



The philosophy of limit as a framework for an
ontology of musical creation according to
Eugenio Trías

Jose Manuel Martinez Pulet

EasyChair preprints are intended for rapid
dissemination of research results and are
integrated with the rest of EasyChair.

April 20, 2019

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical
según Eugenio Trías

The philosophy of limit as a framework for an ontology of musical creation
according to Eugenio Trías

RESUMEN: Este artículo analiza el marco teórico de la filosofía del límite de Eugenio Trías en su configuración como ciudad lingüística, primero en tanto que propuesta metafísica intempestiva contraria al espíritu de la postmodernidad, y segundo en tanto que despliegue de una concepción del ser y del logos que acoge en su diferencia simbolismo y razón (fronteriza). Todo este desarrollo tiene como fin delimitar la reflexión triasiana sobre el arte, al que se dedica una atención pormenorizada. Este artículo se ha concebido como introducción a otro artículo, propuesto para su publicación también en este número de la revista y cuyo objeto de estudio es sólo la filosofía de la música del filósofo español, y que se titula: «Símbolos sonoros del misterio: argumentos para una ontología de la creación musical».

PALABRAS CLAVE: límite, Trías, música, arte

ABSTRACT: This article analyzes the theoretical framework of the philosophy of the limit of the Spanish philosopher Eugenio Trías in its configuration as a linguistic city, first as an untimely metaphysical proposal contrary to the spirit of postmodernity, and second as the deployment of a conception of being and logos that welcomes in its difference symbolism and reason. All this development focuses on delimiting Trias' reflection on art, to which detailed attention is dedicated. This article has been conceived as an introduction to another article, proposed for its publication also in this issue of the journal and whose object of study is Trías' philosophy of music, and which is entitled: «Sound symbols of mystery: arguments for an ontology of musical creation»

KEYWORDS: limit, Trías, music, art.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

§1.- De camino a la música¹-y su sentido- (con Eugenio Trías)

§1.1.- Exploraciones del límite (I): la ciudad fronteriza.

El nuestro parece ser el tiempo de un nihilismo atroz que ha perdido el sentido de toda tensión metafísica o religiosa, aunque el fantasma del retorno de las religiones históricas, cuyo definitivo ocaso había sido anunciado a bombo y platillo por muchos filósofos de los siglos XIX y XX, dibujan un escenario de inquietantes rasgos en el horizonte político que ha despertado la atención de numerosos intelectuales contemporáneos, empezando por el propio Eugenio Trías. El 11 S (2001), o el 11 M (2004) forzaron al hombre instalado en la autocomplacencia postmoderna a una brusca toma de conciencia de que ese relato del fin de los Grandes Relatos hacía aguas. Hacía algo más de un siglo que un clarividente Nietzsche simbolizaba el ascenso de un nihilismo consumado con tres potentes imágenes: el mar bebido (un vacío desconsolado), el horizonte borrado (un espacio vital sin perspectivas) y la tierra desencadenada de su sol (una nada sin fondo). La filosofía postmoderna se propuso, a este respecto, transfigurar esta tierra desolada, en la que la vida languidece, en un nuevo amanecer, en el que, al cancelarse o borrarse el referente y la naturaleza (absorbidos por el lenguaje), o al disolverse los límites entre realidad y apariencia (pues en el juego sin fin de las interpretaciones, la realidad entera se vuelve ‘virtual’), la libertad podía probar formas nunca antes experimentadas. El nihilismo se convertía de este modo en la ontología de una época que había liquidado las ideas fuertes de la tradición (Dios, el ser), y en la que ya no había lugar para el encuentro con ninguna otredad. La consecuencia parecía ser que la filosofía estaba agotada. Tras la muerte del hombre vendría la muerte de la misma filosofía. Pero lo que pasó fue, más bien, que se quedó sin respuesta frente a los nuevos desafíos del siglo XXI.

A pesar de todo, durante las décadas de triunfo postmoderno también se gestaron y fructificaron itinerarios intelectuales que supieron mantener su independencia de pensamiento frente al empuje de la corriente histórica. Uno fue, sin duda, Cornelius Castoriadis. El otro, alguien surgido en un espacio marginal, como lo ha sido siempre la tradición hispana en relación a las grandes tradiciones filosóficas de la modernidad europea: Eugenio Trías, quien, con la lentitud que exigen los grandes proyectos, iba dando forma a una suerte de ontología capaz de dar respuesta al reto histórico de nuestro tiempo y de producir una suerte de inflexión en nuestra histo-

¹En esta expresión resuena el título del célebre texto de Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. La reapropiación del mismo quiere transmitir una revisión crítica de las tesis heideggerianas en relación al lenguaje, desde la filosofía del límite.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

ria, capaz, a su vez, de abrirnos a otro destino (acorde con nuestra condición de fronterizos)². De este modo, el filósofo español, tomando distancia crítica de la necesidad de ese desenlace nihilista, lo iba integrando en un relato histórico de vasto alcance que asumía por centro y eje el ‘ser del límite’ (concepto que el pensador barcelonés venía trabajando desde mediados de la década de los 80), y que señalaba precisamente el modo de esa urgente inflexión. Desde esta perspectiva, el nihilismo contemporáneo aparecía, más bien, como el desenlace histórico de una forma de racionalidad, la moderna, despojada del aura sagrada con la que se se reveló (el concepto de revelación aquí es irrenunciable) al inicio de la cultura moderna. Nietzsche sería en este relato la aguda conciencia visionaria del fin al que conducía este proyecto: el nihilismo.

Pues bien, no se trataría ahora de renegar de la modernidad en su totalidad por su desenlace nihilista, entendiéndola como una monstruosidad metafísica (al modo de René Guenon). Más bien, Trías, nos propone, como primer ejercicio, llevar a la razón crítica moderna al lugar donde pueda hacer experiencia de su propia crisis. De esta suerte, al girar ese talante crítico sobre sí misma, y no ya sobre el «mundo» o la superstición, como en la modernidad, la razón crítica se ve en la tesitura de reconocer la imposibilidad de generar desde sí el dato inaugural sobre el cual puede edificarse como ‘razón’. Este punto de partida se opone frontalmente al de Hegel, cuyo proyecto filosófico, tal y como se exhibe en su prodigiosa *Lógica*, consiste en mostrar cómo la razón puede alcanzar desde sí misma la revelación de los datos o contenidos sobre los cuales puede fundarse como reflexión. Nuestra modernidad, en cambio, se revela en crisis y como crisis. «Lo que sucede, hoy, aquí, en esta época que descubro como mi propia época, en este mundo que reconozco como mi propio mundo histórico, es la revelación de algo, por lo de-más, inherente a la idea misma de modernidad: la crisis»³. Trías, en este temprano texto de 1985, caracteriza a la modernidad con una palabra que adquirirá densidad conceptual sólo a partir de *La edad del espíritu*: el término ‘revelación’. Sólo que la revelación que define nuestra época no es la de la razón como fundamento del ser y el sentido, como en la modernidad que va de Descartes a Hegel, sino la de la crisis en que el fronterizo construye el sentido y la significación, una crisis

² “La filosofía se debe a las tendencias históricas en las que arraiga: debe experimentar esas tendencias y expresar el compromiso firme con esos caracteres de época. Pero debe, asimismo, crear formas de distancia respecto a esas determinaciones. Y puede hacerlo en virtud de que la filosofía, forma explícita y consciente del *logos*, pensar-decir, existe en un ámbito de libertad que sobrevuela los dictados de su época”. Eugenio Trías, *Pensar la religión* (Barcelona : Destino, 1997), p. 165.

