

UNA ELUCUBRACIÓN ESTÉTICA: LA CIUDAD Y EL ARTE EN EUGENIO TRÍAS

Renato Prada

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Eugenio Trías —uno de los filósofos más abiertos a los nuevos paradigmas del arte, el pensamiento y la filosofía contemporáneos— es también un escritor brillante que renueva el *estilo* del discurso filosófico español, cuyos notables antecedentes respecto de esto son Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y María Zambrano.¹ Ya su libro inicial *La filosofía y su sombra* llamó la atención de tal modo que lo ubicó como uno de los filósofos que, sin dejar la tradición occidental, presenta nuevas perspectivas al pensamiento. En el prólogo a la segunda edición el propio Trías anuncia así su programa filosófico:

Pensar a fondo de forma renovada, basándonos en incitaciones clásicas, ideas tan erosionadas como libertad, amor, pasión o poder: eso es cometido de una filosofía que quiera ser a la vez perenne y actual. Entendiendo por actualidad la consumación del tiempo presente en la palabra viva y racional, capaz de arrastrar y reavivar la memoria filosófica y proyectarla al futuro (1995: 10. Las cursivas son nuestras).

Un poco más adelante, describe la evolución de su pensamiento:

En el acto inventivo de toda filosofía, en el emerger mismo de una normativa filosófica, en este acto creador parece inevitable que la afirmación traiga consigo un inevitable saldo de “sombra”, o se produzca la afirmación a través del precario punto de apoyo de una contemporánea negación. Sólo cuando ese momento creador deja paso a la escolástica dogmática que puede seguirle, resulta esterilizante y obstructor ese anquilosamiento de una filosofía apoyada en su propia sombra.

De hecho, el mecanismo explorado en *La filosofía y su sombra* con relación a la filosofía no es privativo de esta esfera del espíritu; puede revelarse en otras esferas. Es más: en *La filosofía y su sombra* indagué ese mecanismo en la dimensión epistemológica de la filosofía. Incluso introduje cierta asunción que hoy no aceptaría de ningún modo, de la filosofía a mera epistemología (reflexión sobre el saber). En otros libros he ido revelando el *rendimiento de ese mismo mecanismo proyectivo* en otros dominios filosóficos y no filosóficos. En *Metodología del pensamiento mágico* esbocé la misma hipótesis con relación al dominio teológico. En *Lo bello y lo siniestro* he intentado perseguir idéntica hipótesis en el campo de la estética (1995: 12. Las cursivas son nuestras salvo las que corresponden a los títulos de obras).

Dentro de este pensar el *límite*, la situación *fronteriza*, Triás perfila su tarea desarrollada de una manera fértil y entusiasta en una respetable cantidad de obra publicada.

El espacio del *limes* es el propio del arte; de tal modo que podemos afirmar que para Triás siempre se halla presente, de manera visible o subyacente, la consideración de la manifestación estética, lo cual se puede verificar incluso en sus textos más “ontológicos”, tales como *Lógica del límite*, *La razón fronteriza* y *Edad del espíritu*.

Emprendamos la tarea de presentar sus ideas sobre el arte desplegadas de manera más explícita en sus dos libros *Lo bello y lo siniestro* y *Ciudad sobre ciudad*. Si bien en esta última nos ofrece una suerte de resumen del recorrido de su actividad filosófica, queremos empezar por la primera, pues en ella desarrolla algunos aspectos apenas enunciados en la obra posterior; además el prólogo a la octava edición es, en el fondo, una especie de anticipo de *Ciudad sobre ciudad*:²

Desde muy pronto advertí que mi laboratorio propio, aquél en *el cual mi filosofía se ponía particularmente a prueba, lo constituía la estética; o la reflexión sobre las obras de arte y sobre todo la recreación de éstas (tomadas en su máxima singularidad)* a través de mi propia forma de encarar el estilo y la escritura. De manera que en la combinación de la opción literaria elegida (en su forma tentativa, ensayística) con el horizonte conceptual buscado, pudiera producirse una genuina *recreación* de tal o cual obra de arte elegida.

La regla de juego de esta suerte de experimento se fundamenta, pues, en tres decisiones: la elección de la obra de arte en cuestión; la búsqueda a través de ella de un horizonte conceptual; la inclinación hacia *una forma de ejercicio de la escritura y*

del estilo que permitiera, de manera flexible, a la vez recrear la obra en cuestión, también ese horizonte conceptual que buscaba (2005. Las cursivas son nuestras).

La singularidad como característica del arte o, mejor, de la obra de arte, “de su modo de presentarse”, es una prueba muy particular para la reflexión filosófica; por ello, Trías elige la forma ensayística como la representación discursiva “capaz de elaborar mediante el ejercicio de la escritura, y a través de opciones literarias que den forma de ésta, una *recreación*” (2005: 9). La palabra *recreación* significa, para este filósofo, la condensación del ejercicio de “*creación* que puede llevar a cabo la filosofía en su uso de una forma de escritura y lenguaje que puede serle propio” (2005: 10), y cuya forma ensayística le libera de la trabazón “escolástica” (académica) de expresión, pues desde su creación este género fue concebido como lo que su nombre denota: una aproximación tentativa,³ lo que nosotros llamamos una conjetura antes que una interpretación en su sentido fuerte, racionalista.⁴

Si bien nosotros postulamos que el desarrollo de las artes en general y el “relativismo sociocultural” —producto tanto de las investigaciones sociales y antropológicas como de la emergencia de una actitud filosófica postmetafísica— nos lleva a poner al menos entre paréntesis las categorías como casillas clasificatorias y fundamento de una estética normativa, lo que a su vez incide en expresar nuestra reserva o sospecha por la estética desarrollada por Eugenio Trías, creemos, no obstante, que hay un aspecto de la misma —entre otros— que promete una riqueza conceptual de suma importancia: su concepto de límite:

La hipótesis a desarrollar es la siguiente: *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ípsa facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebato* (2005: 27).

