a la angustia como único elemento restante del sentimiento de culpa.<sup>170</sup> Para ello vuelve la mirada

---

<sup>170</sup> Aunque no queda claro que por eso se pueda decir que Trías escape al comentario de Solterdijk que destaca la peculiar estructura de este ser en torno al cual gira la noción de cuidado: «En el ser humano de Heidegger ha llamado la atención de los observadores que parezca no tener genitales y poca vista: tanto mejor está conformado su oído para percibir la llamada de la inquietud [*Sorge*]». (Sloterdijk 281) Sustituir un órgano por otro, en efecto, no da cuenta de la complejidad corporal de la experiencia humana. Una consecuencia, sin duda, de la elipsis que afecta al cuerpo en la filosofía del límite y una innegable nota crítica para quien afirma que la experiencia es parte fundamental del ejercicio filosófico.

precisamente hacia su segunda estrella binaria: Nietzsche y su *Genealogía de la moral*.

En este texto nietzscheano la deuda no se satisface mediante angustiadas resoluciones ni mediante pagarés. Sino a través de *inscripciones*: primero en la tierra y en el cuerpo, posteriormente en tablillas o papiros, finalmente en el interior de un alma constituida en superficie o nodriza donde insemina el Lógos su poderosa huella. La deuda queda saldada mediante signos sensibles que arañan la tierra y mar, cielo e infierno: huellas del pasaje del hombre a través de su morada. Pero en última instancia la deuda queda saldada cuando ese hombre sufre su última metamorfosis: entonces rubrica su acción mediante un salto hiperbóreo, cierto impulso ascensional, cierta compulsión al vuelo. (Trías, *El artista y la ciudad* 110)

El camino productivo, el de la variación simbólica o drama de la existencia de resolución simbólica y esencia trágica, tiene, como hemos visto, sus etapas. Éstas resultan indispensables dentro de esta experiencia culpable o deudora que se salda a través de la producción. Su punto de partida está en lo matricial, en ese ámbito del fundamento del que hay que distanciarse: «La primera consecuencia es, en efecto, la exigencia imperativa de des-prenderse de la *matriz*, [...] tal des-prendimiento tiene como finalidad conseguir el *alzado* hasta el límite del mundo, habitando éste. Se trata, pues, de la exigencia de ser *exógamo*, o de romper el nudo umbilical que implica *alzarse* de la unidad incestuosa primordial a la condición *fronteriza*». (Trías, *La razón fronteriza* 69)

Conectamos así con la importancia de lo que al final del capítulo anterior se presentaba como el cuerpo volviéndose frontera. El habitar, el cuidado del espacio que se presenta producto de un alzado como veíamos con Heidegger, inicia

aquí su despliegue. Habría que tener siempre presente esto: este es un inicio que trae consigo una consecuencia, a saber, la del deber que acompaña al habitar, el cuidado que requiere el espacio que se erige ante nosotros. Esta dimensión es también una respuesta al imperativo que nos llama a marcar distancia con la dimensión matricial para alzar y habitar el límite, es decir, que de ese mismo llamado se desprende la obligación de dejar libre el sitio del Dios o Padre muerto en la medida en que saldar la deuda implica habitar el límite para poblarlo de símbolos y no un llamado al abandono o una pretensión de ocupar el trono vacío: «La segunda es la exigencia de mantenerse en el *limes*, sin rebasarlo en el deseo de ser, o de querer llegar a ser, "algo infinito"». (Trías, La razón fronteriza 70)

La misma voz que nos da noticia de nuestra propia condición, la voz que enuncia el imperativo que ha de orientarnos en nuestro habitar la frontera, es la que desata la experiencia deudora y culpable. Es ella la que pone sobre la mesa la condición de una existencia cuyas causas se deslizan en el campo del silencio. Es la conciencia de este dato la que termina por generar el sentimiento de culpa, pero que hay que enfrentar directamente para mitigarlo o, en otras palabras, ser más que un angustiado. Todo lo cual, por supuesto, siempre en el marco del espacio alzado por el distanciamiento con lo matricial que da pie a la constante variación simbólica.

Pero debe resaltarse aquí que esta misma variación no es sólo un compromiso de producción de obras culturales, sino que implica siempre un ajuste en el comportamiento, es decir, que en este experimento de la frontera se da cuenta del nudo (est)ético constitutivo del fronterizo. No hay ética sin estética ni viceversa, la actividad simbólica en el *limes* es constante afirmación de este hecho que tiene su sustento en una ontología que se despliega en la topología de los cercos donde encontramos un auténtico sujeto meta/físico, es decir, uno que es bisagra entre lo físico y lo que está allende de esta dimensión del aparecer.<sup>171</sup> Tal sujeto, el fronterizo, lleva a cabo un alzado ético y un despliegue estético que, al mismo tiempo, soporta el alzado previo. Las estrellas binarias de la filosofía del límite comienzan a encontrar una dinámica de movimiento: el principio erótico-platónico que suscita el alzado encuentra en el llamado ético de la producción su imperativo de despliegue en el mundo, su límite que hace que el vuelo aterrice, es decir, se mantenga fiel a su pertenencia terrenal que es el espacio o lugar donde ha de saldar la deuda:

Porque el fundamento es un fundamento *en falta* registra el fronterizo en su conciencia el hiato o la cesura de esa *falta*.

---

<sup>171</sup> Este punto tiene en Wittgenstein una de las voces más decisivas para el planteamiento de Trías: «Existe, pues, realmente un sentido en el que en filosofía puede tratarse no-psicológicamente del yo. El yo entra en la filosofía por el hecho de que el "mundo es mi mundo". El yo filosófico no es el hombre, ni el cuerpo humano, ni el alma humana, de la que trata la psicología, sino el sujeto metafísico, el límite –no una parte del mundo». (Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* 145-147) Este límite del mundo, para Trías, es el que se encarna en el fronterizo donde los cercos se engarzan manteniendo una distancia abierta al intercambio hermenéutico.

Y eso que *le falta* constituye la raíz de su conciencia de hallarse *en falta*, de donde procede su conciencia de culpa, o su sentimiento de hallarse *en deuda*. Ese endeudamiento existencial queda salvado, o saldado, mediante el movimiento de *alzado ético* a través del cual llega el *humilis* a convertirse en habitante de la frontera del mundo, hasta hacer de ésta su patria y su espacio cívico de convivencia. (Trías, La razón fronteriza 74)

Desde el momento en que se habla de este alzado ético se debe tener en cuenta lo ya señalado con respecto a la libertad propia del espacio que se inaugura. La situación de caída y la existencia como exilio son punto de partida irremediable para el inicio de un éxodo que, no obstante, se desarrolla en completa libertad. La condición fronteriza es una posibilidad que parte de lo matricial pero que debe encontrar en el fronterizo la voluntad de concreción, una elección que determine su *ethos* propio.<sup>172</sup> Ajuste y desajuste son las opciones que se abren en el exilio y éxodo de la existencia: el viaje es inevitable, pero el sentido de la respuesta no está determinado de antemano. El sentimiento de deuda o culpa

---

<sup>172</sup> Interesante tomar en cuenta esta distancia entre lo matricial como fundamento de toda posibilidad y su concreción. Es, en efecto, un punto fundamental para entender la frontera como espacio de libertad. Trías lo destaca de la siguiente manera: «Es, más bien, una potencia *matricial*, que desde el *fondo* (sin fondo) de su abismal "fundamento" deja que surjan de sí determinadas elecciones existenciales *posibles*; que, sin embargo, en el seno de esa matriz son tan sólo puras posibilidades. [...] Esa potencia carece de poder engendrador. No dispone de "voluntad" que pueda ser activada hacia una elección y decisión en favor de aquellas posibilidades que puedan ser pasadas de la potencia al puro acto de existir». (Trías, La razón fronteriza 133-134)

Aquí puede verse mejor la relación que hay entre lo matricial como fondo y fundamento de toda posibilidad y el agente creador que habita el cerco fronterizo. Además de que se brinda otro aspecto de lo crucial que resulta el engarce entre los cercos para mantenerse en ese espacio hermenéutico entre la posibilidad y su despliegue en el mundo.

pude jugar aquí un papel importante para determinarse por una respuesta que restituya la condición inicial, que haga justicia a ese punto de partida a través de la particular acción que se despliega en el cerco fronterizo en su faceta de aparecer. Pero, de nuevo, no se trata de un elemento condicionante, de un destino escrito, sino de una posibilidad para la cual las condiciones están dadas, aunque de cualquier manera éstas deben ser elegidas en libertad.

El límite es cadena de necesidad que sitúa en posición caída al existente. Pero es también la determinación intrínseca de éste que le urge y apremia a remontar esa situación del comienzo. [...] El límite es el lugar, crítico y de crisis, en donde se juega la capacidad de *alzado* de la situación originaria de caída en la existencia, con su cuota de exilio y éxodo. El fronterizo no se halla predeterminado por el aspecto limitante del límite; no se halla encadenado a éste por férrea ley de *ananke*. El límite es algo más que la sanción de una existencia gobernada por leyes inexorables. Es *limes* como intersticio en el que el fronterizo se juega la libertad. (Trías, La razón fronteriza 77-78)

La respuesta en libertad a ese llamado del imperativo pindárico determina el ajuste o desajuste de nuestra condición. Esto es clave para el habitar que acompaña al alzado de este espacio-frontera, pero también supone siempre un camino de vuelta necesario para cerrar el círculo de la variación. Responder a este sentimiento de deuda es, en efecto, el reconocimiento de la cesura trágica que nos constituye y la tarea simbólica que se nos abre en el horizonte como consecuencia. En otras palabras, la respuesta nos lleva a reconocernos como habitantes de la frontera que precisamente la habitan a través de la producción simbólica

que se despliega y, además, encuentran ahí su límite. De aquí la importancia de una reconciliación entre símbolo y razón, pues «sólo una razón re-ligada, abierta a lo simbólico, capaz de habitar el lado liberador del *limes* jánico y bifronte, puede ser la razón propia de un fronterizo que pueda liberarse de la cadena de *ananke* que parece instigarle a ser sólo sujeto como pura auto-referencia de sí». (Trías, La razón fronteriza 86)

Habitar la frontera es estar en constante contacto con las posibilidades que ella nos brinda, por lo que se sigue cumpliendo esta tensión entre el llamado que nos hace conscientes de la patria de la que hemos sido exiliados y la deuda que debe saldarse, siempre en la frontera, por la existencia a la que hemos sido arrojados. El éxodo, precisamente por eso, puebla de símbolos su andar dirigiéndose hacia un punto donde el pasado de donde proviene y el futuro hacia donde se dirige resuenan en armonía.

La orientación de ese *eros dramático*, en efecto, se da hacia un pasado inmemorial de rostro indefinido. La deuda es un supuesto en relación a la existencia, es decir, ésta viene dada y como consecuencia se genera aquella. El fundamento en falta supone siempre ese mismo fundamento poniéndolo detrás en el horizonte temporal. Pero una deuda no se salda en el pasado, sino que se proyecta siempre hacia el futuro. El tiempo pasado, como hemos visto, es la dimensión de un relato mítico, el presente es el despliegue donde se da cuenta o se expone el trayecto en el que el fronterizo ha de ajustarse



a su condición y buscar saldar la deuda, pero el futuro es un ámbito del que nada puede decirse a no ser que sea en el modo de una profecía. Se podrá notar que tanto pasado como futuro coinciden en su estatuto de imposibilidad de ser abordados salvo por una forma de discurso más bien simbólica, es decir, donde la razón debe reconocer precisamente la necesidad del símbolo. El despliegue de lo que se muestra es un decir apofántico que debe convivir con el decir mítico del pasado inmemorial y la profecía del futuro. «Pues, como sabía Schelling, el pasado puede ser relatado, el presente puede ser expuesto, pero el futuro tan sólo puede ser profetizado. La *esencia* del tiempo, entendiéndose éste como el tiempo *propio* de la existencia fronteriza, exige a la vez relato, exposición y éxtasis profético». (Trías, La razón fronteriza 102) Ya en la expresión que denomina el decir correspondiente al futuro se anticipa la presencia de un elemento central en todo viaje, a saber, el punto de llegada o culminante. El *éxtasis profético*, en efecto, insinúa esta idea de salida, de salto al vacío para emprender el vuelo, como se decía ya con Nietzsche para hablar de una última metamorfosis. Se trata de enfrentar esa posibilidad que Heidegger denomina como la más radical de las posibilidades, pero también la más incierta: la muerte.

La muerte, en efecto, nos refiere a ese punto final del éxodo, a un retorno al hogar que no será ya el mismo porque

el viaje es uno que se da en el horizonte del tiempo.<sup>173</sup> Pero este punto de llegada es, sin duda, uno de los más complejos que puedan presentarse para el discurso de la razón. Una verdadera aporía o, quizá, la aporía por excelencia: la razón buscando dar cuenta de su propio fin, del cese de sus posibilidades o, en otras palabras, la razón buscando explicar con palabras el silencio. Se perdonará el recurso a una imagen poética, pero es la única manera de destacar que la muerte es el confín último de un éxodo del que solo la profecía, como discurso simbólico-poético, puede hablar. Aclarando siempre que cuando aquí se dice *hablar* se trata ya de una metáfora, pues el objeto del discurso es de una condición harto paradójica: la muerte es la más cierta de todas las posibilidades y, como tal, está siempre presente, pero no se nos hace real y fácticamente visible sino hasta que acontece siendo entonces cuando ya nada podremos decir sobre ella. El hablar de la muerte es siempre un relato, una profecía o una

---

<sup>173</sup> Este horizonte dinámico introducido por el tiempo es esencial para comprender la relación entre esencia y producción. Trías hace referencia a ello en varios puntos de su obra, pero bien puede decirse que las siguientes palabras, a propósito de Thomas Mann, sirven de perfecta síntesis de la idea general: «El tiempo es ese movimiento giratorio perpetuo que hace que lo celeste se encarne, se haga carne, se terrenalice; que hace asimismo que lo terrestre se sublime en forma y figura sempiterna, impercedera. Tiempo y eternidad, tierra y cielo, carne y espíritu son principios rotatorios, de manera que se revelan su esencia y existencia a cada giro de la esfera». (Trías, Creaciones I 551) La muerte, en efecto, sería un giro que mostraría una posibilidad de eternidad en la medida en que se ha dado un despliegue simbólico en la existencia. Eternidad que, por supuesto, no compete al ente singular sensible que somos, sino a la frontera y su perpetua variación que demanda encarnación, carne del límite a la que tarde o temprano le llegará también su epílogo terrestre.

conjetura que parte de una experiencia que no puede ser la propia.