³ Eugenio Trías, *Los límites del mundo* (Barcelona : Ariel, 1985), pp. 119-120.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

que, al afectar a esa misma racionalidad, exige, en un gesto que simbólicamente podría equivaler al acto por el cual Zaratustra acaba mordiendo la cabeza de la serpiente: desfondar esa razón (entendida incluso desde el giro lingüístico como «autorreflexión del lenguaje sobre sí»⁴ en una ‘revelación’ previa sustentada por las tradiciones religiosas de la humanidad⁵. La tarea por hacer consistiría, pues, salvando lo positivo de la modernidad, en ‘secularizar’ la razón, pues «secularizar la razón significa situar sus agentes más genuinos, la ciencia y la técnica, en su propio ámbito de incumbencia, sin que se pretenda derivar de ellos interferencias indebidas que sólo se apoyan en creencias. Significa comprender los límites inherentes a la razón, único modo de aprovechar sus alcances y posibilidades. Sólo una *razón fronteriza*, consciente a la vez de sus límites y de sus alcances, puede servir de antídoto a una Razón (con mayúsculas) que atrae para sí los atributos de lo sacro»⁶. Secularizar la razón consistirá, en consecuencia, en asumir críticamente la crisis como el ‘lugar’ propio de la razón filosófica que busca sentido y significación. La filosofía del límite de E. Trías viene a ser, así, la destilación de una forma de vivir, pensar y sentir que haga habitable el ‘lugar’ en el que la razón moderna experimenta su propia crisis, el cerco fronterizo, y que el fronterizo tiene la posibilidad de habitar hoy como tal.

Este desenlace histórico que Trías propone frente a la lectura nihilista de nuestro presente (Heidegger, Vattimo, postmodernidad) presupone la distinción de dos ‘edades’ anteriores en la historia de la humanidad en las que ese cerco fronterizo que el hombre, en tanto materia de inteligencia y pasión, es y encarna, queda solapado por la presión de los dos cercos que ese cerco fronterizo proyecta hacia sus dos lados. Primera ‘edad’: aquella en la que el cerco hermético desciende sobre el cerco del aparecer sin permitir a éste cierta autonomía. Es la edad del ‘simbolismo’, en la que las religiones históricas invisten y dan sentido a la existencia colectiva e individual. En esos siglos y milenios, «la razón fronteriza vivía en estado de ocultación, siempre detrás o a la sombra de ese astro simbólico refulgente que ocupaba el primer plano del escenario social, cultural y cósmico»⁷. Segunda edad: la época moderna, aquella en la que el cerco del aparecer, para alcanzar autonomía, se destaca sobre su frontera, pero se cierra a cal y canto en relación

⁴ Eugenio Trías, *Pensar la religión*, p. 35.

⁵ “Yo parto de la premisa de que importa afirmar, frente al énfasis postmoderno a favor de la narración y de la textualidad, una previa y presupuesta revelación religiosa, que es la que en todo caso confiere fundamento y validez al propio proyecto posmoderno”. Eugenio Trías, *Pensar la religión*, pp. 35-36. Trías señala el fondo cristiano católico del pensamiento filosófico de Vattimo, y el judío, del de Derrida.

⁶ Eugenio Trías, *La razón fronteriza* (Barcelona : Destino, 1999), pp. 428-429.

⁷ Eugenio Trías, *Ciudad sobre Ciudad* (Barcelona : Destino, 2001), p. 48.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

a toda dimensión trascendente. Esta segunda edad, la edad de la razón, hizo posible la autonomía del cerco del aparecer frente a la presión del cerco hermético, pero para ello promovió la inhibición u ocultación del simbolismo religioso, razón por la cual éste acabó desplazándose a la magia (siglo XVI) y al arte (siglo XVIII). El romanticismo sería, desde esta lectura, la toma de conciencia de ese continente inhibido por la razón moderna: el simbolismo. Y aún hoy seguiría pendiente la tarea que dejó el último Schelling inacabada. En efecto, no se trataría ahora de una vuelta atrás a otros períodos históricos, al ámbito del simbolismo. Más bien, hoy se abre la suprema posibilidad de reconciliar simbolismo y razón en el «espíritu», o de habitar ese espacio fronterizo como ‘lugar’ en que una razón crítica autocrítica se reconoce derivada en relación a una revelación que la antecede, y en que, el simbolismo puede ser llevado a culminación racional por una razón que se sabe de naturaleza fronteriza. Esa revelación, al asumirse simbólica desde la filosofía del límite, sería una revelación policéntrica y exigiría un recorrido hermenéutico por todas las tradiciones religiosas de la humanidad, sin privilegiar ninguna de ellas en relación a las demás. Esa ‘tercera edad’, denominada por el propio Trías, *edad del espíritu*, vendría definida, por tanto, como una recíproca remisión de la racionalidad fronteriza al simbolismo (pues sólo el simbolismo es capaz de acoger –fragmentaria e indirectamente- lo que desborda cualquier comparencia fenoménica) y del simbolismo a la racionalidad fronteriza (pues sólo esta forma de racionalidad puede esclarecer e iluminar el contenido de la revelación). Esa tercera edad iluminaría nuestra época como horizonte regulativo, «como alternativa a las inquietantes perspectivas de guerra civil, o de violencia indiscriminada, o de cabalgante desigualdad entre las distintas sociedades»⁸. Pues bien, la filosofía del límite, desplegada como Gran Relato histórico en *La edad del espíritu*, podría figurarse como una ciudad fronteriza conformada por cuatro barrios (metáfora cívica de los distintos ‘juegos lógico-lingüísticos’ -Wittgenstein- que traducen formas de vida): el barrio más antiguo de la religión, el barrio simbólico del arte, el barrio de la razón fronteriza en su uso teórico y el de la razón fronteriza en su uso ético-práctico. En su remisión al límite como fundamento, los cuatro barrios (los dos propios del simbolismo: arte y religión; y los dos usos de la razón: teórico y práctico) serían *equi-valentes*: no habría privilegio ontológico ninguno. Cada forma de manifestación del sentido tendría su *lugar*.