Las categorías gnoseológicas, metafísicas y estéticas, difícilmente pueden en cuanto tales aceptar presencias *extrañas* en sus dominios, pues por eso son precisamente *categorías*, por su nitidez y puridad conceptuales distintivas. El

límite, al menos en las series socioculturales y sus manifestaciones, se vincula, de manera inevitable, con la *frontera* entre dos espacios de valores; y la *frontera* admite esta *tensión* que involucra conceptos como lo siniestro, lo demoníaco, lo fantástico, entre otros, donde la nitidez se disuelve en ejercicios tentativos de aproximación a dichas series y manifestaciones. La estética del discurso literario, si en realidad atiende a la dinámica de las manifestaciones discursivas, tendrá que establecerse en la consideración de los límites dinámicos —las fronteras— gestadores de nuevas formas estéticas y no en el espacio, claro y distinto, de las categorías racionales.

Trías considera que las especulaciones filosóficas de Kant sobre lo sublime marcan un giro importante en la estética que permite no sólo su desarrollo posterior, sin abandonar la orientación categorial, sino que llega hasta nuestros días, atravesando la exaltación romántica, y ofrece el marco conceptual para sacar toda la riqueza, obviamente pasando por un *aggiornamento* teórico y reflexivo. Trías toma el impulso tanto del verso de Rainer María Rilke, “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”,⁵ como en el axioma filosófico de Schelling, “Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado”, para presentarnos su versión de la teoría kantiana:

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce *la sensación de lo informe, desordenado, caótico*. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: *siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa*. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue *una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable*. Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son cometidos y vencidos por una reflexión segunda, supuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia *física* a la reflexión sobre su propia superioridad *moral* (2005: 33. Las cursivas son nuestras).

La cita anterior parece una glosa del verso de Rilke, aunque en todo el poema no se presenta ni sugiere aquella superioridad moral tan importante para Kant y, al parecer, para Trías. Sin embargo, el poema puede también ser interpretado como aquella “violencia de lo sagrado”, en palabras de Girard, de la posesión demoníaca en el arte y su irrupción en el hombre que los griegos atribuían a un “arrebato” de las ninfas.

En este renglón conceptual, Trías nos recuerda que Kant sigue siendo de suma importancia ya que su teoría, a la cual acude, no puede concebir una obra de arte o una presencia estética sin el goce o placer, y este aspecto se halla fuera de peligro:

Se trata, pues, de un proceso mental que sigue cinco etapas:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.

2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y temor.

3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.

4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).

5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del *gozoso sentimiento* de lo sublime, el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre “toca” aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto [...] (2005: 34. Las cursivas nos corresponden).

El sentimiento gozoso surge cuando el objeto es contemplado a distancia, “sólo de ese modo se aseguraría el carácter ‘desinteresado’ de la contemplación” (2005: 35). Entonces, como Kant, no limita el sentimiento estético a lo bello, sino que “objetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad superior al entendimiento, de la razón. [...] Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión” (2005: 37). Esta confluencia conceptual es la que fundamenta una estética todavía, como lo fue en sus orígenes, basada en una teoría sobre las sensaciones agradables,⁶ aunque ahora sus objetos sean las

obras artísticas. De modo que Trías, a pesar de todo, sigue dentro de la tradición racionalista⁷ que, según nuestro criterio, deberíamos abandonar, pues la obra de arte no es una expresión *sensitiva*, sino *cognitiva*, que es producida por nuestras actividades “espirituales”,⁸ modelizadoras de nuestro mundo. La obra artística también da qué pensar, como los discursos míticos y religiosos, aunque de otro modo, merced a convenciones socioculturales de mecanismos y elementos constructivos propios de discursos movidos sobre todo por la *dicción*, como lo pone de relieve Gennete.⁹

Como corolario de su reflexión sobre la obra de Botticelli (de modo particular *La primavera* y *El nacimiento de Venus*) nos ofrece otra conclusión más explícita que la anterior (que expresaba lo que llamó “conclusión provisional” de sus reflexiones sobre un cuento fantástico de Hoffmann, “El arenero”):

Puede afirmarse, por tanto, que *una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro*. Algo siniestro que se nos presenta con rostro familiar; de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística. *Nos comunica algo evidente: algo que está a la vista y a la mano. Pero a la vez que nos revela lo evidente y nos revela el misterio, lo sugiere también, lo demuestra ambiguamente. El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie*. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el iluminismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter, en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: su “racionalidad”, si así cabe hablar (2005: 82).

Si bien comprendemos que ambas conclusiones refuerzan su axioma respecto a la “presencia/ausencia” de lo siniestro en *toda* obra artística —después de todo ésa es la intuición que quiere servir de soporte a *una* concepción unitaria de *toda* el arte, de *todas* las manifestaciones estéticas en sus diferentes géneros (arquitectura, pintura, música, literatura, cine, etc.)— nosotros no vemos con claridad la razón por la cual se privilegia a lo siniestro precisamente; en otras palabras, Trías hace descansar el *factor estético en sí* en una función que puede presentarse (incluso presentarse ocultándose) en algunos géneros (algunos cuentos o novelas fantásticos; los cuentos de “horror” tipo Lovecraft...), pero no en *toda obra de arte*,¹⁰ pues para nosotros el arte (la obra de arte) por constitución simbólica no ofrece un único sentido para ser de-velado en la interpretación,

en su “racionalización” reflexiva, por ello, el sentimiento de “provisional” (no definido ni definitivo) de ese de-velamiento: en la obra de arte emerge *la* verdad, como lo sostiene Heidegger, pero nuestra aprehensión de la misma es siempre desde un ángulo, desde una perspectiva que corresponde a nuestro *aquí y ahora*; por tanto *la* verdad se muestra negándose en *una* verdad, la que vertemos en nuestra versión conjetural, en nuestra “recreación” según un término sugestivo de Trías.