Pero antes de entrar a este complejo ejercicio de pensamiento habría que decir que es este final de trayecto el que permite hacer una valoración global del despliegue simbólico de la existencia. Su ajuste o desajuste queda clausurado y definido de manera última en el momento del acontecer de la muerte. La deuda de la existencia contraída tras la caída llama a cuentas en este crucial instante de cierre o cese. Claro que esta operación no le compete a quien pasa por la última gran experiencia de la frontera. La muerte es, de hecho, un final, es el con-fin de una existencia que se despliega en el *cerco del aparecer* y encuentra en el morir su disolución entitativa. Si *horos* y *Stauros* tienen un rostro ese es el de la muerte. No por nada su constante vecindad con la angustia como su disposición afectiva más propia: es ahí el punto culminante, el *non plus ultra* que, además, nos define por completo. Pero, curiosamente, nuestra muerte no es sino el último acto simbólico, la última huella que se imprime en la frontera para que sean los otros, los que permanecen, quienes hagan constar el cierre con su respectiva valoración o juicio: «La muerte no comparece: no es ninguna evidencia del *cerco del aparecer*. Pero los muertos sí que aparecen. Aparecen *en el habla*, es decir, en la situación de los vivos, de los hablantes, como aquéllos de quienes puede hablarse». (Trías, *Lógica del límite* 353)

La muerte pertenece al cuerpo de la manera más radical posible, es el lugar de la muerte como ya se puede leer en el mismo *Gorgias* platónico (492e-493<sup>a</sup>). La disolución del cuerpo lo es también la de las posibilidades de todo ajuste o retractación. En la frontera, y desde la frontera, es donde se articula el discurso tanto en su forma mítica como profética y, por supuesto, la expositiva o apofántica. De aquí que la desaparición del soporte material del discurso singular que desplegamos es también su imposibilidad. En otras palabras, si el soporte material-matricial fundamenta las posibilidades de este ente sensible en devenir que somos, su disolución o desaparición es también la de esas mismas posibilidades que sustenta. Lo que queda, no obstante, es ese *corpus* simbólico como huella del paso de una existencia en exilio y éxodo. Las obras, la producción, constituyen el único resto o remanente que deviene entonces legado que llama a una respuesta de los otros. La responsabilidad, en efecto, adquiere aquí una dimensión de religación con respecto a aquellos que ya no pueden hablar, un compromiso con el pasado, territorio de *Mnemosyne*, que conecta también con el sentimiento de culpa o deuda: «Una religión del límite significa, pues, una forma de *relación* nueva, viva y vigorosa, entre los vivos y los muertos, un reencuentro *salvador* con el pasado, lo pasado, que puede ser *recreado* y, en general, un hacer las paces con *Mnemosyne*, la divinidad menor más castigada por la tradición ilustrada y moderna». (Trías, *Lógica del límite* 275) De aquí que la muerte, el final de trayecto, sea una manifestación de

una existencia que incluso en su cese es gozne. Finalmente, se pone de manifiesto un elemento potencialmente perturbador, a saber, que ese *corpus* simbólico que nos sobrevive es, de hecho, la huella en vida de la presencia de la muerte.

### 3.7 *La comunidad de los muertos y el doble agujijón de lo hermético*

El sentimiento de culpa encuentra en la responsabilidad con respecto a los muertos otra de sus importantes manifestaciones. Se trata de un diálogo que liga en la frontera a aquellos que han partido con los que permanecen en la posibilidad del habla.<sup>174</sup> No se trata nada más de un elemento

---

<sup>174</sup> La relación entre vivo y muertos es objeto de una interesante historia que no se ha mantenido siempre igual. Trías tiene en el trabajo de Joseph Rykwert, *La idea de ciudad*, una de sus grandes influencias al momento de pensar el espacio habitado. En los ritos de fundación que se describen en ese trabajo el trazado de los cercos es un punto crucial para marcar la división entre el espacio de la ciudad y lo de fuera. El lugar de los muertos no estaba dentro de los muros de la ciudad y el contacto con ellos se restringía a determinados momentos del calendario a pesar de que el centro o *mundus* de la ciudad contenía la tierra y reliquias de los antepasados, del lugar de donde los fundadores provenían. Este espacio tenía una peculiar significación: «Entiendo los testimonios antiguos en el sentido de que en un determinado momento de los ritos fundacionales se excavaba un pozo probablemente circular, y que en aquel hoyo se depositaban ciertos elementos para subrayar su carácter dual como seno y a la vez tumba. Al igual que el *mundus* abovedado de Ceres, era paso hacia el mundo inferior y fuente de fertilidad, manantial, por tanto, de la existencia de la ciudad y *matrix* de la misma». (Rykwert 146)

La imagen es sumamente apegada a la idea que venimos desarrollando de lo matricial como fundamento, punto de partida y de llegada a un mismo tiempo. Pero más allá de este interesante elemento cabe destacar que la relación con los muertos y la selección de su lugar en tanto que cadáveres tiene un interesante devenir en la historia. Ya

relacionado con el discurso mítico del origen que nos resulta ignoto, sino que, de hecho, encuentra en la experiencia concreta de la muerte de los otros, de la extinción corpórea y material de su presencia, un punto de sustento igualmente importante:

La culpa es culpa relativa no tanto al propio fin o a lo que a *uno* le falta, sino relativa a *los que faltan* o han fallecido y desfallecido, y reposan en su "fin cumplido" (*télos, perfectum*), como *destinos cumplidos* que se sustraen a la posibilidad del habla pero de los cuales *puede hablarse*, pues pueden formar la materia y la potencia en torno a la cual se constituye la Memoria como Memoria sobre la cual se construyen y producen los lenguajes, el pensar como pensar-decir. Esa culpa, que es deuda con *los que faltan*, se salda en virtud de la configuración *simbólica*, en el *logos*, pensar-decir, de esos que "ya no son": a través de la interpretación, o recreación hermenéutica, se les da vida, existencia, como figuras simbólicas. (Trías, *Lógica del límite* 334)

El final de trayecto se trata de un destino cumplido, de una culminación del *experimentum crucis* que se ha realizado en ese espacio de libertad de la frontera. La noción de fin tiene una polisemia que encuentra en la muerte (y en su compañera

---

decíamos al inicio que la orden de retirar el cadáver del Comendador mostraba una relación con respecto al cuerpo tocado por la muerte de la misma manera que lo hace su estatua como muestra de la singularización de la misma, de la designación de un espacio propio en lo que conocemos como cementerio. Esto no siempre ha sido así, como bien lo recuerda Philippe Ariès. El cementerio contemporáneo no es ya este *mundus* del que habla Rykwert, pero sí da muestra de algo innegable: «Asimilado en igual grado por las iglesias cristianas y por los materialismos ateos, el culto a los muertos se ha convertido hoy en día en la única manifestación religiosa común a los no creyentes y los creyentes de cualesquiera confesiones». (Ariès 210-211) No es de extrañar, entonces, que Trías encuentre en este punto un elemento esencial para fundar una posible religión del límite en la que resuene tanto la noción de *mundus* como la que reconoce una deuda que conecta con un pasado inmemorial y se ve irremediablemente referido al mismo.

la angustia) un elemento unificador. Fernando Pérez-Borbujo nos recuerda una triada de sentidos de la noción de fin que bien puede referir a esta idea de destino, a un momento de perfección en tanto se cumple un fin o bien al término de algo en un sentido temporal y espacial: «La angustia del fin encierra en sí todas esas acepciones: uno se angustia por el fin, vocación o sentido de su vida; uno se angustia porque se sabe en construcción y no acabado, logrado o perfecto; uno se angustia por la realidad radical de que ha de terminar, finalizar, cesar: finiquitar». (Pérez-Borbujo, *El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia* 58) Pero este sentimiento tiene en la culpa relativa a *los que faltan* un compañero al que también hay que atender. Dicho de otra manera, la angustia refiere a una posibilidad propia, en términos heideggerianos,<sup>175</sup> mientras que la culpa es una experiencia

---

<sup>175</sup> Es claro que aquí el dialogo tiene una referencia heideggeriana. El autor de *Ser y tiempo* es fundamental para comprender esta idea de la muerte y su importancia con respecto al ser humano, o para el *Dasein*, a pesar de que ella suponga su extinción: «El fin amenaza al Dasein. La muerte no es algo que aún no esté-ahí, no es el último resto pendiente reducido a un mínimo, sino más bien una *inminencia* [*Bevorstand*]. [...] Esta posibilidad más propia e irrespectiva es, al mismo tiempo, la posibilidad extrema. En cuanto poder-ser, el Dasein es incapaz de superar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir. La muerte se revela así como la *posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable*». (Heidegger, *Ser y tiempo* 270-271) Puede verse también lo que Sartre plantea con respecto a la muerte como momento de perfeccionamiento (Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2006, pp. 719-746).

Es en esta medida que la muerte aparece como elemento crucial para la ética, como estrella del Norte que orienta la acción hacia lo que se denomina como el modo propio del *Dasein*. Esto está en la misma línea de lo que venimos exponiendo y puede resumirse en las siguientes palabras de Fernando Pérez-Borbujo: «La muerte es la piedra de toque de la vida ética porque únicamente una vida que anticipa su propia muerte, realidad evanescente que no “está ante los ojos” ni “a la mano”, es capaz de contar

que se entiende en relación a la comunidad y que, de alguna manera, la funda.

Para tratar de precisar este punto habría que pensar el estatuto de la muerte como presente en la forma de la ausencia. Algo similar a aquella voz de la conciencia que llama en el modo del silencio, o el imperativo que se escucha como una orden formal vacía que encuentra en el despliegue dentro del aparecer su concreción. Elementos todos que comparten esta noción de gozne entre los cercos, entre el misterio y lo que aparece, como hilo conductor. Volvemos a ver claramente la relación entre ese origen misterioso, el presente desplegado en la existencia y la profecía de un futuro incierto en su momento de llegada pero completamente inevitable. Este último tiene una cercanía con esa dimensión de la cual hemos tenido que distanciarnos, con el origen que nos da un fundamento aunque aparezca siempre en falta. La muerte como posibilidad cierta de futuro conecta con el pasado inmemorial que es nuestro origen común:

Tal pasado inmemorial es la *matriz*, jamás presente, de la cual éste, en su condición de "mundo presente", puede surgir. Constituye la matriz que constituye la condición de posibilidad de que se pueda "dar a luz" un mundo de exilio y éxodo habitado por el existente. Pero que, por su condición matricial misma, se oculta siempre en su propia productividad engendradora de *puras posibilidades*. Tal matriz constituye, respecto al existente, su fundamento. Pero

---

con la finitud, favoreciendo la intuición concreta e instantánea de una realidad cerrada que permite la medida del tiempo y su contabilidad, así como la comparación entre temporalidades que constituye la historia e historicidad del *Dasein*». (Pérez-Borbujo, El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia 59)



se trata de un fundamento en radical ausentación; un fundamento que en el presente existencial hace acto de presencia como lo que siempre se halla en falta. (Trías, La razón fronteriza 131)

La muerte comparte este estatuto de presencia siempre en falta: es su concreción como posibilidad la que pone ante nosotros la inevitabilidad de la falta que nos liga de manera irremediable a los muertos. El fundamento en falta y la falta como signo distintivo de los que han partido son los dos pilares de nuestra comunidad culpable y deudora que tiene ante sí la tarea de la religación, del diálogo que busca la sutura, que busca saldar la deuda en sus dos dimensiones. El doble aguijón del *cerco hermético* que permite la constante variación simbólica en la frontera termina así por dibujarse. Tenemos una experiencia individual y singular que experimenta con angustia su finitud, su condición de exilio que se dirige a la muerte sin conocer a qué o a quién debe esa existencia: «El Yo sabe que esa frontera o límite constituye su barrera, el obstáculo que se le impone. Y que le determina como ser finito, como abocado a darse de cabezadas con ese muro de silencio. Entonces revierte sobre sí ese dolor, esa tristeza y advierte en esa su limitación y restricción la raíz misma de su *mal*: ese mal es su finitud y contingencia, ésa es su *falta*». (Trías, Lógica del límite 340) Pero también contamos con una experiencia de índole comunitario que tiene en la culpa o deuda su signo de identidad y en la responsabilidad con respecto a los que faltan la tentativa de saldarla. Esto hace pensar en que la comunidad de los vivos, o de los existentes,

tiene una doble fundamentación en tanto que comparten la cuna y su reverso: sepultura. Ambas encuentran en la frontera su fundamento y campo de despliegue. Ambas dan muestra de una responsabilidad que se expresa en forma lógico-simbólica como variación del dolor de la finitud y el dolor de la partida que religa el *cercos hermético*, como lugar del fundamento en falta y puerto de destino de los que faltan, con el *cercos del aparecer* como lugar del presente existencial.<sup>176</sup>

Se consuma así el alzado del espacio de frontera donde el cuerpo-territorio queda poblado de símbolos. La muerte, como se ve, tiene un papel fundamental como uno de los agujones que empujan en esta dirección. El otro, como hemos dicho de sobra a lo largo del trabajo, tiene en lo erótico su fuerza motora. La máscara mortuoria,<sup>177</sup> la muerte

---

<sup>176</sup> Esta presencia constante de la falta debe ser pensada de manera radical, pues si el ser se entiende como ser del límite, y éste tiene en la falta uno de sus elementos constitutivos, aquella se presenta entonces atravesando los cercos: «Pero nada, en la tierra ni en el cielo, ni en esa zona limítrofe (de en medio), nada es inocente. Nadie es inocente, ni el habitante del mundo (fronterizo), ni el habitante del cerco limítrofe (*daímon* angélico) ni el habitante del *cercos hermético* (que ha *fallado* su destino y se ha replegado hasta la garganta del valle de los Muertos). No hay inocencia en el ser, sino que el ser es, tanto que ser, ser-en-falta y ser-con-falta». (Trías, *Lógica del límite* 344)

<sup>177</sup> Philippe Ariès recuerda el caso de la reina Isabel de Aragón que murió en un accidente de caballo y cuya representación sobre la tumba es una mezcla de una pose piadosa (rezando de rodillas) con la máscara mortuoria recogida al momento del accidente de su rostro. Al respecto de esta práctica común anota: «ya que no es el cadáver lo que se reconstituye, sino al vivo, sirviéndose de los rasgos de muerto, y finalmente se pide al arte que sustituya a la realidad bruta». (Ariès 140) Valga esta nota para decir que la expresión que aquí se utiliza busca dar cuenta precisamente de esa huella de la muerte que es inherente al molde mismo, es decir, a lo material pero que, como ya se ha dicho, se rodea de todo un *corpus* simbólico. El fronterizo es un ser vivo con rasgos de muerto, es decir, porta

carnavalesca que reconoce de manera lúdica la sepultura como lugar que nos espera por igual, encuentra en la meditación sobre esa condición mortal, el momento de Cuaresma, una revelación: la vecindad de *Eros* y *Tánatos*.<sup>178</sup> «Quizá la muerte, límite final en el cual parece abismarse toda significación, sea también lo que despierta en nosotros ese inquieto afán por dotar al mundo, a las cosas, a nosotros mismos de sentido». (Trías, Diccionario del espíritu 126) El impulso erótico ha tenido un efecto paralelo en su carrera por entrar en contacto con el fundamento, con la esencia, para emprender el camino de retorno de la producción. Pero hay

---

inevitablemente una máscara mortuoria que busca adornar con la parafernalia simbólica de su existencia en exilio y éxodo.