⁸ Eugenio Trías, *Pensar la religión*, p. 68.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

§1.2.- Exploraciones del límite (II): el simbolismo artístico y religioso

La filosofía del límite, como marco teórico que concede un lugar al simbolismo y otro a la «razón fronteriza», en tanto formas necesarias en las que se expansiona la inteligencia pasional del fronterizo, parte, así pues, de una razón crítica que al girar ese su carácter crítico sobre sí, advierte la imposibilidad de auto-fundarse, se desfonda y se asume derivada en relación a un *positum* previo que se la anticipa. «El ser no nace en Grecia ni en Parménides. *Ya estaba ahí*. Antes incluso de que hubiese vigía y aduana del sentido; antes de que hubiese habitantes de la frontera. Ya en la oscura noche de la materia sin emoción y sin palabra había ser. Ya en el presentimiento oscuro y confuso de la animalidad y de su entorno había ser... Ya en el orden de lo que hay, anterior a la experiencia del sujeto instalado en la frontera, puede hablarse de suceder y de suceso; de existir y de existencia»⁹. Justamente la filosofía toma como dato inaugural la experiencia de esa existencia, una existencia que precede a la inteligencia pasional del fronterizo. El ser dotado de inteligencia y pasión se queda pasmado, absorto, ante esa *existencia* que le antecede. Se asombra de que las cosas *sean*. Y ese asombro se registra emotivamente en la forma del *vértigo*, pues la existencia es efectivamente, y al mismo tiempo, experiencia del fundamento-en-falta de esa misma existencia. La existencia, pues, oculta sus causas, o esconde la matriz de la que emerge como 'ex-sistencia'. Su fundamento rehuye toda posible comparencia fenoménica: se revela como fundamento-en-falta. Pero «en lugar de esas causas subsiste un cerco de *misterio* que debe afirmarse como *referencia afirmativa*. Sin esa postulación no habría lugar a que compareciera, incrustado en la existencia, ese límite que la constituye»¹⁰. El misterio es, de hecho, un modo de darse el ser (y en esto estaría de acuerdo con el último Nicol). Pero lo que comparece es, más bien, el límite que separa a la inteligencia (en síntesis con la pasión) de la existencia, o a esa existencia de su fundamento (en falta). Matriz, límite y existencia componen, así, el dato complejo del comienzo de la filosofía. Ahora bien, esa experiencia del límite por la cual el fronterizo se sitúa, por así decir, ante el fundamento ausente y cercado por el *misterio* (la postulación del misterio es esencial en la filosofía del límite y en la re-flexión sobre las artes en general y sobre la música, en particular), se prolonga en *logos*, a través del cual se sutura el espacio que separa a la existencia de su fundamento-en-falta. Por *logos* entiende Trías el conjunto de formas verbales y juegos lógico-lingüísticos que pueden generar sentido y significación desde el límite. Pero aquí

⁹ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, p. 213.

¹⁰ Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, p. 397.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

logos está lejos de ser algo unívoco, o que se diga de una sola manera, y en ello muestra Trías una de sus más grandes revisiones de la tradición filosófica. Una forma de ese *logos* es, por supuesto, la razón-lenguaje o la razón-pensamiento. Esta forma de razón, que se gira críticamente sobre sí misma, deviene *fronteriza*, en su doble dimensión, teórica y práctica, en la medida en que asume la crisis de lo crítico, a saber, la imposibilidad de auto-fundarse, y que remite a un *positum* previo como dato inaugural y fundante. Pero también es *logos* el símbolo (pues «no es lo mismo *logos* que razón»¹¹), esa forma lógico-lingüística binaria formada por el arte y la religión, que da forma inteligible a aquello que desborda y excede toda comparecencia fenoménica: el misterio, o cerco hermético. Es ésta, todo sea dicho de paso, una de las declaraciones más revolucionarias de la filosofía del límite en relación a la tradición filosófica. El simbolismo, que a su vez se bifurca en dos formas culturales, el arte y la religión, constituye así un suplemento necesario para esa razón que se reconoce sujeta al límite e incapaz de auto-fundarse o de acceder a lo que siempre se oculta. Pues bien, sólo en el justo ajustarse del límite, en el resplandor fulgurante del espacio-luz, es posible como ideal regulativo, y tal es la propuesta de Trías, una síntesis de razón fronteriza y simbolismo. A ese justo ajustarse en el límite de simbolismo y razón fronteriza va a dar Trías el nombre de ‘espíritu’.

La filosofía del límite constituye, como se deriva de lo dicho anteriormente, una propuesta de fundamentación ontológica del sentido y la significación que define la experiencia del simbolismo religioso y artístico. Conviene insistir en que dicha experiencia es leída por Trías, en lo esencial, como el *acontecimiento* de una restitución (fragmentaria, problemática) del nexo (roto por la naturaleza disyuntiva del límite) entre lo sagrado y su presencia, entre el cerco del aparecer (o ‘mundo’) y el cerco hermético (o misterio), *en* el cerco fronterizo (que tendría así una función conjuntiva). Desde las misteriosas inscripciones que ya se encuentran en las cuevas de Pech-Merle, o los hacinados conjuntos de animales dibujados sobre el muro, hasta las más complejas expresiones artísticas de las vanguardias modernas tanto musicales, como pictóricas, arquitectónicas, o literarias, pasando por todas las formaciones religiosas de la humanidad: todo en la historia del hombre habla de la búsqueda y el registro de esa experiencia del sentido. Arte y religión, por consiguiente, son, en su prolija diversidad, formas simbólicas que forjan su energía espiritual en el cerco fronterizo, cerco incandescente en el que las figuras del mundo se transfiguran para connotar lo inefable (el arte), o en el que la existencia se reviste de un sentido