Pasemos ahora a considerar algunos planteamientos sobre la estética del arte en *Ciudad sobre ciudad*; pero antes queremos al menos mencionar que la tercera parte de *Lo bello y lo siniestro* es uno de los ensayos ejemplares de la *de-velación* del símbolo, de su recreación reflexiva, pues pocas veces encontramos la competencia narratológica (en este caso filmica) combinada con la penetración conceptual de un análisis interpretativo, como en las páginas que Trías dedica al film *Vértigo* de Alfred Hitchcock,¹¹ a las que añade algunas observaciones profundas y certeras sobre *Psicosis* y *Los pájaros* del mismo cineasta.¹²

Ciudad sobre ciudad es el otro libro de Trías que también aborda expresamente el problema que nos motiva en este texto, y lo hace en la cuarta parte, titulada “Estética y teoría de las artes”. Lo interesante de esta nueva presentación de su teoría estética es que con ella, el pensador catalán, termina de diseñar los “cuatro barrios” de su *ciudad* filosófica.

Ya en un libro anterior, *El artista y la ciudad*, se le había ocurrido la fértil idea poética-filosófica de ir diseñando el mapa urbano del espacio teórico que representaría sus construcciones especulativas; aunque, en ese entonces, afirma que le debe a Platón la idea original y nos entrega una recreación de la ciudad platónica en contraposición a la renacentista expresada sobre todo por Pico della Mirandola.¹³ La metáfora-concepto de la *ciudad* ha sufrido en *Ciudad sobre ciudad* un enriquecimiento y una precisión envidiables gracias a la influencia de Wittgenstein, pues nos declara:

No es, pues una *Ville Radiense* lo que intento fundar [...] al modo del Le Corbousier urbanista y planificador. No es una ciudad cartesiana que se impone sobre la palabra y la escritura. Es, más bien, como señala Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, una ciudad que al estilo de las viejas ciudades europeas posee sus barrios y suburbios sobre los que se edifican nuevos acomodos urbanos, y en donde conviven viejos barrios con expansiones o ensanches de nueva planta.

Esa suerte de ciudad, a la que Wittgenstein compara con *Die Sprache* (*lógos*, pensar-decir), está concebida y pensada sobre la base de la ciudad, a la vez vieja y renovada, que debió servirle de modelo [...]

Compara Wittgenstein su concepto de lenguaje a una pluralidad diversa de barrios y de suburbios que, sin embargo, tienen entre sí “aires de familia”, como los miembros de un mismo tronco familiar; ese aire perceptible nada más ojear un viejo álbum de fotografías. Esos lenguajes son “juegos” correspondientes a específicas “formas de vida”; actividades que se evidencian en sus modos pragmáticos de ejercerse como tales “juegos de lenguaje”. La misma actividad filosófica constituye uno de esos barrios; algo así como el servicio de salud pública, o de terapia lingüística; que no se halla en lugar supernumerario o metalingüístico en relación con los demás. Ninguno de estos “juegos” es perfecto y completo.

Pregúntate si nuestro lenguaje es completo —si lo era antes de incorporarle el simbolismo químico y la notación infinitesimal—, pues éstos son, por así decirlo, suburbios de nuestro lenguaje. (¿Y con cuántas casas o calles comienza una ciudad a ser ciudad?) Nuestro lenguaje puede verse como una antigua ciudad: una enmarañada madeja de callejuelas y plazas, de casas nuevas y viejas, y de casas con anexos de diversos tiempos; y todo cercado por barrios de nueva planta con calles rectas y regulares y con casas de carácter uniforme (la traducción es mía) (2001 : 16).

Recordemos cómo esta fecunda idea de la caracterización de una serie cultural o, incluso, de una cultura expresada en diversos discursos, ofrecida por Wittgenstein, fue rechazada de manera áspera o “indulgentemente” por algunos filósofos analíticos, mientras que la actitud de Eugenio Trías es ejemplar al respecto: no sólo la valora en toda su riqueza sugestiva sino que la toma para aclarar su propuesta central en el libro que comentamos. Con ese ánimo también nosotros vemos en ella la actitud de una filosofía que no se reduce a los estrechos carriles de una razón agobiada y esterilizada por su función lógica. Y a pesar de lo que decimos en la nota anterior, la metáfora concepto puede todavía inspirar especulaciones filosóficas como las de Eugenio Trías.

En *Ciudad sobre ciudad*, si bien Trías insiste sobre la relación del arte con lo siniestro, al parecer vuelca su atención de preferencia al axioma de Schelling (“Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado”) que al verso de Rilke. Por ello, cobran mayor relieve los conceptos de límite y misterio:

Al límite le asigno, como ya he dicho, un carácter de demarcación; pero asimismo *hermenéutico*. Los constructores de la ciudad surcaban en tierra con un arado guiado por bueyes los límites de la ciudad. Sobre esa hendidura se levantaban los muros ciudadanos. Pero aquí y allá, en lugares estratégicos, levantaban el arado y dejaban libre y expedita la instalación de las puertas de la ciudad. *El límite es, a la vez, muro de contención y consolidación de la ciudad del límite que aquí voy transitando, y también puerta y cerrojo, con su dispositivo de goznes y bisagras, que permite cierto acceso hermenéutico (por la vía del simbolismo, sobre todo) a lo que se halla allende el límite* (2001: 175. Las cursivas son nuestras).

Con la metáfora-concepto de “puerta-cerrojo”, el límite adquiere, pues, una constitución dinámica que abre y cierra; aunque también es cerco a la presencia de lo misterioso que por ella transita o debe transitar gracias a la producción artística; por ello nos remite a una primera definición del arte, ya ofrecida en dos libros anteriores, *Filosofía del futuro* y *Vértigo y pasión*:

El arte fue definido en ambos casos como la producción, o *poiésis* de un “juego de formas simbólicas” mediante el cual se *formaliza* el cerco del aparecer, o el mundo, o un aspecto o proceso del mismo. En la posibilidad de mostrar ese “juego” se cifra lo que tiene de peculiar el arte. En ello podía hallarse el tan buscado como denostado *criterio estético* (2001: 177).