<sup>178</sup> Este par de figuras van de la mano con un tema que merecería mucha más atención de la que aquí podemos darle, a saber, el tema del mal. Éste aparece regularmente relacionado con la desmesura o *hybris* que tiene como consecuencia la aparición de lo inhumano (desajuste con respecto al imperativo pindárico), pero *tánatos* juega también su parte en tanto fuerza aniquiladora de las potencias simbólicas que bien pueden estar representadas por el impulso erótico: «Lucha, si se quiere, entre un *eros* lógico, capaz de conformar en formas simbólicas las apariciones que llega a sublimar, y su eterno y atosigante gemelo, *tánatos*, principio de muerte: lugar ciego que desbarata toda erótica, toda lógica, toda *poética*, toda labor de *mnemosyne*». (Trías, Diccionario del espíritu 113) No se puede perder de vista, entonces, este doble juego de fuerzas que se hacen presentes en el cerco de la frontera, es decir, que *tánatos*, en tanto que fuerza del mal, no es una mera ausencia de *eros* ni viceversa. Ambas se presentan en el territorio de la frontera con sus respectivas consecuencias: «Pero el mal, como presencia, es justamente la fuerza existente y positiva, hostil al *logos*, la eterna amenaza de todo alzado del fronterizo al ser del límite, la eterna prueba relativa a ese alzado hacia el universo simbólico del sentido: aquel lugar ciego o vacío, pero insistente, resistente y existente, en el que se produce el anonadamiento mismo de toda posibilidad de transfiguración simbólica y la radical anulación del sentido. Puede entonces localizarse esa figura paradójica: una figura simbólica cuyo designo consiste en desfigurar la capacidad transfiguradora del *logos*». (Trías, Diccionario del espíritu 113)

otra dimensión que hace de esta misma carrera una que busca formar un *corpus* simbólico que haga frente a la finitud, que permita un anclaje en la frontera, a saber, la de la conciencia de la finitud. Pero, ¿es esta permanencia del *corpus* simbólico una especie de consuelo? ¿La comunidad de los muertos como presencia en el modo de la ausencia es el único anhelo de trascendencia posible? ¿Encontramos en la muerte la última palabra?

La respuesta de Trías es clara: «Quizás no sea la muerte la "última palabra" en relación al enigma de la existencia». (Trías, *La razón fronteriza* 149) Nuestro autor va con mucho tiento en este tema y emplea un constante "quizás" consciente de la imposibilidad de dar por cerrada la cuestión o de lo mal que ésta se lleva con afirmaciones categóricas. Lo cierto es que la muerte se presenta en el contexto del cerco de frontera como una fuerza negativa y disolutiva que se identifica con ese gemelo perverso de la pasión erótica que es *tánatos*: auténtica fuerza del mal. Con la muerte irrumpe en el espacio de frontera una nihilidad que disuelve la tensión necesaria para la existencia de un cuerpo-territorio:

A la disyunción sin cópula, o a la diferencia salvaje, sin mediación con la mismidad, debe llamársele *la nada*. La muerte es el emisario de esa *nada*. En la muerte sobreviene la aniquilación de la existencia. La nada hace acto de presencia en el *cerco del aparecer*, infestándolo de nihilidad. El límite, en su abrupta presencia limitante, absorbe y funde en él mismo al existir, quebrándolo por entero. El *limes* desaparece. (Trías, *La razón fronteriza* 150)

Esta nada, como se ve tiene una presencia efectiva, es decir, constituye una fuerza que amenaza constantemente el espacio habitado por el fronterizo. No se trata de una mera ausencia, o de una definición por vía negativa, sino de un poder que presiona en el cerco de la frontera dando muestras de la radical posibilidad de la disolución y desaparición de lo que aparece. Mientras no acontece es entonces aliciente para la producción simbólica, para dar aquel salto que nos distancia del principio matricial y hace emerger de él lenguaje y mundo. Pero *eros* no es un mero despliegue en busca de inmortalidad, no es una fuerza producto de la desesperación de un ser caído y condenado a la desaparición. Se trataría más bien de un par de fuerzas que actúan precisamente como aquella doble espiral ascendente y descendente de las que hablábamos en un inicio. Fuerzas independientes, pero complementarias. La ascensión erótica topa con un límite que empuja hacia la producción y ésta, a su vez, abre la posibilidad para un nuevo asenso. Toda obra es signo erótico preñado de finitud: muestra palpable de la presencia de la muerte como posibilidad, huella de los que faltan y fundamento material de la memoria que les mantiene en diálogo con los vivos.

Ambas fuerzas dan forma a la dinámica propia de este espacio de frontera donde *eros* emprende el alegre vuelo sin saber necesariamente que su orientación dará contra un muro infranqueable: «El verdadero deseo, el *eros* genuino, no se agota y satisface en el círculo de lo "posible", o de aquello sobre lo cual cabe determinar "elecciones". Se orienta, como

el imán hacia el hierro, en dirección hacia un objeto de deseo que es, desde el punto de vista de una ética posibilista (así la de Aristóteles), un imposible». (Trías, Diccionario del espíritu 130) Pero ese imposible acontece, se hace presente con la muerte como emisario del mal real y concreto. *Tánatos* se revela como la sombra que estuvo siempre ahí. Las obras son obras de muerte, mojones que recuerdan que la profecía habrá de cumplirse. De ahí la importancia que se le da en los planteamientos triasianos a este estatuto positivo en el sentido de máximamente real y presente en el cerco de la frontera:

Es preciso ensayar una reflexión que, manteniendo la premisa de que el mal es nada, pueda concebir ésta como una nada existente, dinámica, positiva (a la vez sustantiva y verbal); como aquella fuerza o potencia que arrebató el ser (la esencia) al mundo, a su habitante, a las cosas, o como un huracán o un azote, o una tormenta desertizadora, capaz de arrancar de cuajo toda configuración, todo *logos*, todo espacio de esencia y de sentido. Es preciso, pues, repensar radicalmente lo que entendemos por *no ser*. Éste es una potencia positiva *existente* cuya raíz debe hallarse en el carácter dislocado, siempre *en falta*, del propio ser (en tanto que ser). (Trías, Diccionario del espíritu 114)

El doble aguijón del cerco fronterizo habla de esta condición del ser como ser en falta. El viaje dramático por el laberinto del mundo es una auténtica danza macabra, un juego erótico con la muerte en el que se sabe que el final de la pieza, siempre indeterminado pero inevitable, da paso al eterno reposo. Se destaca con esto que la presencia de la fuerza tanática no implica la inmovilidad, sino que, viendo a la muerte a la cara, se acomete la danza esperando ser buen compañero de baile. Henos aquí de pronto en la pista sin más remedio que la

acción de despliegue de una actividad erótico-simbólica que no obstante se ejerce en libertad. La variación da cuenta de nuestra perplejidad mientras la música sigue sonando sin que se sepa muy quién la ejecuta. Seguir el ritmo es tanto como encontrar ese hilo rojo de la razón que nos lleva a ajustarnos a la condición que nos es dada. El cuerpo dibuja entonces figuras sobre el espacio, gira, se estira y se encoje con los acordes de la frontera que tienen en la pareja de *eros* y *tánatos* el auténtico *leitmotiv* de la pieza. A esta incógnita de la procedencia de la música de base se suma la pregunta por lo que pasará una vez se imponga el silencio. Este momento final es también un acto y uno que tiene una gran importancia: el punto culminante en el que el performance entero termina por cobrar sentido o se derrumba. La máscara mortuoria petrifica ese último instante, es la última expresión que queda en el mundo como recordatorio de que la muerte es también un acontecer:

La muerte comparece, en todo caso, bajo forma verbal, transitiva, infinitiva. No existe la muerte sino que acontece lo que se llama, en rigor, morir. Y ese acontecer perfila siempre imágenes liminales, como son el umbral y el estribo: la muerte es *límite* y, como tal, a la vez cierra y clausura un *status* de existencia y abre, también, un ámbito nuevo del que, sin embargo, se carece de información y testimonio. Sólo cabe, a este respecto, tomar como punto de apoyo la prueba fenomenológica del deseo, o del gran anhelo (eso que, al decir de Nietzsche, "quiere siempre eternidad").<sup>179</sup> (Trías, Diccionario del espíritu 130)

---

<sup>179</sup> En una idea como esta se debe distinguir claramente que el morir como acto que acontece en la frontera no anula el anhelo de inmortalidad. La filosofía del límite no cierra las puertas a lo segundo y, por tanto, no hace del mundo la única realidad posible. Esto puede verse de mejor manera si

*Eros* encuentra su límite, su punto final y de consumación sin que por eso se pierda su inercia.<sup>180</sup> La música se detiene, se impone el silencio, pero si se ha seguido el ritmo es probable que, como Teseo, se logre salir del laberinto. Trías destaca este carácter de los ritos de paso que acompañan a la muerte como lo hicieron en su momento con el nacimiento. La existencia, de hecho, está pautada con estos ritos y por eso, siempre con un *quizás* de por medio, la muerte no sea sino uno más de ellos. De aquí que el discurso sobre el futuro tenga la forma de profecía como expresión de un anhelo que es lo propio de una existencia marcada por la pasión erótica. La llegada del salvador es el fin de un tiempo y el inicio de otro, así como el nacimiento marca el fin de un tipo de existencia (intrauterina) para dar paso a otro. La producción erótico

---

contrastamos con las palabras de Nancy que apuntan precisamente en la dirección que la propuesta triasiana evita: «No hay "la muerte" como una esencia a la que estuviésemos abocados: hay el cuerpo, el espaciamento mortal del cuerpo, que inscribe que la existencia no tiene esencia (ni siquiera "la muerte"), sino que solamente ex-iste». (Nancy 16) El hecho de que esto sea así, para Trías, no cierra por completo la posibilidad de hablar de una trascendencia, de un paso ulterior que tiene forma de anhelo o de resto de la inercia erótica que es también parte de la existencia.

<sup>180</sup> *Eros*, de hecho, puede seguir su orientación hasta trocarse en su mismo contrario. Es esto lo que encontró Freud en su momento, pero que estaba ya presente en una línea que puede llevarnos del neoplatonismo hasta el psicoanálisis pasando por el romanticismo. Trías lo hace notar en una anotación a propósito de la música de Bach: «Se quiere abandonar "este mundo", y regresar a aquel regazo matricial que produce el más enrarecido anhelo. O el amor-pasión más ardiente y sincero. Y que genera, por lo mismo, lo que Friedrich Hölderlin llama *Todeslust*: un deseo de muerte muy intenso. Pues sólo la muerte puede proporcionar el acceso hacia esa entraña materna y matricial que era, para un bello himno gnóstico de los comienzos de nuestra era cristiana, el Espíritu Santo, la Prima Fémica, la Madre de todos los vivientes: el silencioso consorte femenino, llamado *Sigé-Silencio*— en la gnosis valentiniana. La esposa del abismal proto-padre (llamado *Bythós*)». (Trías, El canto de las sirenas 113-114)



simbólica como forma de anclaje en la frontera no sólo no es un mero consuelo ante la finitud que nos es propia, sino que no anula la posibilidad de un horizonte escatológico para ese eros que nos impulsa: «La muerte es la resolución misma de la pasión, el horizonte trascendental que la constituye. [...] La pasión, por tanto, es algo que compromete al sujeto a riesgo de su propia vida, está en jerarquía superior respecto a la vida y trama relación intrínseca con la muerte. En la pasión ésta es vencida a través de su aparente victoria: el sujeto pasional se afirma en la pasión en la muerte y a pesar de la muerte; de ahí que no pueda arrepentirse». (Trías, Tratado de la pasión 140-141)

Adelantarse a esa posibilidad, danzar cara a cara con la muerte, es de hecho algo que anima a un mayor esfuerzo, a abrazar la propia condición hasta sus últimas consecuencias. Significa esto que el fin de hecho se busca, que somos nosotros mismo quienes invitamos a ese *uomo di sasso* y extendemos la mano para sellar el pacto. El viaje a la morada de las madres es precisamente esa búsqueda del fundamento más propio que no teme a la muerte sino que la saluda y se entrega a ella como un paso necesario de la existencia misma. Materia, principio matricial y muerte encuentran aquí sus elementos que las ponen en vecindad: el viaje del eros dramático que tiene en la materia su soporte se orienta hacia el mismo puerto del que ha zarpado, es un círculo que encuentra en su cierre un coto de silencio, mientras

en la frontera queda el murmullo de un *quizás* que hace de la muerte una puerta.

Pero la filosofía del límite no deja de afirmarse como discurso propio de la frontera, es decir, *lógos* que se despliega en este espacio habitado por el fronterizo. El hecho de que la razón deba entenderse siempre como abierta a lo simbólico es lo que lleva al reconocimiento mismo de las formas mítica y profética del discurso, es decir, a la comprensión de la existencia como referida siempre hacia un pasado inmemorial y un futuro escatológico que se repliegan en el cerco del misterio. Lo que acontece en términos del *cerco del aparecer* es el esfuerzo marcado por las potencias de *eros* y *tánatos* por habitar propiamente la frontera, es decir, por ajustarse a la condición de ente singular sensible en devenir que somos. Es precisamente este ajuste lo que hace posible pensar la muerte como un tránsito o pasaje:

Desde la *ética fronteriza*, por el contrario, la muerte y la nada que ésta anuncia, abren la posibilidad (escatológica, futura) de un evento *espiritual* en el que se den cita, en la frontera del mundo, el fronterizo con su auténtico sí-mismo (su *daímon* propio). La anticipación de ese evento constituye la genuina experiencia espiritual. Ésta solo es posible adelantándose a la propia muerte, y a la nada que ésta trae consigo, a través de una despotenciación y vaciado de la expresa voluntad de ser *sujeto*. (Trías, *La razón fronteriza* 151)

El final, el cese de las posibilidades de variación, puede ser anticipado. Hay que descorrer el velo que cubre el retrato de Dorian Gray para enfrentarse a ese doble que de hecho somos. Se da así el cierre del despliegue de la existencia, se

culmina el *experimentum crucis* fijando en la cruz del límite nuestra suerte, nuestro paso al cerco de los destinos cumplidos. La experiencia es completamente singular: el retrato puede ser un desmentido con respecto a una bella apariencia, o ser la restauración del espejo roto que ahora da rostro a la voz que enunciaba el imperativo pindárico. Éramos nosotros mismos los que nos llamábamos, es la estructura de la anticipación como elemento fundamental para orientar el resultado deseado porque, como hemos visto, nada está escrito de antemano. La imagen acústica se restablece, vista y oído se reúnen de nuevo para dar cuenta de un símbolo que da cuenta de una existencia a caballo entre el misterio y lo que aparece. Pulsión erótica y pulsión de muerte deben resolverse en ese último acorde que se desliza hacia el futuro: «Sin duda la muerte comparece como futuro *del presente*; como el último tramo de éste. Es el futuro *inmediato* que cierra el eón presente en el que habita el fronterizo. Pero la muerte podría acaso pensarse como el límite que circunscribe este eón en relación al verdadero futuro, a un futuro *esencial* que posee condición escatológica». (Trías, La razón fronteriza 153) Lo que queda por decir corresponde a los que permanecen, aquellos para los que todavía queda un presente y que dialogarán con la comunidad de los muertos a la que *de alguna manera* siempre pertenecemos, porque del futuro escatológico nada sabemos más allá del anhelo de su realidad. La forma que este anhelo toma en la filosofía del límite será

precisamente la que nos permitirá articular las conclusiones de este trabajo.