¹¹ Eugenio Trías, *Pensar la religión*, p. 78.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

sagrado acogiéndolo como donación desde lo alto (la religión). El símbolo es pensado aquí, como puede verse, más allá de las tradiciones estructuralistas o semiológicas, como aquella forma lógico-lingüística (*logos*) ajustada a ese espacio ontológico de unión-escisión (el límite) capaz de dar cauce sensible a aquello que desborda toda comparecencia fenoménica y que da cuenta del ajuste-desajuste del cerco hermético y del cerco del aparecer. Sólo que si la obra de arte y la formación religiosa se hermanan en ese cerco fronterizo por su carácter simbólico, se diferencian inmediatamente por el modo de esa simbolización. Si la modalidad de la religión es la acogida de una revelación (necesariamente fragmentaria para una razón fronteriza) que viene de lo alto a investir de sentido una existencia (colectiva, individual) que se sabe en falta, el arte, por el contrario, consiste, más bien, en una forma particular de producción (*poiesis*), separada de la vida cotidiana, en la que las figuras mundanales del cerco del aparecer quedan transfiguradas de forma que resuene en ellas lo inefable del misterio. Si la religión inviste la totalidad de la existencia, el arte abre un espacio diferente del cotidiano (un espacio otro: la sala de conciertos, el museo, el marco del cuadro) en el que acontezca esa restitución (entre lo sagrado y su presencia). La energía espiritual que tales formas transmiten puede evocar nostalgia por el pasado remoto (irrecuperable), o esperanza en un futuro escatológico (inalcanzable). En cualquiera de los dos casos nos vemos convocados por la exigencia de una síntesis (cabría decir alquímica) cumplida de ser y sentido, síntesis que en todo su fulgor irrumpe en el presente eterno en momentos privilegiados (instante-eternidad) transfigurando el cerco fronterizo en un espacio transparente y luminoso (espacio-luz). La figura que se va formando a través de estas irrupciones en su despliegue histórico es el espíritu. Y el espíritu es, en propiedad, *el sujeto del límite*.

En efecto, en un primer momento, Trías, sin embargo, piensa que el sujeto de ese límite es el fronterizo, aunque habría que hacer desde el principio la salvedad de que el fronterizo no es sin más el ser humano, sino aquél que hace la experiencia del límite a la que es convocado en cuanto fronterizo ese ser que con su inteligencia y pasión habita los límites del mundo. Sólo deviene *fronterizo* en acto (podríamos decir aquí rememorando categorías aristotélicas), por consiguiente, aquel humano que, espoleado por el imperativo ético, se instala en la frontera del mundo, *humanizándose*. Hecha esta salvedad, conviene insistir en que ese sujeto del límite es, desde *La edad del espíritu*, pensado como un encuentro alquímico, o sujeto a dos, histórico, entre el fronterizo (ascendido a los límites del mundo) y algo (=x) que sale de su ocultación: sea lo sagrado (en la edad del simbolismo religioso), sea el *daimon*, en la experiencia ético-espiritual (en la

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

era de la ‘Gran Ocultación’ del simbolismo). Ese encuentro (en el espacio-luz, en el instante-eter-
nidad) es origen de una *experiencia de conocimiento* (y ésta es otra de la tesis más críticas con la
tradicón filosófica moderna) que produce un giro en la existencia (es decir, transforma el ser del
sujeto) y puede prolongarse productivamente en (o ser el resultado del paso por) forma de obra de
arte (*poíesis*). El sentido y la significación simbólicos serían, en rigor, el modo de sellar ese en-
cuentro/desencuentro¹². Sentido y significación serían, pues, categorías fronterizas (y de atener-
nos a la recreación del joaquinismo del E. Trías de *La edad del espíritu*), también teológicas, pues
el ‘espíritu’, en su despliegue histórico, es el Dios del límite). El arte y, sobre todo, la música
constituirían, a este respecto, un testimonio privilegiado de esa experiencia.

§1.3.- Exploraciones del límite (III): el simbolismo artístico.

La filosofía del límite propuesta por E. Trías diseña así un marco teórico excep-
cional para dar cuenta de la poderosa energía espiritual que irradian las producciones simbólicas
de los grandes maestros de la historia del arte. Pero el arte, hablando propiamente, nos aclara
Trías, es una forma de simbolismo que aparece en la modernidad, la ‘edad de la razón’, como
espacio cultural autónomo adonde se refugia la experiencia simbólica precedente, pero inhibida
por la revelación hegemónica de la razón: la experiencia religiosa. En efecto, para Trías, lo que
llamamos *arte* tiene su acta de nacimiento en el siglo XVIII, en plena Ilustración, movimiento
orientado a iluminar y clarificar las diversas dimensiones de la experiencia por parte de una razón
que se sabe llegada a la mayoría de edad, una razón que se sabe fundadora de sentido. El arte
nace así en el momento en que un ámbito de la experiencia gana autonomía respecto de la reli-
gión, pero también de la ciencia y la moral. «*Antes* el arte no era *arte*; o era técnica ‘profana’ sin
otra pretensión que la cobertura de una necesidad o de un deseo, o era forma que se daba para su
propia exposición el poder investido de legitimidad religiosa; o era ambas cosas, pero en el sobre-
entendido de que el dominio técnico se ordenaba al sustrato religioso, del mismo modo como, en
general, se subordinaba lo profano a lo sagrado, aun cuando fuese posible, acaso, distinguir
ambos dominios»¹³.

¹² Léase el artículo *El acontecimiento ético*, en Eugenio Trías, *Pensar la religión*.

¹³ Eugenio Trías, *Lógica del límite* (Barcelona : Destino, 1991), p. 260

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

Ahora bien, si la constitución del arte como arte aparece ligado a la emancipación respecto de la religión, el romanticismo viene a ser la toma de conciencia de que el arte no puede constituirse como tal sin una referencia a eso mismo, lo sagrado, que tiene que desmitificar e iluminar por deber ilustrado. El arte nace crucificado, a decir de Trías, entre ciencia y religión. Como producto ilustrado, tiende hacia la revelación de todo lo que se sustrae a presencia (lo sagrado), pero reconoce que no puede producirse si no es en comunicación con ese mismo sustrato oscuro y replegado en sí. Sobre esta cruz también insiste George Steiner a contraluz cuando llama la atención sobre «el gran papel desempeñado por lo esotérico, la parte del zen, de lo cabalístico o del chamán en, por ejemplo, el genio del expresionismo abstracto norteamericano». Esta situación saca a luz sin ambages, para él, «las dificultades con las que se enfrenta el artista cuando busca un estilo sincero para su experiencia creativa en una sociedad, en un momento de la historia, en que se ridiculiza sin contemplaciones lo abiertamente religioso. Donde impera una racionalidad moldeada de modo ingenuo sobre la de las ciencias y la tecnología, donde la norma del discurso aprobado es el agnosticismo, cuando un consiguiente ateísmo, resulta de lo más difícil para un artista encontrar palabras para su creación, para las ‘vibraciones de lo originario’ que estimulan su obra»¹⁴.