En la cita anterior se presenta ya el concepto de símbolo que, según lo manifiesta Trías, debe ser tomado en el sentido dado por Kant, pues la “forma simbólica” nos permite el tránsito (analógico e indirecto) de lo singular sensible a la universalidad conceptual. “El símbolo aseguraba esa apertura: justamente en el hecho de que el símbolo, por definición, mantiene un núcleo ‘místico’ de reserva, de enigma y de misterio” (2001: 177).

En el subtítulo “El sistema de las artes”, Trías resume su concepción totalizante de su estética, pues la misma se halla pensada como una estética que no sólo es central en su pensamiento, sino que debe dar cuenta de todos los discursos estéticos, al menos comprender a todas las artes que en Occidente forman el núcleo de uno de los barrios de la *ciudad* que el hombre transita en su transcurrir cotidiano (los otros barrios o circunspecciones serían: el religioso, el gnoseológico y el ético, o ético-cívico).¹⁴

En la página 180 nos explica su proyecto de una estética totalizante:

sobre todo quise convertir las “piedras desechadas” por las estéticas [tradicionales], que son siempre la arquitectura y la música, en “piedras angulares”; es decir, quise situar en el centro mismo de la reflexión lo que suele aparecer siempre como una exótica periferia. De este modo fui realizando un texto en el cual quería, a la vez, perseguir varios propósitos convergentes. *Quería, ante todo, clarificar la diferencia específica de cada arte, así como su interna conexión. Quería, asimismo, resaltar el modo específico de cada uno según el uso que hacían de lo que en el texto llamaba “figuras simbólicas”: figuras que comparecían en su desnudez en la arquitectura y la música, y que eran clarificadas por vía monumental, icónica y de signo lingüístico en la escultura, la pintura y la literatura respectivamente.*¹⁵

Las artes fronterizas por excelencia serían la arquitectura y la música. La primera abriría el espacio habitable para el hombre, mientras que la segunda, el tiempo: “la arquitectura reposa en sí, y hace posible sus propias posibilidades de movimiento; la música por definición se mueve, pero reposa en sus propios parámetros ‘espaciales’ en los cuales afinca y desde los cuales se constituye” (2001: 184).

En el siguiente párrafo especifica la función de estas dos artes primarias, fundantes de las demás:

Ambas crean disposiciones y hábitos en los modos de poder habitar (el espacio y/o el tiempo). Hacen pues que el mundo, cosmos, con su doble determinación de lugar y tiempo, alcance su disposición; o sea propiamente un mundo o cosmos *habitable*. En cierto modo hacen que ese mundo se prepare para ser, *a posteriori*, *significable*. Eso es válido sobre todo para la música, a la que Severino, con razón, llama “la casa del lenguaje”. En este sentido la música prepara el mundo abierto a la significación, y al *signo* (lingüístico) mediante la constitución de esos hábitos y disposiciones previos que lo hacen posible; o que constituyen su *a priori* fronterizo. Y lo mismo debe decirse en relación de la arquitectura con la configuración monumental e icónica del habitante del mundo; y del mundo mismo. La arquitectura es definida como el *a priori* fronterizo (espacial, preferentemente), que hace posible que el mundo sea habitable, o que se creen en él hábitos y disposiciones que permitan, *a posteriori* que el mundo sea, además de habitable, también dado a la visión y percepción a través de monumentos e iconos (mediante la estatuaría y la imagen) (2001: 184-185).

De este modo, tendríamos por una parte las artes fronterizas que son las relativas al habitar, en el sentido de crear hábitos y disposiciones para darse, esta-

blecer un mundo para el hombre. Estas artes son el fundamento, el origen fundante, de las tres restantes, llamadas por Trías *apofánticas*:

distingo esas artes fronterizas de las artes apofánticas. Las artes fronterizas son las relativas al habitar (a la creación de hábitos y disposiciones); en ellas sólo hay configuraciones de *figuras* de cuya combinación se desprende un sentido en virtud de la mediación simbólica. Las restantes artes (escultura, pintura y literatura, sobre todo) son las que denomino *apofánticas* (2001: 187).

En la siguiente página aclara la función de estas últimas:

Esa inferencia de las artes viene dada por el progresivo esclarecimiento del remanente misterioso de la figura simbólica; o por el hecho de que ese remanente de enigma que la figura simbólica arquitectónica y musical producen pueda ser *esclarecida* o *declarada*; tal es el sentido aristotélico de la *apofansis*, o del *logos apofantikós*, o *logos* mostrativo y ostentativo. Tal es el cometido de las demás artes.

En primer lugar, el monumento produce esa clarificación al *mostrar* al habitante del mundo a través de la configuración estatuaria. En segundo lugar, el icono se desprende del juego especular de las miradas a que se entrega el habitante del mundo una vez habita éste (en el espacio y en el tiempo). Y en tercer lugar, el signo lingüístico *muestra* a través de la comunicación la *significación* de ese mundo al fin *habitable* y visible.

En términos *poiéticos*, o de producción y creación artística, tal es el cometido, respectivamente, de la escultura, la pintura y la literatura (2001: 188-189).