## Coda platónica

### *A manera de conclusión*

La singular pareja de estrellas binarias entre las que se despliega la filosofía del límite, Platón y Nietzsche, tienen en sus ideas sobre el cuerpo un punto particularmente conflictivo. El primero, como bien sabemos, parte de un dualismo antropológico que hace de cuerpo y alma los componentes de lo humano. El alma es la que goza de mayor atención, la que se encuentra por encima del cuerpo en una escala ontológica (y ontoteológica cabría decir). En el *Fedón* (66a-e) podemos encontrar los conocidos argumentos a favor de esa ocupación y preocupación por el alma que debe distanciarse del cuerpo tanto como le sea posible:

Conque, en realidad, tenemos demostrado que, si alguna vez vamos a saber algo limpiamente, hay que separarse de él y hay que observar los objetos reales en sí con el alma por sí misma. [...] Pues si no es posible por medio del cuerpo conocer nada limpiamente, una de dos: o no es posible adquirir nunca saber, o sólo los muertos. Porque entonces el alma estará consigo misma separada del cuerpo, pero antes no. (Platón, *Fedón* 43)

La muerte, en efecto, queda definida como «que el cuerpo esté solo en sí mismo, separado del alma, y el alma se quede sola en sí misma separada del cuerpo», (Platón, *Fedón* 39) se trata de una fuerza disolutiva que es también una puerta hacia un conocimiento puro que, no obstante, no está ya al alcance de este mundo donde la dualidad impera y, por tanto, encuentra

en el cuerpo un límite que le hace de obstáculo y barrera. Este tipo de saber no es del cuerpo y tiene una radical distancia con él. La respuesta nietzscheana es frontal y directa como se dejaba ver ya en el primer capítulo de este trabajo: «cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo». (Nietzsche, Así habló Zaratustra 64) La ruptura con el dualismo es completa, no hay nada más que esta realidad corpórea y el alma está dentro de ella. De hecho, más que hablar de alma habría que hacerlo de una *pluralidad de almas*, como ya se veía también. El concepto se acerca entonces al de potencia de manera que el cuerpo es pensado como un conjunto de diversas fuerzas que se enfrentan al devenir de la realidad para poner en él su huella evanescente, su interpretación que es más o menos potente en la medida en que resiste<sup>181</sup> a ese incesante devenir de lo real. Es aquí donde encontramos esa célebre afirmación del alemán: «nuestro cuerpo, en efecto, no es más que una estructura social de muchas almas». (Nietzsche, Más allá del bien y del mal 41)

El conocimiento que se adquiere a partir de esta pluralidad de potencias no sería sino uno de muchos destellos que emergen de la base corporal que les sostiene y hace posibles. Por ello, precisamente, son un auténtico saber del

---

<sup>181</sup> La resistencia, no obstante, no debería confundirse con la búsqueda de un punto fijo e imperturbable en el devenir sino que la fuerza está en lo que podemos llamar en la terminología triasiana la capacidad de variación de una idea. Valga esta aclaración para insinuar desde ahora la distancia que se va estableciendo con la estrella nietzscheana: la variación se ocupa de ideas, es decir, de una realidad que no es necesariamente la corpórea.

cuerpo que sin embargo no le agotan. De aquí que desde una perspectiva nietzscheana el verdadero desafío está en avanzar hacia una noción más completa de cuerpo, hacia una que no se limite al cerebro y la razón sino que haga una afirmación global de la vida. La voz de la conciencia, en esta misma línea, no está en otro mundo ni responde únicamente a principios racionales: «Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría». (Nietzsche, Así habló Zaratustra 65) El filosofar estaría entonces orientado hacia este conocimiento del cuerpo o, para decirlo de alguna manera, a despejar aquel vacío de saber denunciado por Spinoza: «Nadie, en efecto, ha determinado por ahora qué puede el cuerpo, esto es, a nadie hasta ahora le ha enseñado la experiencia qué puede hacer el cuerpo por las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué no puede a menos que sea determinado por el alma». (Spinoza 128-129) Mientras esto no se dé el cuerpo se mantiene como ese fondo opaco de donde emanan los destellos de las potencias que pensamos como anímicas: luces que nos permiten captar algo de la totalidad en un abrir y cerrar de ojos. Mantener el empeño, la fuerza de voluntad por realizar esta reconstrucción es lo que nos lleva a darle ese sí a la vida con su plural y constante fluidez.

No es el caso entrar a estas alturas en los pormenores de la concepción nietzscheana, sino destacar la diferencia

fundamental con el filósofo ateniense que encontramos en el otro polo de las estrellas binarias de la filosofía del límite. Entre ellas se genera un auténtico campo magnético repulsivo en la medida que una afirma la gran sabiduría del cuerpo y busca un santo decir sí a la vida mientras que la otra busca un prudente distanciamiento sobre la base de un dualismo que tiene en el alma su verdadera prioridad. Pero más que resolver la cuestión intentando encontrar matices que hagan ver los tonos medios donde todo parece blanco y negro, denunciar trampas argumentales o establecer posibles cercanías, interesa más centrarse en lo que de hecho existe en medio de estas estrellas: la tensión del campo antes mencionado. Para ello habría que destacar esa observación del diálogo platónico que hemos citado más arriba, a saber, que si es cierto que para conocer la verdad de las cosas se requiere de un distanciamiento del cuerpo, entonces en este plano de realidad nunca es posible tal conocimiento que sólo le sería accesible a los muertos. El filósofo, desde la perspectiva platónica, es aquel que se prepara para la muerte, que la reconoce y abraza sin miedo: «Pues corren el riesgo cuantos rectamente se dedican a la filosofía de que les pase inadvertido a los demás que ellos no se cuidan de ninguna otra cosa, sino de morir y de estar muertos». (Platón, Fedón 38) Nos situamos, entonces, entre la afirmación de la vida junto con una búsqueda del conocimiento pleno de la pluralidad de potencias del cuerpo donde no se reconoce dualismo alguno y la preparación para la muerte que se reconforta sabiendo



que la verdad está más cerca mientras el cuerpo se encuentre menos presente.<sup>182</sup>

Ahora bien, esto no significa que el cuerpo no tenga sus apariciones en el diálogo platónico. Como bien resalta Franco Rella, Sócrates entra en escena en el *Fedón* con una reflexión precisamente relacionada con lo corpóreo. Habiéndole retirado los grilletes dirige las siguientes palabras a los presentes:

¡Qué extraño, amigos, suele ser eso que los hombres denominan “placentero”! Cuán sorprendentemente está dispuesto frente a lo que parece su contrario, lo doloroso, por el no querer presentarse al ser humano los dos a la vez; pero si uno persigue a uno de los dos y lo alcanza, siempre está obligado, en cierto modo, a tomar también el otro, como si ambos estuvieran ligados en una sola cabeza. (Platón, *Fedón* 30-31)

Esto está suscitado por la experiencia dolorosa de los grilletes que al ser retirados dan paso al placer. Sócrates muestra esta conciencia del cuerpo y sus sensaciones antes de emprender con alegría su partida hacia la morada de los muertos. El círculo del placer y el dolor es, en efecto, una mera apariencia del plano corporal o, como dirá más adelante, hacen las veces

---

<sup>182</sup> El resumen que hace de estas ideas Rüdiger Safranski es sumamente elocuente: «Hemos sido desterrados a la ilusión y al engaño, y no podemos, como seres corpóreos, llegar a conocer lo que el ser es en verdad. Nuestro ser corpóreo nos separa del verdadero ser. A la vez que somos castigados *con* nuestro cuerpo, somos castigados *en* nuestro cuerpo». (Safranski 101) No obstante, de aquí no se deriva una especie de tendencia masiva al suicidio para liberarse de esta prisión corpórea sino que, dependiendo de la lectura que se haga, puede encontrarse una consideración con respecto al cuerpo que bien podríamos decir que busca la forma propia de habitarlo en espera del llamado a dar un paso más allá del mismo. Ahora diremos unas cuantas cosas al respecto de esta idea en particular.

de clavos que sujetan al alma al cuerpo: «Porque cada placer y dolor, como si tuviera un clavo, la clava en el cuerpo y la fija como un broche y la hace corpórea, al producirle la opinión de que son verdaderas las cosas que entonces el cuerpo afirma». (Platón, Fedón 73) Se trata, por lo tanto, de liberarse de estos clavos que nos fijan a un círculo que no encierra verdad alguna pues, como se verá más adelante en el diálogo, nada puede generarse de su contrario sino que esta apariencia es precisamente uno más de los engaños del conocimiento que depende de la sensibilidad corpórea. El alma, por tanto, quedará en el estatuto de inmortal porque eso que da la vida no puede transformarse en su contrario. Llegar a esta convicción es producto de un ejercicio, de un hacer que le viene comandado a Sócrates en sueños: «¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!» (Platón, Fedón 32) El condenado está convencido de que la más alta música es la filosofía y que es ella la que muestra el camino de salida hacia el verdadero conocimiento.<sup>183</sup> Pero no se puede dejar de notar que en este

---

<sup>183</sup> Interesa aquí remarcar esta vecindad entre la condición corpórea y el engaño que tiene en la muerte un acceso a un conocimiento verdadero. El “consuelo” de la filosofía, en efecto, estaría en la comprensión de que la muerte no es un cese de la vida sino un paso a una dimensión donde los vivos y los muertos tienen un barrio común. Como bien remarca Sloterdijk: «el interés de los vivos por el mundo de los muertos está condicionado en gran parte por la confusión de las dos trascendencias con las que limita el mundo humano: ya que los seres humanos no son sólo vecinos de sus muertos, sino también del horizonte, tras el que, de acuerdo con el supuesto más al uso, se mantienen las verdades no desveladas o ideas trascendentes, les puede parecer plausible la idea de que ambas vecindades se interfieran, más aún, de que formen uno y el mismo espacio. De aquí se sigue para ellos que los muertos gozan de acceso a lo no desvelado; y, junto con ellos, también los aún no nacidos, como nos informa el mito platónico del alma. La idea de que todo se aclarará, como

mismo texto no se hace una apología del suicidio sino que incluso se le muestra como un acto impío puesto que, como bien sabe Sócrates, no está en nosotros tomar esa crucial decisión en la medida en que nos debemos a los dioses.

Ahora bien, si, como dice Harpur, «tal como afirmaban los griegos, la muerte no es lo opuesto a la vida, sino al nacimiento» (Harpur 17), entonces podemos pensar que el entregarse a esta música no es sino un ejercicio necesario para acceder a una muerte que es un paso hacia otra forma de vida. El cuerpo, en suma, sería una barrera que hay que aprender a habitar para que, llegado el momento, su abandono sea de manera tranquila sabiendo que el paso que está por darse es producto del mérito y no un castigo. La existencia corpórea es una auténtica frontera entre el nacimiento y la muerte, un espacio habitable que es objeto de culto y cultivo y cuyo fin es un misterio visto en el amplio horizonte de la vida. Esta es la lectura vitalista que busca encontrar un cierto consuelo en la música de la filosofía. Ella encuentra que el dualismo antropológico platónico pone el acento en el alma,

---

muy tarde, *post mortem* se fundamenta en la firme asociación entre estar muerto y logro de un saber definitivo». (Sloterdijk 349-350)

Aquí importa subrayar la palabra *logro*, es decir, que el morir no es un mero acontecer natural sino que se convierte en algo conseguido y merecido. De aquí que la vida corpórea no sea un mero obstáculo, sino una especie campo donde se pone a prueba el sujeto de la experiencia, el existente que quiere alcanzar ese saber definitivo. La vida es un espacio de ocupación que puede tener diferentes modalidades o, dicho en término musicales, distintos tonos. Pero lo decisivo está en ver que el premio o recompensa es uno que no compete al cuerpo. Éste puede estar presente en el trayecto de la experiencia, pero la finalidad no le incluye sino que más bien supone su disolución.

pero que no por eso deja de hablar de un *cuidado de sí*<sup>184</sup> en relación a la existencia corpórea que es precisamente ese aprender a habitar este cuerpo-territorio que somos. La solución al castigo del alma en el cuerpo no está en la violenta o prematura disolución de su ligazón terrena, sino en el ejercicio musical que lleve a un saber del alma desde el cuerpo poniéndonos en condiciones de enfrentar la muerte como el merecido reconocimiento al esfuerzo de la existencia. Desprecio del cuerpo, sí, pero no de manera radical sino reconociendo siempre su estatuto y papel en el marco de la existencia: «Le corps est une limite, oui, mais cette limite est aussi une condition, ce depuis quoi nous pouvons vivre, agir, et aussi, fondamentalement, penser». (Roux 19) Sócrates parte del placer y del dolor, de la experiencia corpórea, para luego desarrollar su argumento sobre la inmortalidad del alma y sobre lo justo de su actitud ante la muerte.

Por otro lado, falta a esta preocupación y actitud ante la muerte el Sócrates del *Banquete*, es decir, aquel que reconoce en la potencia erótica el impulso necesario para el conocimiento de las ideas puras. Como bien señala Rella:

---

<sup>184</sup> Este es, en efecto, el punto en el que insistirá una y otra vez Michel Foucault. Lo que denomina como el ciclo de la muerte de Sócrates (*Apología*, *Critón* y *Fedón*) está marcado por esta constante invitación socrática al cuidado de sí que, como bien hace ver el francés, no excluye el cuidado del cuerpo: «Un pequeño detalle más sobre este problema del cuidado de sí: en las líneas finales del *Fedón* está el pasaje en que los discípulos de Sócrates también preguntan: ¿qué quieres que hagamos para tu entierro? Y su respuesta consiste en ir a tomar un baño, para que las mujeres, tras su muerte, no estén obligadas a lavarle el cuerpo. Cuida de sí mismo, e incluso de su cuerpo». (Foucault, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros*, II 110)

«Con la morte di Socrate nel *Fedone*, e con il Socrate vittorioso e dionisiaco del *Simposio*, Platone definisce i tratti e la potenza di un nuovo dispositivo che entra un campo all'interno dei saperi e delle condotte umane. Platone nell'arco teso tra questi due dialoghi definisce la filosofia». (Rella 56) El doble aguijón del cerco fronterizo se nos revelaría aquí como la profunda impronta de la estrella platónica en el sistema binario de la filosofía del límite. En ese doble juego puede encontrarse también la constante referencia nietzscheana a la figura de Sócrates. De *El nacimiento de la tragedia* a los *Fragments póstumos* no dejamos de encontrar esa presencia como punta de lanza del pensamiento del alemán. Es parte de la naturaleza de esa figura escurridiza de Sócrates, una que no se deja apresar y clasificar fácilmente. Quizá por eso lo que mejor le defina es el asombro, su capacidad para ser punto de partida del pensamiento ya sea para seguir su enseñanza o para levantar un muro crítico en su contra. Uno de estos momentos clave y enigmáticos de la figura socrática se encuentra precisamente en sus últimas palabras, esas que dirige a Critón: «Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides». (Platón, Fedón 130) Entre el himno a éros y el enigma de sus últimas palabras es donde podemos encontrar elementos que nos ayuden a articular este final de trayecto.