Pues bien, para Trías esta singular crucifixión entre ciencia y religión define la doble dirección que sigue el arte en la modernidad: como religión del arte (romanticismo) y como disolución del mismo en la pura reflexión (las van-guardias). De hecho, para Trías, si el siglo XIX se orienta por la vía del ‘arte inspirado del genio’, el siglo XX, lo hace prioritariamente por la vía de la ‘tecnociencia’, esto es, de la reflexión. La tesis hegeliana de la ‘muerte del arte’ puede valer, entonces, como acertado diagnóstico hermenéutico del arte vanguardista, en el que la manifestación sensible queda absorbida por la reflexión teórica que la avala y precede. La obra de arte en ese momento, antes que obra de arte, se define como obra cubista o constructivista, surrealista o dadaísta, neoclásica o dodecafónica. El arte pierde, así, su carácter sensible, y retrocede al marco conceptual que lo instituye. Tal es, sin embargo, el peligro de la obra de arte en las neovanguardias: desaparecer tras el marco conceptual que la instituye. Éste es, por ejemplo, el caso de muchas de las últimas obras de John Cage, a decir de Trías¹⁵. Pero en las neo-vanguardias este retroceso hasta el marco teórico se lleva hasta el extremo. Y uno puede preguntarse, al final del

¹⁴ George Steiner, *Presencias reales*, (Barcelona : Destino, 1991), p. 270.

¹⁵ John Cage. “Panteísmo sonoro”, en Eugenio Trías, *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales* (Madrid : Galaxia Gutenberg, 2007), pp. 655-701.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

recorrido por el arte del siglo XX, qué principios configurativos no se han experimentado aún, o qué técnicas nuevas no se han ensayado, o qué happening está pendiente de escenificarse, o qué tabú no se ha tocado aún.... Con su cuestionamiento radical de todos los medios y normas estéticos de la tradición, con la conceptualización teórica de cualquier aspecto de la obra de arte, ¿no estará éste exponiéndose al peligro de destruir su propio sentido, su considerable significado para los seres humanos, de conjurar su propio fin? ¿Estará destinado a perder la savia metafísica que lo ha alimentado siempre y a repetir por inercia los principios modernos hasta llegar a su propia auto-disolución?

Para Trías no se trata en ningún caso de reinstaurar una religión del arte al más puro estilo 'siglo XIX', o de que el arte deba hacer uso nuevamente de los símbolos tradicionales de la trascendencia. No. En Trías no tiene sentido retroceder de la autonomía ganada hacia la heteronomía y la dependencia. Más bien, propone que el arte vuelva a exhibir la cruz que le caracteriza como arte moderno (la cruz que, en cualquier caso, define y ha definido siempre al gran arte) y haga habitable ese espacio o cerco fronterizo en el que lo mundano comunica con lo abierto haciendo posible la experiencia de la dimensión misteriosa de las cosas. También para el artista será de la mayor importancia que en sus obras resuenen las grandes preguntas que fundan el cerco fronterizo, preguntas relativas al fundamento y al sentido, al origen y a la finalidad, eternos motivos para la duda, la resignación o la rebelión. Tal será siempre la experiencia radical que distinguirá al arte en relación al simulacro¹⁶. Es más, bien pudiera ser que ese espacio otro que define al arte (otro en relación al espacio donde se desenvuelve la vida cotidiana) pueda constituir hoy, en el mundo plenamente secularizado en que vivimos, el lugar cultural donde pueda acontecer una forma de experiencia no prevista por el sujeto nihilista, pero por la cual éste puede abrirse de algún modo a la trascendencia o al misterio¹⁷. A este respecto, en el ámbito de la música, como mostraré más adelante, Cioran es el más claro ejemplo de la trágica contradicción vital que se produce entre una filosofía decididamente nihilista y una agudísima vivencia de la música como creación generadora de sentido.

¹⁶ «Todo verdadero arte es religioso, en tanto logra salvar un objeto, un ente, al transfigurarlo simbólicamente mediante su alzado al espacio fronterizo que comunica con el cerco de lo sagrado». Eugenio Trías, *Pensar la religión*, p. 133.

¹⁷ El arte, para Trías, «trae a presencia real lo sagrado dando a éste el estatuto de un referente que, aunque oculto y solapado (en 'tiempos de ocultación' como son los tiempos ilustrados y modernos), sigue vigente. Pues lo sagrado es eso: el referente. Sin él el arte se sumerge en la marea incontenible y aniquiladora de lo que Nietzsche supo conceptuar como *nihilismo*». Eugenio Trías, *Pensar la religión*, p. 120.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

§1.4.- Exploraciones del límite (IV): el símbolo artístico y el *eros poiétikós*

Trías, por tanto, se propone comprender la obra de arte (tanto en su dimensión productiva, como en su dimensión receptora), no como una forma de experiencia delimitada de la subjetividad (la dimensión *estética* según el discurso moderno); ni tampoco meramente como experiencia hermenéutica (Gadamer), sino ontológicamente desde la cuestión del ser y el sentido. En un mundo postestético¹⁸, puede articularse una interpretación del arte como ‘lugar’ en el que somos convocados a una experiencia simbólica en relación al límite, que somos y encarnamos, entre la existencia y el misterio, entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Por ello el arte interesa a la filosofía (entendida por Trías como literatura de conocimiento).

Antes de seguir convendría detenernos en analizar la naturaleza de la obra de arte según la interpretación del pensador barcelonés. Trías la entiende, prácticamente desde el inicio de su andadura filosófica, como un efecto productivo (*poiético*) del encuentro *erótico* del sujeto con la belleza, siendo la belleza aquella aparición (=x) en la que relampaguea el límite entre el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí. Esa aparición (=x) es siempre una singularidad, algo que irrumpe en nuestra experiencia dejándonos descolocados, y convocándonos por ello a la experiencia del límite (al borde del fundamento-en-falta, comunicando con el cerco hermético).

Trías formulaba por primera vez su teoría del *eros poiético* en su libro, de 1975, *El artista y la ciudad*. Allí, a partir de una original interpretación del discurso de Diotima, del *Banquete* platónico, el filósofo barcelonés va a pensar la creación artística como fecunda consecuencia productiva del encuentro erótico con la Belleza. El *Eros* es una fuerza o impulso que desencadena en el alma un movimiento ascensional cuyo objeto no va a ser la contemplación de la belleza, como reza la interpretación tradicional del texto, sino la procreación en la belleza, trascendiendo ésta en una creación de naturaleza artística:

“Ambos, *Eros* y *Poiesis*, son términos medianeros entre el no-ser (mundo sensible) y el ser (mundo ideal). El impulso erótico conduce al alma de lo sensible a lo ideal. El impulso *poiético* obliga a descender al alma de la contemplación al ‘reino de las sombras’, de manera que implante en ese mundo los paradigmas contemplados en la ascensión. La obra artística o técnica, lo que resulta de esa *tejne*, de esa acción demiúrgica, es, pues, la obra en que ese proceso erótico-poiético se culmina. Obra de arte que deriva de ese pasaje del alma por la Belleza, posibilitada por el impulso erótico, y de esa implantación de la Belleza en el mundo, posibilitado por el carácter productivo de ese impulso. El *artista* es el hacedor de ese proyecto erótico-poético. Y la *ciudad* es su obra”¹⁹.