Al descartar toda relación con otras disciplinas tales como la semiótica (y también podemos inferir, la antropología, la arqueología, etcétera), el sistema de estética de Trías es exclusivamente especulativo y, como tal, corre el riesgo de articular piezas de un rompecabezas “perfectamente” en un diseño previamente establecido, sin inquietarse por ver la correspondencia de ellas con las aportaciones valiosas que nos ofrecen otras vías de estudio que fueron abiertas con el afán y la inquietud de esclarecernos su sentido. Así, se nos hace difícil aceptar la preeminencia de la arquitectura no sólo sobre todas las artes (al menos en el *origen* de instaurar un mundo) sino sobre series que parecen primarias: el mito y los ritos que lo acompañan, por una parte, y la lengua como el factor primordial de la modelización del mundo, por otra; la arquitectura se yergue, si se nos permite esta expresión, en un espacio previamente articulado como

un *desarrollo* del mundo *ya habitado* en torno a lo sagrado y el *espacio proxémico*¹⁶ de la comunidad primaria. Por otra parte, al parecer la música también descansa en el rito, en cuyo seno nace, y al cual brinda un “apoyo” o revestimiento estético, lo mismo ocurre en relación con la danza ritual, antes de desprenderse como una serie autónoma. Aunque esta concepción parezca demasiado “evolucionista”, la creemos más factible y, por tanto, más digna de la atención de cualquier especulación sometida a la ley de la armonía teórica. En la configuración del tiempo —tomado con sentido de *kairós*, tiempo íntimo de la constitución de un mundo— la tesis de Paul Ricoeur de relacionarlo de manera más estrecha con la narración parece más convincente, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia del mito y los primeros relatos en la instauración de un *antes*: el de los orígenes fundacionales.

A su vez, la literatura, además, es sobre todo un *arte verbal* asentada en la lengua, aunque no reducida a ella. Este es un aporte incuestionable de la lingüística y la semiótica, y no vemos ninguna razón para desecharla: lógicamente y, al parecer también históricamente, el lenguaje común¹⁷ precede al discurso literario y le ofrece sus valores (en el nivel de la expresión y en el nivel del contenido) para que con ese “material” (sustancias) el arte *reformule* el mundo cotidiano, lo enriquezca, lo establezca en su presencia actual, vigente todavía. Las funciones estéticas de las artes, si bien se hallan ya presentes en las manifestaciones de las semiosis básicas (el lenguaje, la articulación del espacio en relación con las creencias mítico-religiosas, los ritos...) no tienen un papel dominante; esto ocurre sólo cuando la *ciudad*, que la semiósfera hace posible, cuenta ya con barrios diferenciados, para utilizar la excelente metáfora de Eugenio Triás.

Además, la arquitectura parece estar en el umbral más bajo de las artes —sin que esto connote un menosprecio por ella en cuanto arte—, pues al menos en su instauración no es muy claro que se halle independiente de manera total respecto a su “instrumentalidad”: ser una articulación de un espacio que tiene una función básica previa a la estética, por ejemplo, lugar de recepción, de alimentación, etcétera. En los mismos templos o plazas públicas esta función básica es la que guía al ulterior destino estético. Cuando la función básica ha perdido su sentido, esto es en otro horizonte cultural, emerge sólo la dominante estética.¹⁸

Estas observaciones críticas sólo son impulsadas por un ánimo de revisión dialógica de las tesis de Trías, en relación con nuestra preocupación teórica actual. Estamos seguros que ulteriores lecturas de su amplia producción nos ofrecerán siempre el aliciente de revisar nuestra postura.

Pasemos finalmente a atender dos aspectos destacables de este pensador tan original como fértil: su concepción del misterio como elemento subyacente al mundo y las aporías que surgen al responderse a la pregunta fundamental de la obra de arte.

La función *apofántica* de las artes nunca puede agotar la potencia del misterio que siempre ocultará su rostro aun en el de-velamiento:

De hecho *lo artístico mantiene siempre en reserva esa necesaria remisión al misterio*, o al cerco hermético, al que no puede “connotar” de manera metonímica a través de la mediación simbólica. Por eso las artes apofánticas, aunque mediante monumentos, iconos y signos lingüísticos, pretenden (y logran parcialmente) clarificar el remanente de misterio que contienen en carne viva las configuraciones simbólicas de la arquitectura y de la música, *en el límite esas artes son también, cuando son verdaderas artes, de carácter simbólico* (2001: 190. Las cursivas son nuestras).

La permanente latencia del misterio es, pues, en definitiva, común a todas las artes, por ello el lenguaje que creará el hombre para su continua y siempre provisoria de-velación será el *simbólico*. Ahora bien, ¿qué es el misterio para el examen filosófico, sobre todo una consideración que no sólo respeta sino se nutre de “el límite”? Aunque podríamos intentar dilucidar ciertos elementos de su presencia, de su acción sobre nuestros discursos, nunca podremos obviamente reducirlo a una conceptualización, pues por su constitución misma es intangible tanto a la empiria como a la razón. Por ello, no puede ser más elocuente Trías al decirnos:

*El misterio se dice de muchas maneras, como el ser (polacos).*¹⁹ El misterio, en relación a la religión, asume el carácter de lo sagrado (con toda su ambivalencia). No así en el ámbito del arte, donde sin embargo ese remanente de enigma y misterio es igualmente relevante (y de ahí su recurso a símbolos). *El arte no es un acto desmitificador de lo sagrado religioso. Es más bien una variante diferenciada de aproximarse al cerco hermético.* El misterio, en arte, no comparece con el carácter de lo sagrado. Del mismo modo como en el culto religioso el componente estético, por

muy presente que esté, no es el determinante del mismo (2001: 192. Las cursivas son nuestras).

Dos páginas más adelante aclara de manera explícita:

El misterio se revela ahora como causa metonímica de una forma de *poiésis* que permite al arte su formalización del cerco del aparecer a través de figuras simbólicas; figuras que hallan su esclarecimiento a través de monumentos, imágenes icónicas y signos lingüísticos.

El arte no constituye una manifestación, mediada por lo simbólico, de *lo sagrado*. Hay que decir aquí con claridad que lo sagrado es sólo una de las modalidades de presentarse el cerco hermético, y el misterio o enigma que en él se halla contenido. *Lo sagrado es el cerco hermético en su revelación ante el testigo en la forma específicamente religiosa. Lo sagrado es la exposición simbólica del cerco hermético en su forma genuinamente religiosa* (2001: 194).