*Las últimas palabras del alegre vitalismo*

La interpretación de la última frase que nos deja Sócrates va desde quien piensa que se trataba de una ironía típica de su carácter al buscar pagar tributo a los dioses cuando su condena se debía a su poco respeto a los mismos hasta la más extendida que plantea que el famoso gallo se debe en agradecimiento por curar a Sócrates de la vida dejándole partir a la muerte. Georges Dumézil plantea una objeción a este argumento: «Toda su enseñanza, lejos de desprender a los jóvenes de la vida, los ponía en condiciones de vivirla de veras». (Dumézil 141) Si esto es así la concepción de la vida como una terrible enfermedad simplemente no tiene lugar, por lo que para comprender mejor el sentido de las últimas palabras acude al *Critón* donde Sócrates se niega a ejecutar el plan de escape y convence precisamente a Critón de que eso sería injusto, dejarse llevar por una opinión equivocada: «La opinión errónea es para el alma lo que la enfermedad es para el cuerpo. Es incluso esta doctrina, este postulado, si quieres, lo que él le recuerda a Critón, lo que cuida de hacer que Critón apruebe antes de ponerse a convencerlo». (Dumézil 157) Lo que se encuentra en estos últimos momentos de la vida de Sócrates es la frase definitiva de su enseñanza: hay que procurar el cuidado de sí que no es sino la búsqueda constante de una vecindad con la verdad-bien-belleza como idea rectora. Vivir de acuerdo a este principio es igual a conservar la salud anímica, el equilibrio propio que, por supuesto, tiene su correspondencia con el cuerpo:

La enfermedad que hace decaer el cuerpo es pues la hermana gemela de la opinión falsa que corrompe el alma. La enfermedad corporal no puede ser tratada por la turba de los ignorantes, sino por el único especialista, el hombre de Asclepio, el médico; la opinión falsa, que procede las más de las veces de una sumisión irreflexiva a la opinión de la multitud, no puede ser corregida más que por un juicio esclarecido, filosófico, fundado en principios ciertos. (Dumézil 160)

Esta es la interpretación que guía la lectura que hace Foucault al respecto en el último curso del *Collège de France*. Una que no deja de estar en consonancia con el delicado asunto de decir las últimas palabras dado que el afamado profesor era consciente de la inevitable proximidad de su muerte. Para el francés el sentido de esta petición a Critón es completamente congruente con el mensaje del ciclo de la muerte: «*Epimeleisthai aretés*: es preciso que se ocupen de su virtud. Esas son las últimas palabras de Sócrates en la *Apología*, el discurso que dirige a sus jueces. Es la última palabra que pronuncia ante sus amigos cuando estos le preguntan: ¿qué quieres que hagamos? Última voluntad frente a los ciudadanos, última formulada al círculo de los amigos». (Foucault, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros*, II 110) Lo que es más, con esto, para Foucault, se funda la especificidad de un tipo de discurso que corresponde al decir veraz del filósofo y se distingue de los que marca con los nombres de profecía, sabiduría y *tekhné*.<sup>185</sup> La diferencia está

---

<sup>185</sup> La preocupación por la veracidad es directamente confesada por Foucault más de una vez en los famosos cursos. Dentro de su investigación distingue cuatro modos o actitudes ante el decir veraz y los nombra de la siguiente manera: la actitud profética, la de la sabiduría, la técnica y, finalmente, una cuarta que define como parresiástica y que es la

en la relación que hay con ese tipo particular de decir veraz al que tanto tiempo dedica, a saber, la *parrhesía*. Se trata del «coraje de la verdad en quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que concibe, pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofensiva que escucha». (Foucault, El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II 25)

Los elementos que se ponen en juego en este decir parresiástico son, por un lado, una actitud, el valor del coraje para decir la verdad y, por otro, el riesgo que se corre al enunciar esta verdad. Se trata, por tanto, de un discurso en el que la relación entre quien lo dice y quien lo escucha se pone en juego llegando incluso a peligrar la vida de quien tiene este coraje de la verdad. La figura de Sócrates tal y como es narrada por Platón, como puede verse, es perfecto ejemplo de este coraje asumido como tarea, como la más profunda e irrenunciable vocación. Es, de hecho, una tarea que le viene dada por el oráculo como también nos recuerda Dumézil: «La tarea del filósofo, la misión que el dios de Delfos ha confiado y que su demonio le ha recordado a menudo a Sócrates, y que no le permite callar, es que transforme a los *aphrones* en *phrónimoi*, en una palabra, que los cure». (Dumézil 161) Algo que desempeña hasta las últimas consecuencias y que se

---

que le resulta de mayor interés. El discurso filosófico tiene una importante relación con esta cuarta actitud y encuentra su especificidad en «no plantear jamás la cuestión de la *alétheia* sin reavivar a la vez, con referencia a esa misma verdad, la cuestión de la *politeia* y el *ethos*. Otro tanto para la *politeia*. Otro tanto para el *ethos*». (Foucault, El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II 71)



condensa en sus últimas palabras: hablar con verdad parresiástica hasta el último aliento para interpelar así a los otros, para buscar que cuiden de sí procurando la verdad. Esta es una tarea más grande que cualquier otra, una que le es dada por los dioses a quienes se debe y, por tanto, elegir cualquier otra cosa es caer en el error.

Pero quisiéramos ir un paso más allá en este punto. Las últimas palabras tienen una particular potencia, a saber, que resulta imposible obtener una verificación de su sentido por parte de quien las ha pronunciado. Ese último aliento con sentido es, de hecho, algo que se dona a los otros para su interpretación pero no ya para hacer justicia a quien ha partido, sino como hábil estratagema que hace de la pregunta por el sentido de lo enunciado por el moribundo el inicio mismo del cuidado de sí del viviente. Dice Levinas: «La muerte es la desaparición, en los seres, de esos movimientos expresivos que les hacen aparecer como seres vivos, esos movimientos que siempre sin *respuestas*». (Levinas 18) Le sirve de ejemplo precisamente la descripción del inexpresivo rostro de Sócrates al final del *Fedón* y con ello nos muestra que lo que sabemos de la muerte es siempre a partir de ese silencio en el que el otro cae, es decir, por la afectación que su muerte tiene sobre mí. «La muerte es la separación irremediable: los movimientos biológicos pierden toda dependencia respecto al significado, la expresión. La muerte es descomposición: es la no respuesta». (Levinas 22) Pero ante ese silencio aparece la deuda, la responsabilidad del resto ante quienes ya no están

entre nosotros: es el punto crucial de anudamiento entre la comunidad de los vivos y los muertos ya que nos pone de frente al misterio al que estamos inexorablemente ligados y que se encierra siempre en el *cerco hermético*. Contrario a lo que puede pensar la perspectiva vitalista la muerte de Sócrates no es una alegre invitación a vivir de acuerdo a la virtud, sino que el hecho de toparse con la finitud es precisamente lo que impele a reconocer la deuda y el ligamen con una dimensión radicalmente distinta (la del alma y los dioses) de esta en la que el resto permanece (la que está clavada al cuerpo con sus clavos de placer y dolor). Ese rostro sin expresión del muerto se desnuda y por ello nos anuda a la responsabilidad. «Lo que se expresa en la desnudez –el rostro– es alguien hasta el punto de apelar a mí, de colocarse bajo mi responsabilidad; desde ese momento, yo tengo que responder por él». (Levinas 23)

Se intenta mostrar con esto la importancia que tienen estas últimas palabras, las dimensiones que se condensan en este epílogo terrestre que se manifiesta en una última declaración. Para Levinas, por ejemplo, toda la intención del *Fedón* está en mostrar lo siguiente: «la teoría, más fuerte que la angustia de la muerte». (Levinas 29) En efecto, podría parecer que todo el discurso de Sócrates tiene una intención consoladora, es decir, que busca mostrar con su teoría la irracionalidad de la angustia ante la muerte, el auténtico despropósito que es semejante modo de relación. Esto no evita, como reconoce el mismo Levinas, que la emotividad o

afectividad se haga presente (en las excesivas lágrimas de Apolodoro, por ejemplo), y es que, como pensaría la perspectiva vitalista que aquí buscamos mostrar, de lo que se habla es de la actitud que debe tenerse en la vida y no de una descripción de lo que es verdaderamente la muerte. Ésta sigue siendo algo de lo que nada sabemos y que, cuando se sabe, se está ya en la imposibilidad de la expresión. Aunque esto implicaría ignorar el hecho de que la falsa opinión de la que busca curar Sócrates sería precisamente de aquella de la que ha hablado antes: la que depende del cuerpo, la que está atada a él. Habría que evitar, por tanto, vincular de inmediato el cuidado al que llama el moribundo con un cuidado del cuerpo, pues es claro que lo que sigue importando más es el alma. ¿A qué dimensión si no podría pertenecer el procurar la verdad, el bien y la belleza?

Un aspecto más con relación a la muerte y su misterio: «La muerte, en lugar de dejarse definir en su propio acontecimiento, nos afecta por su sinsentido. El punto que parece indicar en nuestro tiempo (=nuestra relación con el infinito) es un puro signo de interrogación: una apertura hacia lo que no aporta ninguna posibilidad de respuesta». (Levinas 32) Una interrogación que, precisamente por quedar infinitamente postulada, recibe respuesta tras respuesta sin que sea posible darla por cerrada. Lo único que puede hacerse, siguiendo la línea del ciclo de la muerte de Sócrates, es responder buscando siempre el mayor apego a la verdad a pesar de la ceguera que se tiene con respecto a ese más allá

de la vida que ha arrancado del nacimiento. El *Fedón*, sin duda, es una clara muestra de cómo la metafísica responde a la frialdad del cerco físico:

Existe la metafísica porque la *física* de la vida conlleva dolor, miedo y muerte. La metafísica explica la realidad en la que sufrimos como *superficie*, como apariencia, y propone echar un vistazo al fondo, a la *esencia*, de lo real, donde descubre un orden con el que conciliar nuestro pensamiento. La metafísica encuentra cobijo en un mundo extraño y amenazante cerciorándose de la existencia del *verdadero* mundo. [...] La metafísica es una protesta contra la monstruosa frialdad del espacio vacío y la materia móvil. La metafísica cree en la legibilidad del mundo, en un código secreto que permite descifrar su sentido. (Safranski 108-109)

Esta apuesta no niega en ningún momento la existencia corpórea, pero la disocia de la verdad, le da una relevancia ontológica menor y espera el momento de llegar a ese *otro* reino. Es por eso que la lectura de Foucault resulta interesante pero quizá incompleta. Las últimas palabras de Sócrates nos llaman al cuidado de sí, a la *parrhesía* como coraje de la verdad que se debe ejercer hasta la muerte. Esto querría decir que lo crucial está en ese tránsito, en el pasaje de la vida o en el experimento de la existencia donde se pone a prueba ese coraje. El rostro inexpresivo de Sócrates es el colofón para el llamado a la responsabilidad, es el punto final que hace del enigma de sus últimas palabras el inicio de la necesidad de buscar el sentido cuando éste se ha deslizado ya más allá de la frontera. El cuidado de sí, por tanto, será el esfuerzo por tender puentes entre orillas porque, como bien destaca Simmel, somos seres para quienes las orillas de un río no están meramente una frente a la otra, sino “separadas”. Tanto

la perspectiva de Foucault como la de Levinas, si bien distintas, hablan de lo que la muerte de Sócrates deja como huella en este cerco, la tensión que genera su salto al vacío para quedar en la inexpresividad y la tarea que nos dejan sus últimas palabras. Pero el primero no parece tener demasiado interés en hacer notar que el punto de referencia siempre está en una dimensión que no es corpórea. El coraje de la verdad es una disposición de ánimo que, en efecto, procura el bien del alma que podrá liberarse por fin de lo que el cuerpo le determina a conocer. Sobre la muerte, que es fuerza negativa y disolutiva, sólo se puede hablar desde este territorio que todavía sigue orientado hacia ella como su fin y destino intentando tender puentes sabiendo siempre que al cruzarlo no hay ya posibilidad de retorno. Es aquí donde la articulación que ejercen las potencias erótico-poiéticas y *mnemosyne* como instancias mediadoras o intermedias entre los cercos cobra relevancia. Pero mientras tanto habría que saber que esta cura de la falsa opinión de lo corpóreo tiene un nombre muy claro: salvación. Trías no tiene reparo alguno a la hora de nombrarlo y de retomar con toda claridad al Platón que está más allá de lo erótico y lo tanático. Es precisamente aquí donde se encuentra un punto crucial para entender que su filosofía entera se distancia por completo de las figuras a las que tanto recurrió en sus primeros textos, así como para entender que la elipsis del cuerpo a la que nos habíamos encontrado no es sino una decisión, una apuesta, un coraje de la verdad que sabe que en cuanto tal asume en toda su

radicalidad la necesaria renuncia al cuerpo para apostar por el mundo *verdadero*.

### *El daímon erótico de la filosofía*

*Cuidado de sí y responsabilidad ante los muertos* aparecen con la consideración de la muerte y las últimas palabras. Pero, ¿cómo procurar la verdad? ¿Cómo saber que el discurso está bien encaminado por el sendero de las ideas de bien, verdad y belleza? Dumézil nos recordaba ya que la vocación socrática venía dada por el mismo oráculo y recordada constantemente por el *daímon* al que se hace constante referencia en los diálogos platónicos que, además, nos mantiene en esta línea de figuras medianeras o de frontera. De ahí que la verdad esté en tensa relación con una dimensión allende de este plano o cerco, para hablar en los términos que a Trías le importaba resaltar y que parece que se diluyen en los autores con los que aquí queremos mostrar el contraste. El acceso, en el caso de Platón, tiene una relación con lo erótico como fuerza siempre vecina a *tánatos*. Como señala de nuevo Rella: «Fa parte del genio platónico, secondo Solov'ëv, aver trovato in Eros il ponte fra il mondo delle idee, in quel dialogo, il *Simposio*, in cui Platone [...] attraversa una delle zone di maggior tensione dell'esperienza umana, mantenendo una *via corporea* all'idea della bellezza». (Rella 65)

En los últimos textos de Trías, esa suerte de últimas palabras, encontramos una importante consideración a este

Platón esotérico, uno que prescribe en clave simbólica la vía de acceso a las ideas. La música aparece como un elemento clave en este proceso que no es sino un tipo de conocimiento que Trías define como *gnosis*: «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». <sup>186</sup> (Trías, El canto de las sirenas 801) Algo interesante de pensar si retomamos la estela de ese Sócrates que pretendía “curar” con su discurso veraz en tono parresiástico, con ese que estaba convencido de que la filosofía era la más alta música que había que seguir para mantenerse apegado a su misión y vocación. El acceso a este tipo de conocimiento es, en efecto, indispensable para garantizar que lo que se expresa en el discurso no es una mera opinión, sino *logos* armónico con las ideas de bien, verdad y belleza. Había sido precisamente el *Banquete* el que

---

<sup>186</sup> En esta afirmación del díptico musical triasiano también podría trazarse la relación que ya se vislumbraba en el tercer capítulo de este trabajo a partir de los estudios de Corbin. Esta vena gnóstica reaparece de manera decisiva en estas últimas palabras triasianas para indicar, sin lugar a dudas, el camino que hay que seguir si se quiere entender el radical distanciamiento con posturas de otros pensadores contemporáneos. Para mostrar mejor la línea por la que apuesta Trías podemos atender a las mismas palabras de Corbin: «Lo que anuncia semejante percepción del Fuego de la Gloria telúrica es la irradiación de un Fuego espiritual que lleva al alma a la incandescencia, una Luz de conocimiento salvadora (*gnosis*) que introduce al alma en la Tierra de Luz, y con la que todos los seres configuran su mundo, el mundo del que ella responde». (Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* 74) Los paralelismos saltan a la vista: conocimiento salvador que hace de guía para el alma haciéndola resonar con el mundo que de verdad le corresponde.

nos enseñaba la vía erótica (y corpórea como decíamos con Rella) hacia estas ideas que, como vemos ahora, nos procuran salud y salvación. Esta perspectiva es la que pone de relieve los elementos clave de la interpretación: la verdad no se alcanza por lo que hay en este mundo, sino que se alcanza en relación al cerco del misterio. *Curar y salvar* no son términos intercambiables puesto que la cura refiere a lo inmanente, mientras que la salvación se da con respecto a lo trascendente. No se busca una cura para esta vida, sino que se busca salvar el alma para la vida verdadera. La vía erótica se realiza y concreta aquí y ahora, es propia de este viaje de la existencia, pero su orientación está siempre con la mira en la dimensión trascendente, con la escucha siempre atenta a la voz de lo hermético de manera que poco o nada importa hablar de un cuerpo cuando de la salvación se trata. Si bien el alma está siempre inexorablemente encarnada, es ella misma de alguna manera carne del límite, de ahí que el procurarse la salud pueda entenderse como una manera de habitar la frontera, pero el ajuste o desajuste con respecto a la condición fronteriza no se entiende sin la referencia a esa dimensión trascendente, es decir, no se reduce a un cuidado de sí en este mundo.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> El *habitar*, en efecto, es un concepto de gran importancia en la filosofía del límite. El fronterizo es el resultado de una serie de elecciones, disposiciones y hábitos, de una determinada *praxis* que se concreta en el modo de habitar este espacio de frontera: «El *habitante* del límite es aquel ser que, en razón de sus modos de responder a la proposición ética, va adaptando y armonizando su conducta a aquel lugar que le constituye y que determina y define su propia condición y naturaleza». (Trías, *Ética y*