¹⁸ Eugenio Trías, *El Canto de las Sirenas*, p. 764.

¹⁹ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad* (Barcelona : Anagrama, 1975), p. 43.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

En el *Tratado de la pasión*, esa experiencia de la belleza se reconduce a la irrupción de una singularidad (=x). Se asiste perplejo, con vértigo en la emoción y asombro en la atención, a la aparición de una singularidad que cuestiona nuestro saber y nuestra identidad. Cuanto más singular es esa aparición, tanto más misteriosa se vuelve; y cuanto más intensa, más indescriptible y oscura. Esa aparición es un objeto del mundo que porta el límite entre lo conocido y el misterio, algo, quizás lo más cotidiano, que ha dejado de ser transparente a nuestra conciencia, para significar algo otro. Lo propio del arte sería entonces reelaborar en una obra bella esa singularidad irreductible que nos ha conmocionado. Pero como no hay acceso directo a ese misterio, como eso que se revela como misterio se oculta precisamente como tal, la recreación artística será mediada, indirecta, metafórica. O, como dice Trías, *simbólica*.

Así pues, el origen de la obra de arte es el encuentro alquímico o cruce pasional del fronterizo con algo (=x) que nos desnivela respecto del conocimiento común²⁰. Ese encuentro es fecundo en razón de la raíz amorosa del sujeto creador, polarizada, en virtud del límite (como cerco generador de los otros dos) hacia lo que siempre se oculta y retrae (de la misma manera que en la filosofía del límite habría que postular una simétrica polarización del cerco hermético hacia el cerco del aparecer. El encuentro fulgurante de ambos cercos escindidos se producirá en el cerco fronterizo en tanto espacio unificador y fundante de los cercos separados).

Pues bien, para dar forma inteligible a esa singularidad (=x), el artista se sirve de lo que está disponible en la tradición, en su 'mundo interpretado'. Así, a través de la forma artística, que es siempre una recreación de la memoria, suena o resuena algo otro que no se reduce de ninguna manera a esa forma concreta. El arte viene a ser así la figura del misterio. Esta formalización *denota* ciertamente figuras del mundo, pero *connota* aquello que excede el mundo (el cerco hermético o de lo encerrado en sí). O da forma (bella) a figuras de este mundo, pero cuyo significado indica o apunta, de forma metonímica o simbólica, hacia aquello que excede una razón teórica críticamente delimitada. Trías dice, a este respecto, que la obra de arte puede ser definida como 'juego de formas simbólicas'. El término *juego* hay que entenderlo en sentido kantiano-schilleriano, como armonización de facultades que provoca una experiencia placentera. A su vez,

²⁰«De hecho el verdadero arte posee otra causa final... 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». Eugenio Trías, *Pensar la religión*, pp. 120-121.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

por *forma* entiende Trías eso que ‘in-forma’ en unidad, articulación y configuración una determinada materialidad; y por *símbolo*, esa exposición, analizada por Kant en el parágrafo 59 de su *Crítica del Juicio*, que se produce por medio de la imaginación creadora, y que se refiere, en primer lugar, al mundo, pero que siempre alude, de forma indirecta y metafórica, a un plano trascendente de significación (las ideas de la razón). En efecto, Kant, en ese conocido pasaje de la *Crítica del Juicio*, diferencia dos modos de exposición de lo inteligible en lo sensible: la imaginativo-esquemática, ampliamente tratada en la *Crítica de la razón pura*, y la imaginativo-simbólica referida a la obra de arte. En el esquema hay adecuación entre la representación sensible y el concepto inteligible. En cambio, en el símbolo no hay concepto ni idea moral que agote la riqueza semántica de la exposición sensible. El símbolo viene en consecuencia definido como exposición sensible de las Ideas de la Razón y, por lo tanto, inadecuada en relación a aquello de lo que trata de ser exposición sensible, por lo que provoca a penar mucho. De ahí que esa exposición sensible sea indirecta, metafórica, metonímica. El carácter metafórico de la referencia impide que su riqueza sea aprehendida de una vez por todas por el concepto. Ahora bien, si esto es cierto, también lo es que el símbolo refracta hacia el universo moral y al universo cognoscitivo (en sentido lato) en la medida en que el acto creador de la obra de arte se retrotrae, siempre según la lectura kantiano-schilleriana, a la fuente misma de la que brota el concepto científico y la ley moral. En el arte, pues, resonarían simbólicamente el universo moral y el epistemológico. La obra de arte sería símbolo moral y metáfora epistemológica, en tanto que alude, de forma misteriosa, a un plano trascendente (obviamente en relación a la obra) de significación.

Ese exceso de sentido, que marca la diferencia entre el símbolo y la alegoría (en la cual sí hay adecuación entre el concepto y la representación o la imagen), es para Trías lo que funda y convoca la interpretación. Es por ello que la obra de arte singular «abre su propia historicidad»²¹, articulándose así una universalidad diferente a la universalidad del concepto. Una obra de arte no dejará nunca de ser una obra de arte renacentista, barroca o romántica, o griega o romana. Pero no sólo será eso. En ella resuena algo misterioso que demanda interpretación: cuánto más singular sea una obra, más abierta estará a la universalidad. Y la prueba fáctica de esta universalidad la localiza Trías en la repetición y convalidación histórica de juicios particulares e interpretaciones de la obra. La obra de arte singular convoca, así, una multiplicidad abierta de juicios particulares y de interpretaciones que la reimplantan en la facticidad histórica. Ahora bien,

²¹Eugenio Trías, *Filosofía del futuro*, (Barcelona : Ariel, 1983), p. 115.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

de entre todos esos juicios e interpretaciones a que da lugar, la mejor crítica de esa obra artística viene a ser otra obra artística. Y a eso es a lo que Trías llama ‘recreación’. En consecuencia, si una obra de arte no es capaz²² de alzarse al universal mediante la ‘re-creación’ y la sucesión de interpretaciones históricas, dicha obra no tiene vocación de futuro y acaba por ser mero exponente de un estilo, cultura o sociedad determinados. O es un simulacro que no merece el nombre de obra de arte.