El último punto que aludiremos es planteado por Trías cuando, en el subtítulo siguiente, “El laberinto de la estética”, se enfrenta a la cuestión fundamental: “¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o cosa por el estilo el distintivo de obra de arte? [...] ¿Por qué obras, composiciones, construcciones o poemas de semejante factura difieren de pronto en ese extraño misterio que hace que algunas sean obras de arte y otras no accedan esta denominación?” (2001: 196)

¿En esta pregunta que se puede uno hacer frente a una obra artística cuyo valor se nos impone por su sola presencia, no vuelve a mostrar la importancia algo que Benjamin llamó el *aura*? Un *aura* que acompaña, es decir, “brilla” en las obras de arte, y que al presentarse en cada una de ellas no es reductible a una generalización, pues “el *aura* brilla de distinto modo”. Estamos al parecer en un terreno donde reina el misterio, pero al admitir —como debemos hacerlo— que la obra de arte es irreductible a las otras, con su personalidad propia, ¿no eludimos el problema y dejamos el “brillo” del arte en manos de la mistificación de lo inefable, alejada de toda explicación posible?

Esta consideración lleva a Trías a plantear las tres aporías ante las cuales la estética parece someterse rendida: a) la comprensión/explicación de la obra, b) la singularidad/normatividad de la manifestación estética, y c) la del goce/conocimiento que la obra produce en nosotros, los receptores. Consideremos una por una:

a) En estética podemos alcanzar una *comprensión intuitiva*²⁰ del carácter artístico de un objeto; pero precisamente esta comprensión parece situar en situación de perpetuo fracaso al arbitraje de *abordajes explicativos*. O *la explicamos, y entonces no la comprendemos; o la comprendemos de forma inmediata, pero entonces la mediación que introduce siempre el razonamiento explicativo se halla siempre en situación de retirada* (2001: 198. Las cursivas son nuestras).

b) la obra de arte, en tanto que obra *de arte*, no puede menos de *hallarse determinada por alguna suerte misteriosa de "ley", "norma" o "pauta interna" que, desde adentro, la determina*. La explicación que pretende alcanzar conocimiento de ese objeto se ve en la exigencia de postularla.

Se trata de una ley de la cual sólo alcanza a comprenderse su pura y estricta aplicación en un único caso singular: el de la obra de arte en cuestión. Se trata, si quiere decirse así de una "causa" (oculta, ausente, metonímica), de la que sólo se dispone de un único y señalado efecto: el que advierte con el carácter de obra que se considera (2001: 200. Las cursivas son nuestras, excepto la primera).

c) *Lo que en otras circunstancias se presenta en forma de incompatibilidad, o en relación de indiferencia, o en un nexo remoto, lejano, aparece unido y hasta fundido en la obra de arte: la orientación cognitiva y la erótica; el conocimiento y el goce*. Pero ello acontece a través de un modo muy peculiar y altamente diferenciado de ambos.

El conocimiento se enriquece *genéricamente* a través de la obra de arte. Pero es un conocimiento que se halla determinado por el propio carácter altamente diferenciado y singular de ese objeto. *Tiene en el propio goce su punto de apoyo básico (sin el cual tal conocimiento no llega siquiera a producirse). Pero a su vez ese goce halla su propia diferencia en su intrínseca trabazón con el conocimiento* (2001: 204-205. Las cursivas son nuestras).

Respecto a la primera aporía podemos señalar que no es tal según el modelo *comprensión-explicación-comprensión* adoptado por nosotros ya desde nuestro libro *Hermenéutica, símbolo y conjetura* (ver bibliografía). Sólo nos limitamos a recordar que la comprensión segunda es una vuelta al discurso, a la obra literaria, en la cual nuevamente se sumerge para una realización estética mayor pues la *frucción estética*²¹ de la misma resurge enriquecida por la etapa de reflexión que significó su explicación.

La segunda aporía no toma en cuenta que las normas —que por su aceptación como características de un género, se convierten en *ley* en un sentido muy débil, sería mejor decir *norma*— sólo corresponden a mecanismos y principios constructivos convencionales, por tanto no son universales. La obra de arte es

individual y ella, únicamente ella, nos *habla* desde el discurso; aunque éste corresponde a una *praxis* estética realizada por medio de “reglas”, normas que son dinámicas, su contenido es dialéctico producto en cada una de sus acciones de una relación instauración/negación de las mismas: una obra literaria si no presenta en sus discursos esos elementos (aun en el caso de ir contra ellos cuando los renueva) sería completamente inabordable; por ejemplo, la actualización de una obra en la *praxis* de la lectura (esto es en el discurso) sólo es posible si la “reducimos” a un género y éste involucra una serie convencional de códigos, de normas, mecanismos de articulación de *ese* discurso. Si bien la obra literaria es única, ésta se halla expresada a través de esos *modos* de producción discursiva. Incluso una obra, como lo fue en su tiempo *Ulysses* “supone” en el lector el conocimiento de las normas, mecanismos anteriores que está “alterando”, “negando”. La individualidad total y absoluta no es posible dentro de las manifestaciones discursivas de una cultura. Y los códigos, normas, etcétera, son “instrumentos” expresivos convencionales que hacen posible la realización discursiva, la comunicación, si se quiere. La aporía es válida sólo en el caso de tomar a la norma como una ley en el sentido científico clásico, o en el metafísico racionalista. Sin embargo, el carácter simbólico de la obra hace que sólo ella en cuanto tal nos transmita sus valores estéticos, en este sentido la obra literaria en cada una de sus realizaciones discursivas es *única* e insustituible.

Con respecto a la tercera aporía queremos comentar que el *goce* (la “erótica”) que indudablemente ofrece el discurso estético en su realización no está ligado a los sentidos sino en cuanto “parte” de ellos, se desencadena, podemos decir, gracias al efecto “sensorial” (la vista para la pintura, el sonido para la música...). Aquí quizás podemos glosar a Kant: “Si bien el discurso estético parte de los sentidos, no se reduce a ellos”, pues la *frucción estética* supone un grado diferente al sensorial, supone una apertura cognitiva del mundo de valores trascendentales: una obra de arte nos abre un mundo posible, y en esta instauración nos revela algo que sólo ella puede hacerlo, pero que se vierte en una mayor riqueza cognitiva del mundo sociocultural en que vivimos y al que modificamos continuamente.