*Habitar* implica asumir la propia circunstancia y decidirse por la escucha de esa alta música que se traduce en una práctica ajustada a la condición de frontera. Se trata de elegir el propio lugar y el lugar propio, de una apuesta que es, de hecho, una elección ética que parece que se decanta por la vía erótica antes que por la de la disolución. Sabemos ya que el aguijón de tánatos está siempre en juego, siempre presente como horizonte constitutivo del viaje de la existencia, pero eso no significa que haya que tirarse por la borda para alcanzarlo anticipadamente, no hay, de hecho, vía fácil para ello. La apuesta ética es, según el propio Trías, esa que nos obliga a ser felices: «El imperativo ético nos propone, como “deber”, el inexcusable deber de ser felices, o de alcanzar en lo posible la “buena vida” que constituye nuestro objetivo vital». (Trías, *Ética y condición humana* 144). Esto, como vemos, implica encontrar la justa medida, la fidelidad a la verdad y el coraje de la misma, pero en relación a lo que se dicta desde el cerco del misterio donde la verdadera vida tiene su cuna y destino. El fronterizo debe caer en la cuenta de su propia condición de tránsito:

Ni “este mundo” es su morada ni lo es tampoco “otro mundo”. Su verdadera patria es el límite: esa frontera en la cual se distingue el Mundo del Sinmundo, o en la que cuanto “pueda expresarse” queda en suspenso en torno a lo que “debe callarse”. [...] En esa aventura de vida sólo nos queda como posible objetivo y finalidad del destino que encarnamos la

---

condición humana 141) Se ve claramente que lo decisivo está en la relación que se tiene con esa voz a la que se responde. Ajustarse a la condición fronteriza implica, como se verá, saber que no somos del todo de este mundo.

posibilidad de revalidar disposiciones y hábitos mediante los cuales se haga *habitable* esa franja fronteriza por la cual vamos transitando. (Trías, *Ética y condición humana* 142)

Constituirse como habitante de la frontera puede suponer, como se ve, una práctica de sí, un cuidado que apuesta y se decide por una opción concreta en este paso por la franja fronteriza, pero eso no lo define por completo. Podemos encontrar aquí la importancia que se dio en la filosofía del límite a la dimensión erótica, a la vía de la producción que afirma la vida a pesar de que el aguijón de la muerte marque siempre su destino. Pero en Trías hay también un profundo reconocimiento del dolor que no termina de concordar con esa voz nietzscheana, con ese canto de Zaratustra que nos dice: «El placer es aún más profundo que el sufrimiento: el dolor dice ¡Pasa! Mas todo placer quiere eternidad, ¡quiere profunda, profunda eternidad!» (Nietzsche, *Así habló Zaratustra* 437) Es en esta doble espiral de profundidades donde se tiene que dar la elección, la apuesta que no elimine a su contrario, es decir, que no por tomar partido por la dimensión erótica se pase a la supresión de *tánatos*, sino que se reconozca también, y de manera radical, la propia condición como finita y temporal pero orientada hacia lo que desde el *cerco hermético* se nos manda, es decir, con su horizonte de trascendencia siempre presente.

La preocupación por la singularidad que se veía en un primer momento de la obra triasiana, fundada sobre todo en la vía erótica de la que hemos hablado, encuentra un giro radical al hablarse ahora de una variación musical que atienda

precisamente a esta prescripción de un conocimiento que salva, de uno que se procura la vecindad con la verdad y se afirma con coraje en ella como disposición anímica en donde la finitud corpórea deja de ser un problema para dar paso a lo que de verdad importa: la decisión, la elección del buen camino en contraposición al extravío que no es sino la posibilidad de elegir el mal.<sup>188</sup> La existencia, pues, está marcada por esa doble fuerza de lo apolíneo y lo dionisiaco, siempre instancias trascendentes, donde hay que aprender a bailar en ambos tonos, entre el desenfreno y la forma en su justa medida: «La salud mental, la felicidad, la *eudaimonía*, exigen el concurso de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisiaca, armoniosa y orgiástica, dirigidas hacia el cántico, a través de la lira, o inductoras de la danza –con su frenesí específico– mediante la flauta». (Trías,

---

<sup>188</sup> Más adelante veremos la fuerza que puede tener la estrella platónica en el sistema triasiano. En relación al tema del mal habría que recordar lo que muy bien señala Safranski: «La reflexión platónico-socrática sobre la vida buena está envuelta en dos sueños seductores. El sueño de una vida lejos de la agitación de la ciudad, y el de una vida distanciada de las maquinaciones del cuerpo. El primer sueño se refiere a la vida contemplativa, al *bios thoretikos*. El segundo sueño aspira a una soberanía libre del cuerpo, a la inmortalidad del alma». (Safranski, El mal o el drama de la libertad 40) Será interesante no perder de vista el hecho de que este doble sueño platónico-socrático parte de la base de un conocimiento sobre la verdadera naturaleza del hombre, es decir, con el camino que le lleva a su esencia. La vía gnóstica, por su parte, partiría de una esencia caída que debe emprender el camino de vuelta, el despertar que le ponga de nuevo en su verdadero sitio. Son vías gemelas, pero no idénticas sobre todo si consideramos el aspecto de la *posibilidad de elegir el mal*. Se elige una vida contemplativa y se sigue el trabajo que lleva a la soberanía del cuerpo, mientras que la condición de caído no es una elección pero no por ello deja de marcar un deber y un imperativo. Habría que mantenerse alertas ante aquello que tiene más peso en este tema en el contexto del pensamiento triasiano.

El canto de las sirenas 812) Se dibuja aquí también la dinámica entre el llamado, la vocación, y la libre respuesta a la misma. La *gnosis* musical, en efecto, no sólo supone la atenta escucha de ese *daímon* socrático que nos llama a salvar el alma con decisiones donde el cuerpo nada pinta, sino que, como se ha visto, participa también el coraje de elegir o apostar por este camino. Entrar en relación con esta voz que llama a ajustarse a la propia condición es precisamente lo que lleva a una *praxis* adecuada al habitar de la frontera que ya se ha definido.<sup>189</sup> Aquí comparece el complemento erótico de ese llamado que antes se daba a partir del inexpresivo rostro de Sócrates: la muerte del otro nos (ob)liga a la respuesta, nos interpela y da inicio a esa búsqueda de sentido de las últimas palabras cuya clave interpretativa ha dado el salto al cerco del misterio. Pero todo esto, como ya hemos dicho, son prácticas que si bien se desarrollan y concretan en el aparecer no encuentran en este cerco su verdadero sentido y finalidad. Debe asumirse la condición limítrofe que religa con una dimensión del misterio. Se evita con esto caer en una disolución de la tensión que termine en un alegre vitalismo. El coraje de la verdad es en realidad el reconocimiento de esa

---

<sup>189</sup> La relación entre el *daímon* y la voz de la conciencia sería un tema para explorar en un trabajo completo. Habría que añadir en él la presencia misma de esta figura medianera en el concepto de *eudaimonía* que encuentra su reverso en un mal *daímon*. De momento quedará identificada esta voz que nos llama con esa voz de una buena conciencia, aunque su decir se dé siempre en el modo de esa orden formal vacía del imperativo pindárico: «La señal *daimónica*, o proteica voz de la conciencia, se ha convertido en el semidiós que sirve de guía al alma». (Trías, El canto de las sirenas 815) Al alma y no al cuerpo que a estas alturas de la obra de Trías ha ya superado la elipsis para difuminarse por completo.

voz del *daímon* y la disposición a mantenerse fiel al ajuste al que nos llama, es decir, a mantenerse siempre en disposición de religarse con las consecuencias que ello tiene para la vida corpórea. Es la experiencia de este viaje vital clavado al placer y al dolor la que llama a responder, a hacer una apuesta por un camino u otro sabiendo que la victoria o recompensa ya nada tiene que ver con el cuerpo:

Tomar partido por *eros* frente al principio de Muerte o por la incansable *quête* de la felicidad (contra los dulces cantos de sirena de la desgracia y de la desventura), sólo puede hacerse *por responsabilidad* (lo que puede lindar, en ocasiones, incluso con el heroísmo). Sólo siendo feliz puede comunicarse esa “bondad” que se posee. Y eso sólo es posible cumpliendo, a través de elecciones apropiadas, la proposición ética, de manera que ésta se acabe implantando en las disposiciones y hábitos del sujeto. Y lo que hace posible esa humana “felicidad” es la libre respuesta (personal, individual, responsable) a la proposición ética, la que conmina a ajustar conducta o *praxis* a la propia condición humana fronteriza. (Trías, *Ética y condición humana* 146-147)

La singularidad, la *verdadera* singularidad, se encuentra entonces en la respuesta, es un resultado de la responsabilidad del fronterizo ante el llamado de esa voz desde el cerco del misterio. De aquí que lo que resulta verdaderamente decisivo no está en el fundamento material corpóreo, sino en lo matricial que remite, como veíamos a partir de Fernando Pérez-Borbujo, a una peculiar *materia espiritual*<sup>190</sup> perteneciente al *cerco hermético*. Se trata, para

---

<sup>190</sup> Aquí, de nuevo, se puede conectar con el trabajo de Corbin para intentar dar cuenta de esta compleja concepción de la materia espiritualizada: «Era necesario admitir que formas y figuras del mundo *imaginal* no subsisten del mismo modo que las realidades empíricas del mundo físico, pues si así

decirlo en otras palabras, de una apuesta por la religación erótica que parte de la escucha de esa figura medianera que es el *daímon* para ajustarse al imperativo que se enuncia en la frontera. Pero esa voz no es una llamada al cuerpo sino una guía para el alma. Se trata, ni más ni menos, del alma del mundo llamando a su semejante, buscando la resonancia que es lo que desde el espacio limítrofe denominaríamos como reconocimiento: «Nuestra alma puede reconocerse a sí misma en las armonías matemático-musicales de esa alma del mundo. El carácter *daimónico* de nuestra existencia erótica y reminiscente descubre, entonces, en el cultivo de la música y de las matemáticas, la iniciación que se culmina a través de la filosofía». (Trías, El canto de las sirenas 816) El conocimiento que salva, la *gnosis* musical, tiene aquí su punto de arranque. Se entra en contacto entonces con esa fuente del sentido, con esa dimensión hermética que nos está vedada mientras esta existencia se prolongue, pero a la que podemos atender y

---

fuera, dicha percepción estaría al alcance de cualquier recién llegado. Se observa asimismo que éstas no pueden subsistir en el mundo inteligible puro, ya que tienen dimensión y extensión, una materialidad sin duda "inmaterial" con relación a la del mundo sensible, pero una corporalidad y una espacialidad propias en definitiva. Por esa misma razón, no pueden tener como sustrato tan sólo nuestro pensamiento. Y sin embargo, no pertenecen a lo irreal, a la nada, pues en ese caso no podríamos ni distinguir las ni emitir juicios sobre ellas. De este modo, se impone metafísicamente la necesidad de la existencia de un mundo intermedio: el mundo *imaginal* de la Imaginación». (Corbin, Cuerpo espiritual y Tierra celeste 111-112)

Sigue siendo interesante revisar este concepto de lo imaginal y la Imaginación en relación, por ejemplo, a la vuelta de la *Magna Mater* como principio material en el eón romántico de *La edad del espíritu*. Sin duda que esta orientación, como veremos ahora, es decisiva para comprender el lugar de la filosofía del límite como proyecto.

procurar, es decir, una que puede ser elegida a pesar de nuestra condición presente.

Sin duda que este viraje en relación a la singularidad tiene sus consecuencias también con respecto a la producción. Ésta, como sabemos ya, tiene en la perfección, en el contacto con la más íntima esencia, el correlato que le complementa. Toda producción es, como dice Trías a propósito de los retratos de las mujeres de la familia Winter en la película *Rebeca* de Hitchcock, «una sucesión de degradaciones neoplatónicas: del modelo a la copia, luego la copia de la copia, y entre ambas esa sombra omnipotente que un día fue también copia de copia». (Trías, *De cine* 65) De aquí la importancia de ese camino de retorno (o de ida según se vea) que pone en contacto con el principio originario, con la idea que no es sombra sino pura plenitud. Para ello Platón nos ha dado las tres grandes herramientas que son, para Trías, momentos indispensables del viaje filosófico: la locura amorosa, la reminiscencia y la dialéctica (*éros*, *anámnēsis*, *lógos*). Siguiendo estas etapas en el *via crucis* de la existencia filosófica es como se puede llegar a consumir su religación con esa dimensión originaria hasta acercarse definitivamente a ella cruzando la frontera que separa a los vivos de los muertos y encontrarse con que, quizá, la muerte no sea la última palabra. Es este el sentido que puede encontrarse en el discurso del *Fedón* con respecto a la muerte:

El movimiento progresivo erótico provoca la orientación hacia el fin, hacia la muerte (como se dice en el *Fedón*), que

es, en cierto modo, un retroceso al regazo originario. El movimiento es, en su aparente contradicción, el mismo: apunta a una convergencia en un espacio liminar-limítrofe en el cual el alma elige el *daímon* en razón de la propia vida culminada, preparándose para una nueva andadura. [...] En virtud de esa elección de compañía, o de voz interpelante, adquiere también el instrumento apropiado: el cuerpo que mejor, o peor, puede corresponderle, según las luces o sombras que conducen su elección. [...] El filósofo, para consumir su destino, o realizar el contenido implicado en el propio *daímon*, "tiene que morir" (como se dice en el *Fedón*). Sólo así puede retroceder al origen. Y únicamente mediante ese retorno al pasado inmemorial puede, de nuevo, aprestarse a la elección de un *daímon* quizá mejorado. (Trías, El canto de las sirenas 820-824)

El ajuste a la condición fronteriza, como se ve, poco tiene que ver ya con lo que podría llegar a leerse como un habitar el propio cuerpo. Éste, en efecto, no es sino una consecuencia, un elemento secundario y derivado que se da en consonancia con la elección de este *daímon* que es la clave de toda auténtica *eudaimonía*. Esta es la importancia de la decisión y de la respuesta que ha de orientar la propia existencia en busca de aquella resonancia del principio y del final de la que se ha hablado antes. El cuerpo ha desaparecido por completo como elemento inquietante para buscar una música de las esferas que haga que el alma se identifique con esa alma del mundo que es su propio origen. Es, como dice Corbin a propósito de las últimas palabras de Strauss recordando su *Tod und Verklärung*:

En el límite en el que el propio límite deja de serlo para convertirse en un tránsito vemos un inquietante e ineludible testimonio: su realización corresponde desde luego a la fe profesada en lo más recóndito del alma. Si recordamos los últimos compases del poema sinfónico citado,



comprenderemos lo que quiere decir esta constatación *en presente*, cuando lo último se convierte en un comienzo: todo lo que se presintió, todo por lo que hubo lucha y esperanza, mantenida en secreto como un desafío, es *eso exactamente*. Gravedad triunfante de coro con el que finaliza la sinfonía *Resurrección* de Mahler: “¡Oh!, créeme, corazón, no pierdes nada. Guarda, sí, guarda para siempre lo que fue tu amor, lo que fue tu lucha”. Sólo importa una cosa en la noche que envuelve nuestras vidas humanas: que crezca esa luz, esa incandescencia que permite reconocer la “Tierra prometida” (Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste* 127-128)