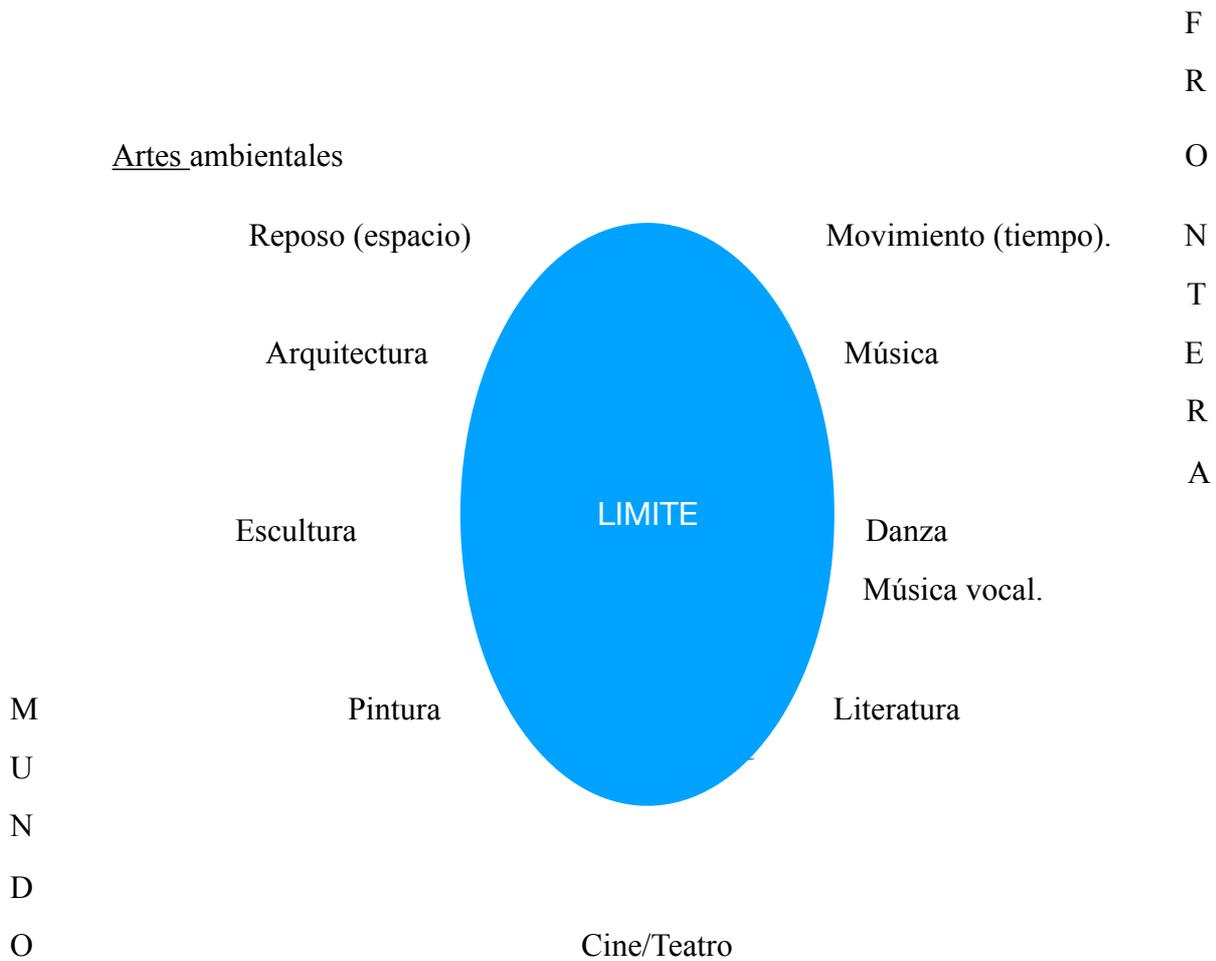
Trías resuelve así el espinoso asunto del criterio estético (el criterio por el que cabe discriminar una obra de arte de lo que no lo es). Para él el arte viene definido esencialmente por la capacidad o poder (en sentido spinozista), de sugerir o provocar multitud de juicios estéticos particulares y de demandar novedosas y renovadas recreaciones artísticas, que siempre serán recreaciones de la obra en tanto en cuanto dicha obra sella la unión/escisión de los dos cercos ontológicos, cerco del aparecer y cuerpo hermético, en el cerco fronterizo (el límite). Es en esa universalidad potencial donde hay que encontrar el criterio que nos permita reconocer a la verdadera obra de arte, de ayer, de hoy o de siempre.

§1.5.- Exploraciones del límite (V): Fenomenología de las formas artísticas

Si el arte es, como se ha visto, una formalización del cerco del aparecer cuya referencia al cerco hermético es siempre metafórica o indirecta, se impone un análisis de los diversos modos posibles de esa formalización. Es lo que Trías acomete en la primera parte de su libro *Lógica del límite*, titulada ‘estética del límite’. En general, la estética del límite promueve una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del cerco del aparecer o mundo proyectándose desde su límite. Esta investigación se articula a través de un recorrido fenomenológico por las distintas artes (música, arquitectura, escultura, pintura, cine, literatura), con objeto de determinar la especificidad de cada una de ellas, pero sin olvidar el nexo lógico que puede advertirse entre ellas. Las formas sensibles comparecen, así, a través de una meditación que indaga el núcleo que las articula y las diferencia: el límite. Por tanto, la ‘estética del límite’ no es una mera ‘filosofía del arte’, sino una génesis del sentido y la significación.

²²Trías invita a pensar ese poder, no en el sentido de dominio, sino en el de la *puissance* spinozista. Léase a este respecto su libro *Meditación sobre el poder*.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical
según Eugenio Trías



Artes apofánticas

Recordando ese gráfico, las artes quedan determinadas conforme a una doble distinción lógico-ontológica. Por un lado (en sentido horizontal), importa si son artes del espacio (reposo) o artes del tiempo (movimiento). Por otro (en sentido vertical), las artes pueden ser, o bien fronterizas, o bien apofánticas (o mundanales). Las primeras (en sentido vertical) son la música (en el eje temporal) y la arquitectura (en el eje espacial). Las artes apofánticas, por el contrario, son la pintura (en el eje espacial) y las artes del lenguaje (en el eje temporal). Entre unas y otras median la escultura (entre la arquitectura y la pintura, en el eje del reposo) y la danza y la música vocal (entre la música y la literatura, en el eje del movimiento). Por último, cine y teatro se producen en el límite entre las artes del reposo y las del movimiento dentro de las artes apofánticas.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

Música y arquitectura 'pre-forman' el mundo: carecen de significación (lógico-lingüística) pero rebosan de sentido (como sabe la experiencia musical de los buenos oyentes). En cambio, las artes apofánticas o mundanales se instalan en ese hábitat espacio-temporal (o medio ambiente) abierto por las artes fronterizas, y manifiestan la voluntad de revelar y clarificar la oscuridad y el enigma inherente a lo simbólico, a través de la producción de imágenes-iconos (la pintura), o a través del signo lingüístico (literatura, poesía). Desde esta perspectiva, la música puede entenderse, siguiendo la propuesta de Severino, como la matriz del lenguaje, la casa natal de la palabra²³. El diseño musical retrocede, pues, respecto del 'nombre' de la cosa, avanzando hacia él desde los límites del mundo. La arquitectura, a su vez, da un paso atrás respecto del 'rostro' de la cosa, pero avanza hacia él dando forma al espacio. Música y arquitectura, adelantándose el mundo, muestran una secreta relación con el número; constituyen auténticas *matemáticas sensibles*.