Bibliografía

- Genette, Gérard. 1990. *Fiction et diction*, Paris, du Seuil.
- Lotman, Iuri M. 1996. *La semiosfera I*. (Antología de Desiderio Navarro), Madrid, Frónesis-Cátedra.
- Prada Oropeza, Renato. 2003. *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, México, Lupus-inquisitor.
- Rilke, Raine María. 1999. *Elegías de Duino*, (edición y traducción de Jenaro Talens), Madrid, hiparión.
- Trías, Eugenio
1983. *El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama.
1995. *La filosofía y su sombra*. Barcelona, Destino.
2001. *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona, Destino.
2005. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 8ª edición.

Notas

1. Xavier Zubiri, otro de los máximos exponentes de la filosofía hispánica, prefiere centrar la forma de su expresión en una exposición lacónica, certera y rígida, como Aristóteles, evidentemente su modelo.

2. Sobre la ciudad como valor dentro de la semiótica de la cultura, Lotman dice algo que nos puede enriquecer con respecto al sentido que Trías le concede: “La ciudad (= punto poblado) se opone a lo que halla más allá de sus muros (el bosque, la estepa, la aldea, la Naturaleza, el lugar donde habitan los enemigos), como lo propio, lo cerrado, lo culto y lo seguro a lo ajeno, lo abierto, lo inculto. Desde este punto de vista, la ciudad es la parte del universo dotada de cultura. Pero, en su estructura interna, ella copia todo el universo, teniendo su espacio “propio” y su espacio “ajeno” (1996 : 84).

3. Aunque la concepción que tiene Trías sobre el ensayo es un tanto más matizada: “El ensayo no se contraponen en absoluto con la forma metódica argumentada, o con un ‘sistema’ (correctamente entendido) que le dé vertebración. [...] Ni la forma ensayística se contradice con una orientación filosófica organizada y arquitectónica; o con una filosofía que puede ser comparada, como vengo haciendo, con una construcción urbana (la ciudad o la ciudadela del límite” (2001 : 171-172). Este sentido del ensayo antes que una definición parece una “justificación” pues corresponde a un libro más tardío que *Lo bello y lo siniestro*, que no sólo es en sí un texto sistemático, en el cual el filósofo español brinda un brillante “resumen” de sus obras anteriores, sino está ubicado en una situación estratégica para hacerlo, pues ya para entonces había publicado los tres libros medulares de su “sistema”, así como otros que lo representan en diferentes facetas.

4. Estas características, más la manera de la “estructura” explicitada por Trías (“exposición, nudo, desenlace”, propia más bien de una narración), nos lleva a ubicarlo como un pensador postmoderno, aunque Trías refunfuñe un tanto, pues rompe con lo que él considera irrompible, si bien en algunos aspectos se mantiene fiel a la metafísica moderna, lo que hace de él un pensador ubicado en el umbral, en la frontera o limes, como veremos luego.

5. He aquí la primera estrofa de la elegía inicial del poemario de Rilke, Elegías de Duino: “¿Quién me oiría, si gritase yo, desde la esfera de los ángeles? / Y aunque uno de ellos me estrechase de pronto / contra su corazón, su existencia más fuerte / me haría perecer. Pues lo hermoso no es otra cosa que el comienzo / de lo terrible en un grado que podemos soportar / y si lo admiramos tanto es sólo porque, indiferente / rehúsa aniquilarnos. Todo ángel es terrible” (1999 : 15).

6. El estatuto ontológico de estos valores se expondrá más adelante.

7. Y en este sentido, estaríamos ante un filósofo que paga una deuda excesiva a la metafísica racionalista que lo aleja de otros ubicados más nítidamente dentro del giro hermenéutico y el pensamiento postmoderno. Se trata, pues, como seguramente él gustaría que se lo considere, de un pensador ubicado en el límite entre la metafísica racionalista y la ontología postmoderna, lo que paradójicamente lo ubica fuera del rígido territorio iluminista y lo sitúa en una forma de pensamiento postmoderno.

8. Este lexema queremos tomarlo con un valor semántico de mera quasi-oposición en relación con los valores recubiertos por el lexema “sensitivo”; decimos quasi-oposición (o semi-oposición) porque el arte si bien no puede ser reducido a sensaciones ni motivaciones meramente sensoriales, sus soportes de arranque son los sentidos: la vista (o lo visual) en la pintura, la fotografía, el film; el tacto y la vista para la escultura; el oído (la captación sonora) para la música; la vista y el oído (la capacidad lectora y auditiva de una lengua) para la literatura escrita, etcétera. Por eso podemos decir que la sustancia de la expresión en nuestro caso, la lengua común, es el umbral que “supera” el discurso literario estético, aunque resulta ser como el color para el cuadro, el mármol para la obra escultórica, “algo” que permite una re-formulación intencional estética y sólo ese “algo” está destinado a la función que el discurso en cuestión (la novela, el verso) le permite integrar.

9. Ver Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, du Seuil, 1990.

10. La poesía de Martí, los cuentos de Onelio Jorge Cardoso, para tomar dos escritores cubanos, difícilmente se los puede vincular con lo siniestro, o lo demoníaco. Hacer del vínculo velado con lo siniestro una especie de “esencia” del arte es una generalización tan reduccionista como la categorización racionalista.

11. Posteriormente, en 1998, le consagra un estudio más extenso y completo que abarca todo un libro, *Vértigo y pasión*.

12. Nos hubiese gustado que Trías también hubiera dedicado una atención igual al film *Extraños en el tren*, basado en la novela homónima de Patricia Highsmith.