Preocuparse por morir al mundo es precisamente la ocupación filosófica: procurarse la vecindad con el misterio es ya una elección de un *daímon* y una apuesta ética radical. La erótica filosófica que le corresponde, la rememoración de los principios y su consecuente dialéctica son precisamente la *práxis* propia de este territorio de frontera que busca y se orienta siempre hacia el allende de la misma. Es así como lo elegido aquí y ahora se encuentra en consonancia con ese pasado inmemorial y el futuro escatológico: es el instante en el que se muere para el mundo de manera que, cuando la muerte física acontece, lo que viene al encuentro es *eso exactamente*. Se trata, en suma, de esa forma de religación filosófica por la cual apuesta Trías y que encuentra en este “Platón oculto” que de alguna manera siempre le había acompañado. Es ese mismo el que le lleva a plantear esa suerte de religión filosófica en los siguientes términos:

La religión del *daímon* –y de su encarnación en *éros*– es religión filosófica (por erótica). Participa de la razón, del *lógos*, en virtud de esa prestancia filosofante, pero así mismo mediatiza ésta con la locura, *theía manía*, fundiendo en originalísima síntesis –a la vez filosófica y religiosa– lo racional, lo irracional y lo surparracional: la *manía* posesiva

que la emparenta con las religiones dionisiacas, y la racionalidad pitagorizante que postula la liberación de las transmigraciones a través de una vida filosófica guiada por las matemáticas y por la ciencia de la armonía. [...] El fin de esa ascensión, o iniciación a los misterios más esotéricos de éros en su persecución de la Belleza, no es sólo la unión contemplativa del alma y la Forma de lo Bello. Es más bien ese ayuntamiento, embarazo y parto que prolonga a éros con la *poíesis*, de lo que surge un rendimiento productivo de naturaleza educativa, en ininterrumpida travesía, viaje de ida, en dirección hacia la más rutilante de las Formas, o hacia la parte más brillante del ser y de la esencia: el Bien, lo Bello, como se testimonia en *La República* y en *El Banquete*. (Trías, El canto de las sirenas 819)

Viaje de ida, nos dice Trías, pero no habla ya de la vuelta en producción. Este tipo de manía erótica se desentiende ya de lo que se produce como consecuencia del contacto con la esencia. Estamos, por tanto, ante una producción de uno mismo que no puede sino culminar con la disolución de la tensión propia de la frontera, es decir, se trata del reconocimiento de la más propia orientación hacia el misterio en donde lo matricial nos abraza de nuevo: morir para el mundo a la espera de la muerte. Marca indudable de la orientación filosófica por la que se decanta la propuesta triasiana que, como dijimos, no tiene reparo alguno para buscar esta mediación entre lo que cura y lo que salva, entre la razón y la revelación, es decir, que se afirma dando al discurso metafísico un espacio en un horizonte donde había sido marcado como tabú argumentando, además, su completa superación. La singularidad de su producción se afirma en esta respuesta y se hace así con su forma propia marcando distancia con aquellas propuestas que en un principio podían

resultar cercanas. Es la religión filosófica, la del *daímon* más propio, lo que Trías encuentra en este Platón que es su estrella más preciada.

*Somos también estas manos que escriben*

Dice Peter Watson que «los ingredientes centrales de una actitud vital plenamente religiosa consisten en sostener que la vida posee un sentido intrínseco y que la naturaleza es inherentemente bella». (Watson 17) La propuesta filosófica de Eugenio Trías, fiel a su impronta platónica, apunta hacia la religación del misterio y el aparecer dejando ambos elementos intactos, es decir, sin pretender resolver la tensión que se genera entre estos cercos. La filosofía, lo sabe bien, es un tipo de escritura que no termina por ajustarse a las demandas del *cercos hermético*, pero no por ello el viaje existencial carece de sentido o se plantea como un viaje homérico sin Ítaca en el horizonte. La apuesta triasiana es la de la mediación donde, en efecto, la vida encuentra su sentido intrínseco. Es este el sentido religioso de la filosofía del límite, uno que se propone reconocer en el espacio de la frontera sus propios alcances dando un paso más allá del sujeto que, como decía Wittgenstein, nada tiene que ver con el alma o el cuerpo: «Existe, pues, realmente un sentido en el que en filosofía puede tratarse no-psicológicamente del yo. El yo entra en la filosofía por el hecho de que el "mundo es mi mundo". El yo filosófico no es el hombre, ni el cuerpo humano, ni el alma

humana, de la que trata la psicología, sino el sujeto metafísico, el límite –no una parte del mundo». (Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus 145-147)

Reconocer la autonomía de este territorio propio del fronterizo es entonces crucial para comprender de mejor manera la elipsis del cuerpo y la primacía de un elemento espiritual en los planteamientos triasianos. El lugar es importante, como bien sabía Sloterdijk: «Así pues, el acontecimiento primario de la protohistoria, la génesis del ser humano, encierra, sobre todo, un misterio topológico. En la aparición del ser humano el lugar ha de explicar el hecho, el escenario del acontecimiento proporciona la clave de lo que sucedió en él». (Sloterdijk 275) El escenario de la filosofía del límite es la frontera, pero ésta no es una parte del mundo, sino, como ya decimos, el límite mismo como engarce que nada entiende de orillas o mitades de una medalla. La religación se concreta en ese espacio que, no obstante, requiere y supone el hábito, es decir, del cultivo permanente que le mantiene abierto en tanto territorio. Es por eso que lo que acontece ahí es un habitante, un cuerpo-territorio donde el ejercicio de culto y cultivo de *éros* puede desdoblarse en *poíesis*. La relación no deja de ser compleja: el misterio se acerca a la frontera revelándose mientras que la razón da cuenta del despliegue de lo que aparece. Es en este complejo escenario donde la filosofía del límite quiere instaurarse como puente en un hiato que parece polarizar el pensamiento contemporáneo:

El *hiato* entre razón y revelación, o entre el fundamento *real* y la reflexión filosófica promueve una constante basculación entre una interpretación *positivista* del *positum* (que será para Feuerbach la naturaleza material, y para Marx y Engels el mundo material-social de la economía política) y una interpretación radicalmente crítica respecto a todas las pretensiones de la Razón por suturar ese *hiato* (así Kierkegaard). Entre un racionalismo positivista desengañando de toda embriaguez mística y romántica, y un evidente “irracionalismo” que no quiere ya negociar con ningún atisbo de racionalidad (en relación a los negocios supremos de la existencia, la fe, la salvación, etcétera), se abre un auténtico abismo por el cual circula, en plena crisis, la gran *cesura dia-bálica* del pensamiento contemporáneo. Se trata de una verdadera *cesura trágica* en la cual el pensamiento contemporáneo parece instalarse con desasosiego, con temor y con temblor (o acaso, en sus últimos recorridos, con evidente satisfacción). (Trías, La edad del espíritu 505)

Tomar el concepto de cuerpo como cuña para entrar en la filosofía del límite nos permite sacar a relucir temas con los que el autor de la misma ha dialogado intensamente, aunque no siempre de manera explícita. En un inicio encontramos el *ente singular sensible en devenir* como una formulación que reunía los elementos de lo humano y de donde podía extraerse una posible noción de cuerpo. La parte entitativa o material de esta singularidad sensible en devenir nos llevaba a seguir el rastro de lo matricial como un concepto clave. Pero muy pronto quedaba claro que el valor de la singularidad y el sentido del devenir apuntaban ya a un contacto con lo esencial que, si bien no se entiende sin el complemento de la producción, marca claramente una tendencia en el discurso triasiano. Si el ente sensible es un cuerpo éste debe seguir un camino cercano al espíritu y éste «no admite ningún modo de

encarnación. Tiene siempre carácter metonímico. Subsiste en régimen de ocultación y se prodiga únicamente a través de sus efectos (dones, carismas, gracias). De hecho, el espíritu alcanza la madurez cuando llega a asumir plenamente ese carácter». (Trías, La edad del espíritu 535) El cuerpo, por tanto, tiene desde un inicio una tendencia a espiritualizarse, aunque bajo el imperativo de ajustarse a su condición de frontera que supone tanto no romper la tensión que le constituye como también el despliegue en el aparecer del mundo. No hay, en consonancia con lo que decíamos líneas más arriba, una apuesta nihilista o invitación a una muerte apresurada por desprecio del mundo. Se trata por el contrario de asumir constantemente la condición fronteriza que tiene en el lugar que le es propio su cifra de identidad: «Tal es el ser que habita el *cercos del aparecer*, o mundo; en él aparece y él se halla situado. En y dentro de ese cerco se ve siempre remitido a dicho límite. En ese *límite del mundo* se juega la razón o la sinrazón de su propia condición de exilio y éxodo, o su carácter existente. Tiene a su disposición la posibilidad de revalidar ese carácter, o de cancelarlo de forma definitiva». (Trías, La razón fronteriza 38)

Pero la apuesta, como bien sabemos, no deriva en un nihilismo. Lo que se encuentra en la frontera es la posibilidad del sentido. En otras palabras, en la filosofía del límite hay una clara apuesta por la razón que, no obstante, no da la espalda a la posibilidad de la sinrazón. El ente sensible tiene un devenir ideal siguiendo la estela del espíritu: «El *status* del espíritu no

es *utópico*. No está “fuera de lugar”; ni es por lo mismo tampoco *ucrónico* (no se halla fuera del tiempo). Pero eso no significa que su carácter *ideal*, que resplandece en el límite, y que proporciona un *horizonte* al acontecer y a la experiencia, sea en vano. Muy al contrario, sin esa comparecencia del mismo en la línea del horizonte, la experiencia se derrumba en el más desconsolado *nihilismo*». (Trías, *La edad del espíritu* 535) Se termina por delinear entonces la actitud propiamente religiosa de Trías en tanto que tiene un abierto reconocimiento por la posibilidad del sentido de la vida que resplandece en el límite, y pugna por un *acorde* entre simbolismo y razón que devuelva a la filosofía la posibilidad de distinguir entre bienes y valores.

Es esto lo que lleva a comprender también que lo decisivo no se encuentre en la dimensión corpórea, pero también estoy convencido de que hace evidente la imposibilidad de darle la espalda. Este cuerpo del límite se sigue desplegando en el territorio de la frontera. Es, como vimos, un cuerpo-territorio que supone un habitar a través de hábitos. El lugar, como bien sabía también Foucault, es determinante. El francés lo expresa de inmejorable manera en la introducción a *El panóptico* de Bentham: «el espacio determina una historia que a su vez lo remodela y se sedimenta en él. [...] Desde Kant, lo que el filósofo tiene que pensar es el tiempo –Hegel, Bergson, Heidegger–, con una descalificación correlativa del espacio que aparece del lado del entendimiento, de lo analítico, de lo conceptual, de lo

muerto, de lo fijo, de lo inerte». (Bentham 12-13) Lo fundamental está en no olvidarse también del espacio ante el lugar de privilegio que ha tenido el tiempo en el pensamiento contemporáneo y esto tampoco es ajeno a Trías.<sup>191</sup> No olvidarse del espacio como algo vivo, como un elemento de participación dinámica. El cuerpo, para este que ahora escribe, es justamente parte esencial de ese territorio de culto y cultivo.

Ahora bien, no se trata de apostar todo por una de las dimensiones. Este epílogo terrestre ha seguido la pista de lo singular hasta llegar a lo matricial. El desarrollo nos ha llevado, sin duda, a una espiritualización del cuerpo que, como se vio en el segundo capítulo, fue avanzando poco a poco hasta las artes del signo. No por nada se ha dedicado un espacio importante ahí a la escritura. Ésta no se puede entender sin una base material, pero su sentido flota en una dimensión que escapa de ella. El engarce se hace patente ahí y es por ello que no era de extrañar el empleo de metáforas que unen la escritura y el tatuaje. Pero eso no deja de lado que el cuerpo sea él mismo un engarce de esta naturaleza. Se trata de una carne que no deja de lado la atención al espíritu, algo que podemos ilustrar con las bellas palabras de Bataille: «Concebir un punto de reunión –al final del tiempo (Hegel), fuera del tiempo (Platón)– es sin duda una necesidad del espíritu. La necesidad del espíritu es real: es la condición para que haya

---

<sup>191</sup> Véase sobre todo lo que se dice al respecto en *El hilo de la verdad* pp. 79-107.



un sentido, aquello por encima de lo cual (y sin lo cual) el pensamiento no es capaz de concebir nada, pero es cambiante». (Bataille 241) Esa posibilidad del sentido se encuentra en el límite donde el cuerpo del testigo puede ir al encuentro de la presencia del misterio. Esa cita se da en la frontera que no puede ser otra cosa que ese espacio epidérmicamente limitado y condicionado por esos mismos límites. La disolución de los mismos nos lleva al último de los temas que ha surgido como fundamental en el desarrollo del trabajo: esa reunión fuera del tiempo que acontece con la muerte. Pero ésta no marca un punto final para la existencia, para el *experimentum crucis* de un personaje en concreto. Pero su despliegue simbólico en el aparecer permanece en diálogo con aquellos que desde la frontera todavía le mantienen en el diálogo de la memoria.

El cuerpo-territorio no puede ir más allá del momento de la muerte. Ésta, como ya decíamos en el tercer capítulo, le pertenece de la manera más radical. La suerte del cuerpo está sellada, su destino está anclado en las determinaciones mismas de la frontera que habita. Esta materia o carne del límite puede anticipar este momento, puede adelantarse para saber que su finitud es inminente. Por eso, como nos dice Fernando Pérez-Borbujo a partir de Foucault, «creemos que la verdadera intención foucaultiana era reivindicar el cuerpo como un poder-saber de un tipo único e intraducible a ninguna forma de saber consciente o visible. El cuerpo no es sólo lo que se ve, lo visible, sino un poder fundante que sabe de su

propia fragilidad y contingencia. El cuerpo es un *saber de muerte*». (Pérez-Borbujo, El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia 61) Sin poder afirmar que Trías muestre el mismo interés por el cuerpo, sí que puede decirse que este *saber de muerte* se encuentra presente de manera punzante en la filosofía del límite. Lo que aquí se ha delineado como un *corpus* simbólico que busca dejar huella es el resultado de este saber que no es visible, pero que sigue siendo un saber. El filósofo que defiende la experiencia como fuente de toda filosofía no puede ser leído sin este elemento. Su propio cuerpo es punto de partida para su propuesta filosófica y ésta es precisamente parte de ese *corpus* que busca variar en la frontera su innegable finitud. Su *saber de muerte* se despliega en una singular variación que responde a su particular sensibilidad. Por eso el cuerpo siempre *está ahí* aunque no lo veamos, aunque se encuentre en elipsis: es sustento de las pasiones eróticas y objeto del efecto del aguijón de la muerte. Aunque ni las pasiones ni la muerte le sean externas, sino que se funden en una unidad solamente divisible por una acción esquemática del intelecto: el cuerpo es pasional y mortal, su conocimiento está modulado por las pasiones y situado en un horizonte de finitud cuyo punto de llegada es su propia muerte.