Las artes apofánticas avanzan, pues, desde el ámbito relacional en el que se mueven música y arquitectura hasta el umbral de la cosa, su piel, su aureola de misterio, su aura. Se retrocede así del signo que sustituye a la cosa hasta la *facies* que muestra ante los ojos unos ojos que miran. Antes de producirse, pues, la *apofansis*, la manifestación, el mundo resplandece poblado de ojos, y en el espacio (erótico-aéreo) que se abre entre esos ojos que miran y los ojos del mirón puede constituirse la pintura como arte. La significatividad del *logos* (pensar- decir) viene después de la conversión del mundo en mirada. El 'bautismo lógico' de la cosa debe estar anticipado, por tanto, por las artes fronterizas y por las mundanales. Y a través de este recorrido por las formas artísticas asistimos a una génesis ideal de la *apofansis*. Las artes del signo (literatura, poesía) darían, pues, forma a ese *decir significativo* que en la *apofansis* se constituye. Y en virtud del *logos apofántico*, las cosas adquieren nombre. Pero en último término la cosa se fuga hacia el cerco hermético, deviniendo cosa-en-sí que se sustrae estructuralmente al decir.

Ahora bien, a pesar de esta diferenciación entre artes fronterizas o apofánticas, todas ellas tienen en común un mismo carácter fronterizo o limítrofe. El arte es la expresión de un *logos sensible* 'pre-apofántico' que tiene en el límite su raíz. A este *logos sensible*, Trías lo denomina, en abierta oposición a He-gel, figurativo-simbólico²⁴. De ahí que las artes puedan imagi-

²³ Trías se apropia así de la tesis que E. Severino expone en su ensayo "El grito", incluido en su libro *El parricidio fallido*, (Barcelona : Destino, 1991), pp. 55-84, p. 62.

²⁴ Adviértase la polémica con Hegel en este sentido. Si, para Hegel, el simbolismo es un rasgo privativo de la arquitectura (y del arte oriental), para Trías, si bien define a las artes fronterizas (música y arquitectura), es atribuible, en general, a todas las artes, lo cual viene a suscribir la tesis romántica y simbolista de que la música es el modelo de todas las artes.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical según Eugenio Trías

narse como diversos pasos de danza en torno a un núcleo místico, encerrado en sí, que debe permanecer oculto: el 'poder del centro'. Las artes, por tanto, tratarían de dar forma a ese centro (=x) enigmático que irradia su poder de atracción sobre *eros*, pero que es siempre 'ex-céntrico' respecto de toda apropiación lógica (sea figurativa o reflexiva). Y el símbolo vendría a ser el único modo de exposición capaz de dar forma lógica-ontológica a eso inaccesible. De ahí que se destaque la singularidad de la música y la arquitectura como artes que preservan el simbolismo del arte en su condición simbólica (no sólo en la forma, sino incluso en la materia), y que, por ello, tienen mayor conciencia de ese núcleo o centro encerrado en sí. Música y arquitectura se avienen mejor, por ello, con la dimensión religiosa de la existencia.

§2. El *logos* simbólico musical.

Para finalizar este artículo introductor a la filosofía de la música triasiana, me gustaría que se retuviera de esta teoría de las artes la comprensión de la música como una forma de *logos lógicamente anterior* al *logos* lógico-lingüístico (pensamiento-lenguaje), y que esa acepción de *logos* pre-lingüístico remite a la razón-proporción matemática. Trías defiende, pues, simultáneamente dos tesis en relación a la música: 1) que es un arte en el que cabe descubrir inteligencia y pensamiento (frente a la tesis moderna que la vincula sólo con sentimientos o afectos), y 2) que este *logos simbólico* es una forma de *logos* anterior (lógicamente) al lenguaje²⁵. Para defender esta segunda tesis, hemos visto a Trías apropiarse de la idea que Severino desarrolla en su ensayo *El grito*, incluido en su libro *El parricidio fallido*, según la cual, la música es la casa natal de la palabra. En el artículo titulado «Símbolos sonoros del misterio: esbozos para una ontología de la creación musical», seguiremos al pensador barcelonés en su intento de roturar estas ideas, cercarlas, someterlas a prueba, enriquecerlas, fecundarlas con otras aproximaciones. El novedoso experimento ensayado en *El Canto de las Sirenas* consistirá, pues, en hacer de la música un «hilo de Ariadna para toda aventura filosófica que asuma el ser del límite que se recrea como principio y fundamento»²⁶.

²⁵ «La música prepara, desde ese intersticio fronterizo previo a la creación (del mundo), la emergencia, desde el límite, del *logos*, o del lenguaje, y, con él del mundo mismo». Eugenio Trías, *Lógica del límite*, p. 129.

²⁶ Eugenio Trías, *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*, p. 804.

La filosofía del límite como marco para una ontología de la creación musical
según Eugenio Trías

BIBLIOGRAFIA

- HEIDEGGER, M. (1990), *De Camino al Habla*, Barcelona : Serbal
- SEVERINO, E. (1991), *El parricidio fallido*, Barcelona : Destino
- STEINER, G. (1991), *Presencias reales*, Barcelona : Destino
- TRIAS, E. (1975), *El artista y la ciudad*, Barcelona : Anagrama
- TRIAS, E. (1983), *Filosofía del futuro*, Barcelona : Ariel
- TRIAS, E. (1985), *Los límites del mundo*, Barcelona : Ariel
- TRIAS, E. (1991), *Lógica del límite*, Barcelona : Destino
- TRÍAS, E. (1997), *Pensar la religión*, Barcelona : Destino
- TRIAS, E. (1999), *La razón fronteriza*, Barcelona : Destino
- TRIAS, E. (2001), *Ciudad sobre Ciudad*, Barcelona : Destino
- TRIAS; E. (2007), *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*, Madrid : Galaxia Gutenberg.