El hecho mismo de que la filosofía del límite no tenga miedo alguno a enfrentarse al tabú de nuestro tiempo, la

metafísica,<sup>192</sup> ya dice bastante con respecto a la actitud inscrita en ella. La vertiente platónica de Trías resuena aquí con particular fuerza. Dice Platón en el *Timeo*:

Finalmente, cuando los vínculos unidos a los triángulos de la médula ya no soportan el esfuerzo y se separan, desatan a su vez los vínculos del alma y ésta, liberada naturalmente, parte con placer en vuelo, pues todo lo que sucede contra la naturaleza es doloroso, pero lo que se da como es natural produce placer. Así, la muerte que se produce por enfermedad o heridas es dolorosa y violenta, pero la que llega al fin de manera natural con la edad es la menos penosa de las muertes y sucede más con placer que con dolor. (Platón, *Timeo* 130)

Si seguimos las palabras de Peter Watson que recordábamos al inicio de este apartado final veremos que esta “manera natural” platónica se ajusta a la perfección con la actitud religiosa que ve en la naturaleza lo bello. Trías no deja de beber de esta fuente y por eso la muerte le aparece como un horizonte de disolución de tensiones, como un final que se escribe con puntos suspensivos. El cuerpo es capaz de grandes placeres, pero también de grandes dolores, me decía Eugenio. Su mirada estaba puesta en otro sitio. Le importaba más el vuelo del alma hacia las ideas, aunque difícilmente podía olvidarse del peso de la corporalidad. Es por eso que, tal y como sucede con los conceptos de razón y revelación, creo que lo mismo puede buscarse con el binomio cuerpo y espíritu. Ambos pueden resonar en armonía mientras la

---

<sup>192</sup> Dice el propio Trías: «Pero ese mismo carácter *tabú* que adquiere la metafísica en nuestro siglo muestra y demuestra la importancia que a tal ámbito se atribuye». (Trías, *Ciudad sobre ciudad* 24) La filosofía del límite se afirma como una que responde a ese llamado por tratar de dilucidar la cuestión del ser poniendo al límite en el centro de su despliegue categorial.

tensión en la frontera se mantenga. El cuerpo tendiendo al espíritu y éste tendiendo a la concreción en la dimensión corpórea. Ciclo de producción y perfección que deja intactas las orillas sin cesar en su labor de tender puentes.

El epílogo terrestre es la muerte, el resumen del despliegue lógico-simbólico de nuestra existencia en el cerco fronterizo. Es en el morir donde se coagula el símbolo que es nuestra existencia entera, donde se decide si principio y final han de resonar en armonía. Pero la muerte no puede ser sino del cuerpo, del aparecer que es un cesar de la actividad simbólica que, por otro lado, nos sobrevive. El *corpus* simbólico con el que hemos conseguido rodearnos, entonces, queda al resguardo de la memoria de los otros, deviene voz y llamado hermético que demanda una respuesta. Siempre estuvo ahí, la muerte no está detrás ni delante, sino siempre con nosotros. Su condición de epílogo terrestre, determinada por el momento en que la guillotina del tiempo marca el final del cuerpo que somos, es el último empujón para que el símbolo de nuestra existencia se determine. Muestra así su verdadero rostro y extensión, su alcance y particular alzado. Nos llama y nos visita con insistencia aunque haya estado ya siempre ahí. Morir es la última gran victoria de la variación simbólica, la que muestra la cesura trágica y el sentido de su andar, de su éxodo. ¿Significa esto que hay algo más allá de la muerte, que se puede hablar de un cuerpo inmaterial? De esto nada puede decirse con certeza desde la filosofía del límite en tanto se afirma en la colonización de la frontera y se

despliega siempre entre sus muros que, no obstante, son también punto que hace posible la religación con lo que está más allá. Por eso quizá, y sólo quizá, el cuerpo espiritual puede esperarse. Mientras tanto no queda sino decir que somos *también* estas manos que escriben.



## BIBLIOGRAFÍA

*De Eugenio Trías*

*La filosofía y su sombra*. Barcelona: Seix-Barral, 1969. 2ª ed., 1983. Traducción inglesa: *The philosophy and its shadow*. New York. Columbia University Press, 1983.

*Teoría de las ideologías*. Barcelona: Península, 1970. 2ª ed., 1975. 3ª ed., *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Barcelona: Península, 1987.

*Metodología del pensamiento mágico*. Barcelona: Edhasa, 1970.

*Filosofía y Carnaval*. Barcelona. Anagrama, 1970. 2ª ed. *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, 1984. Traducción al sueco: *Filosoch och karneval*. Estocolmo. Agora, 1986.

*La dispersión*. Madrid. Taurus, 1971. 2ª ed. Barcelona: Destino, 1991. 3ª ed. Madrid: Arena libros, 2006.

*Drama e identidad*. Barcelona: Seix-Barral, 1974. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 1984. 3ª ed. Barcelona: Destino, 1993.

*El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1976. 2ª ed. 1984. 3ª ed. 1998. Traducción inglesa: *The artist and the city*, New York: Columbia University Press, 1983.

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

*Thomas Mann y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1978. 2ª ed. Madrid: Mondadori-España, 1988. Traducción al portugués: *Conhecer Thomas Mann e a sua obra*. Lisboa: De. Ulisseia, 1990.

*La memoria perdida de las cosas*. Taurus: Madrid, 1978. 2ª ed. Madrid: Mondadori-España, 1988.

*Goethe y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1980. 2ª ed. Madrid: Mondadori-España, 1978.

*Tratado de la pasión.* Madrid: Taurus, 1979. 2ª ed. 1984. 3ª ed. 1988. 4ª ed. 1991. 5ª ed. 1997. 6ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

*El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel.* Barcelona: Anagrama, 1981.

*Lo bello y lo siniestro,* Barcelona: Seix-Barral, 1982. 3ª ed. Barcelona: Ariel, 1987. 4ª ed. 1988. 5ª ed. 1992. 6ª ed. 1999. 7ª ed. 2000. 8ª ed. 2001.

*El pensamiento cívico de J. Maragall.* Barcelona: Península, 1985. Traducción catalana: *El pensament de Joan Maragall.* Barcelona: Edicions 62, 1982.

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

*La Catalunya Ciutat i altres assaigs,* Barcelona: Ed. L'Avenç, 1984.

*Los límites del mundo.* Barcelona: Ariel, 1985. 2ª ed. Barcelona: Destino, 2000.

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

*El último de los episodios nacionales (y otros textos afines)* Madrid-México: FCE, 1989.

*Lógica del límite.* Barcelona: Destino, 1991.

*El cansancio de Occidente* (con Rafael Argullol), Barcelona: Destino, 1992. 2ª ed. 1993. 3ª ed. 1994. 4ª ed. 1999. 5ª ed. Barcelona: Círculo de lectores, 2001.

*La edad del espíritu.* Barcelona: Destino, 1994. 2ª ed. 1994. 3ª ed. 1995. 4ª ed. 1999. 5ª ed. Barcelona: Círculo de lectores, 2001. 6ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

*Diccionario del espíritu.* Barcelona: Destino, 1996.

*Pensar la religión.* Barcelona: Destino, 1997. 2ª ed. 1997. 3ª ed. Barcelona: Círculo de lectores, 2015.



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

*La razón fronteriza.* Barcelona: Destino, 1999.

*Ética y condición humana.* Barcelona: Península, 2000. 2ª ed. 2003.

*Por qué necesitamos la religión,* Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

«El instante y las tres eternidades (Variaciones sobre temas de Nietzsche).» *Revista de Occidente* (2000).

*Pensar en público.* Barcelona: Destino, 2001.

*Ciudad sobre ciudad.* Barcelona: Destino, 2001.

*Calderón de la Barca.* Barcelona: Omega, 2001.

*El árbol de la vida.* Barcelona: Destino, 2003.

*El hilo de la verdad.* Barcelona: Destino, 2004. 2ª ed. Barcelona: Círculo de lectores, 2014.

*La política y su sombra.* Barcelona: Anagrama, 2006.

*El canto de las sirenas.* Barcelona: Círculo de lectores, 2007. 2ª ed. 2010. Traducción italiana: *Il canto delle sirene.*

*Argomenti musicali.* Milano: Marco Tropea Editore, 2009.

*Creaciones.* Barcelona: Círculo de lectores, 2009.

*La imaginación sonora.* Barcelona: Círculo de lectores, 2010.

*De cine.* Barcelona: Círculo de lectores, 2013.

### *Bibliografía general*

Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal.* Valencia: Pretextos, 2005.

- Antelme, Robert. *La especie humana*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 2010.
- . *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1994.
- Bataille, Georges. «El culpable.» Ignacio Díaz de la Serna, Philippe Ollé-Laprune. *Para leer a Georges Bataille*. México: FCE, 2012.
- Benedicto XVI. *Deus caritas est*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2006.
- Bentham, Jeremias. *El panóptico*. Madrid: La piqueta, 1979.
- Bergman, Morris. *Coming to our senses*. New York: Simon and Schuster, 1989.
- Bergson, Henry. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *El alma y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- Bernabé, Alberto. *Fragmentos presocráticos*. Madrid: Alianza, 2010.
- Bloch, Ernst. *El principio de esperanza (Tomo I)*. Madrid: Trotta, 2007.
- Braunstein, Nestor. «Linguistería.» *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. México: Siglo XXI, 1982.
- Brown, Peter. *El cuerpo y la sociedad*. Barcelona: Muchnik Editores, 1993.
- Calabretta, Leonardo *Il corpo humano nel pensiero dei filosofi occidentali*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2011.
- Campbell, Joseph. *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Girona: Atalanta, 2013.

- Clayton, Ewan. *La historia de la escritura*. Madrid: Ediciones Siruela, 2015.
- Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 2006.
- . *La imaginación creadora*. Barcelona: Destino, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, 1971.
- Descartes, René. *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. Madrid: Tecnos, 2008.
- . *El tratado del hombre*. Madrid: Alianza, 1990.
- Duchamp, Marcel. *Notas*. Trad. María Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 2009.
- Dumézil, Georges. *Nostradamus. Sócrates*. México: FCE, 1989.
- Epicuro. *Obras*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Firenze, Antonino. *Il corpo e l'impensato*. Milano-Udine: Mimesis, 2011.
- Foucault, Michel. *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II*. Madrid: Akal, 2014.
- . *Historia de la locura en la época clásica I*. México: FCE, 1999.
- . *La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2000.
- . *El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2001.
- . *La inquietud de sí*. México: Siglo XXI, 2001.
- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2001.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso.» Freud, Sigmund. *Obras completas vol. 17*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2012.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- Girón, Carlos. *La filosofía del límite como filosofía de la cultura*. Toluca: Secretaría de Cultura de Estado de México, 2015.
- Grave, Crescenciano, *La existencia y sus sombras. Trías y las pasiones del logos*. México: Ediciones Sin Nombre, 2012.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- Harpur, Patrick. *La tradición oculta del alma*. Girona: Atalanta, 2013.
- Heidegger, Martin. ««...Poéticamente habita el hombre...».» *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994.
- Heidegger, Martin. «Construir, habitar, pensar.» *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- . *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.
- Hillman, James. *El pensamiento del corazón*. Madrid: Siruela, 2005.
- Hipócrates. *Tratados médicos*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2009.
- Ingold, Tim. *Ecología della cultura*. Roma: Meltemi, 2001.
- Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad*. Barcelona: Herder, 1995.
- . *Frontiere della vita, frontiere della tecnica*. Rastignano: Il Mulino, 2011.
- . *La religión gnóstica*. Madrid: Siruela, 2000.

Juanes, Jorge. *Kandisky / Bacon. Pintura del espíritu, pintura de la carne*. México: Itaca, 2004.

—. *Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido*. México: Itaca, 2008.

Kuriyama, Shigehisa. *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Madrid: Siruela, 2005.

Lacan, Jaques. *Escritos 1*. Buenos Aires, 2008.

Le Goff, Jacques, Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.

Levinas, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra, 2012.

Marion, Jean-Luc. *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Barcelona: Edhasa, 2010.

—. *Relato de mi vida*. Madrid: Alianza, 1990.

Martínez-Pulet, José Manuel. *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*. Madrid: Noesis, 2003.

McNeill, William H. *Keeping Together in Time: Dance and Drill un Human History*. Massachussetts: Harvard University Press, 1995.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.

—. *Fenemenología de la percepción*. México: Artemisa, 1985.

—. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Muñoz, Jacobo y Francisco José Martín. *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. Madrid: Biblioteca nueva, 2005.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010.

- Nestle, Wilhelm. *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2004.
- . *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2004.
- . *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1992.
- Onfray, Michel. *La sabiduría de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía I*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *El cristianismo hedonista. Contrahistoria de la filosofía II*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Orbe, Antonio. *La teología del espíritu santo*. Roma: Libreria Editrice dell'Università Gregoriana, 1966.
- Palese, Emma. *Ex corpore. Antología filosófica sul corpo*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2011.
- Panikkar, Raimon. *La religión, el mundo y el cuerpo*. Barcelona: Herder, 2014.
- Pera, Cristobal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela, 2006.
- Pérez-Borbujo, Fernando. «El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia.» Grave, Cresenciano y Fernando Pérez-Borbujo. *El cuerpo y sus abismos*. México: UNAM, 2014.
- Pérez-Borbujo, Fernando. «Ensayo y sistema. Entrevista a Eugenio Trías.» Pascual, Andrés Sánchez y Juan Antonio Rodríguez Tous. *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*. Barcelona: Destino, 2003.
- . *La otra orilla de la belleza*. Barcelona: Herder, 2005.
- . *Schelling, el sistema de la libertad*. Barcelona: Herder, 2003.

- . *Veredas del espíritu: de Hume a Freud*. Barcelona: Herder, 2007.
- Platón. *Banquete*. Madrid: Gredos, 1986.
- . *Fedón*. Madrid: Gredos, 2010.
- . *República*. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Sofista*. Madrid: Gredos, 1987.
- . *Timeo*. Madrid: Gredos, 2011.
- Puech, Henri-Charles. *En torno a la Gnosis I*. Madrid: Taurus, 1982.
- Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2006.
- Rella, Franco. *Forme del sapere*. Milán: Bompiani, 2014.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.
- Robinson, John A.T. *Le corps. Etude sur la theologie de Saint Paul*. Lyon: Editions du Chalet, 1966.
- Roux, Jeanne-Marie. *Le corps*. París : Eyrolles, 2011.
- Rykwert, Joseph. *La idea de ciudad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- Safranski, Rüdiger. *¿Cuánta verdad necesita el hombre?* Barcelona: Tusquets, 2013.
- . *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Sánchez, Carmen. *La inversión del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid: Siruela, 2014.
- Sartre, Jean-Paul. «El existencialismo es un humanismo.» Sánchez, Carlos Gómez. *Ética. Doce textos fundamentales del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2014.

- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Silesius, Angelus. *El peregrino querúbico*. Madrid: Siruela, 2001.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006.
- . *Esferas I*. Madrid: Alianza, 2009.
- Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta, 2000.
- Taubes, Jacob. *Del culto a la cultura*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Trinidad, Domingo A. De los Santos. *El sujeto pasional. Pasión, razón y límites en Eugenio Trías*. República Dominicana: Editoria Universitaria - UASD, 2015.
- Uranga, Emilio. *Análisis del ser de mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*. México: Bonilla Artigas Editores, 2013.
- Vincent, Jean-Didier. *Biología de las pasiones*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Watson, Peter. *La edad de la nada*. Barcelona: Crítica, 2014.
- Whitehead, Alfred North. *Science and the Modern World*. New York: The free press, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1995.
- Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente*. Madrid: Alianza, 1980.