13. No podemos detenernos mayormente en este sugestivo y admirable libro, que en 1975 obtuvo el IV Premio Anagrama de Ensayo, sin embargo tampoco podemos dejar de señalar que la metáfora-concepto /ciudad/ —la cual manifiesta una constelación semántica que inicialmente parecía representar el desarrollo que desde la concepción platónica (en la cual la conjunción podría más bien tener el valor disyuntivo “o” que conjuntivo) desemboca en la renacentista— se halla presentada en forma concisa por el propio Trías: “Pues el artista, a diferencia del artesano concebido por Platón, no orienta su trabajo en un área acotada y definida, según el principio inflexible de la división del trabajo y del especialismo intransigente que inspira la ciudad ideal. Sino que, semejante en eso a Proteo, muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer todas las cosas. En razón de esa pretensión sugiere el filósofo (Sócrates) su expulsión de la ciudad, ya que constituye un núcleo permanente de subversión en una urbe en la que cada individuo se halla sometido al imperio de una sola actividad, de un solo papel social, sin que le sea posible bajo ningún concepto modificar esa fatalidad o condena [...] El artista, expulsado de la ciudad, constituye entonces la prueba fehaciente de aquella síntesis que Platón pensó en la teoría (la síntesis de *Eros* y de *Poiésis*) sin poderla encarnar en lo real (en la ciudad): esa expulsión explica la razón de que esa síntesis fuera tan sólo pensada, sin que ese pensamiento o concepto pudiera implantarse en lo real.

Sólo en una ciudad, no ideal como la platónica, sino real como la renacentista florentina, pudo pensarse esa síntesis en términos reales, de manera que en ella el artista pasara a constituir la figura misma del hombre, el cual, semejante a Proteo, aparece en la filosofía de la época como aquel ser que carece de identidad y esencia definida. Y que por esa razón puede construir, hacer, producir consigo mismo cualquier identidad. En la filosofía de Pico della Mirandola aparece implícitamente reintegrado el artista a la ciudad, alcanzándose así una síntesis que en Platón había sido cumplida en términos teóricos pero incumplida en términos prácticos. Esa síntesis triple de *Eros* y *Poiésis*, de Alma y Ciudad, de Artes y Sociedad, sugiere así un orden social en el que todo hombre es artista, y en consecuencia sujeto erótico y productor a un tiempo, sin que sea necesario entonces coronar ese orden mediante una superestructura política y filosófica, desvinculada de la base erótico-productiva” (1983 : 22-23).

Un breve comentario a la elucubración que desarrolla luego Trías: no tiene en cuenta que la imagen del hombre íntimamente ligada a su contorno más inmediato (desde el Renacimiento, la ciudad) sufre otra transformación con el asentamiento de la urbe moderna, que Marshall Berman interpreta en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* en relación sobre todo con el pensamiento de Baudelaire y la modernidad, y que este desarrollo de la urbe muestra su rostro despersonalizado, mecánico, y deshumanizante en las megápolis actuales; incluso en las ciudades que, habiendo surgido en el Renacimiento o en la Colonia en nuestra América, se van “despersonalizando” y tienen una repercusión en la consiguiente desarticulación del “humanismo” moderno. En la ciu-

dad actual hay un desplazamiento significativo de un centro de la vida comunitaria simbolizada por la plaza central (denominada en algunos países latinoamericanos “plaza de armas”) enmarcada por la catedral (el poder religioso), la prefectura o el palacio del gobernador (el poder político ejecutivo) y el palacio municipal (el poder cívico de la ciudad), a los “malls” o centros comerciales que reúnen las grandes tiendas de consumo (distribuidoras de las empresas transnacionales o sus subsidiarias), los cinematógrafos y locales de diversión “sana” y, sobre todo, los bancos... todo eso a la mano, el desolador residuo de una vida en común que conglera a la masa pero no a una verdadera comunidad de ciudadanos, pues todos acuden allí ya no como a un “ágora” donde se discutiría, se tratarían los problemas del bien común, sino simplemente para distraerse, para despreocuparse de la rutina de sus vidas de trabajo enajenado, para eludir, precisamente, la gravedad de una vida centrada en algo que la trascienda. Parece que en estos centros comerciales no hay realmente un centro de realización, de reconocimiento mutuo de una identidad que une, sino de la dispersión que amenaza a la persona, pues toda trascendencia del individualismo gris, rutinario, allí encuentra también su realización. Los que acuden allí están cumpliendo el papel que los centros de la distorsión han planeado como artículos de consumo. Es el rostro del mundo postmoderno, la sombra de la ciudad abierta a una utopía común. Los “malls” son los nuevos templos de la muerte de Dios; porque a Dios, según Nietzsche, lo mataron los hombres.

14. Ver Primera parte, “1. Ciudad ideal y ciudad real” y “4. Los cuatro barrios de la ciudad límite”.

15. Lo que extrañamos es que no se diga nada, absolutamente nada, sobre la danza, el teatro, la fotografía y, sobre todo, el cine, arte tan caro para Trías. ¿Se trata de una omisión debido a la síntesis o de un “destierro platónico” de la ciudad fronteriza?

16. Con estos dos lexemas queremos designar a un solo concepto que abarque la articulación de las acciones en relación con los espacios —y viceversa— que constituyen el mundo cotidiano en los primeros lugares que se establece el hombre (cavernas) antes de su vida sedentaria; y en ésta a las articulaciones primarias: el centro de la tribu (el espacio-habitación de lo sagrado), las viviendas destinadas a diferentes usos, según la concepción de la sociedad que tengan, en las cuales ya se presenta, en ciernes, la arquitectura.

17. No olvidemos que —según Jakobson— la función poética ya se encuentra presente en el discurso común aunque no es la dominante.

18. Esto implica obviamente que los elementos simbólicos relacionados con el primer discurso (el religioso) desaparezcan. Por ejemplo, la estructura simbólica de las pirámides aztecas y mayas de sus centros ceremoniales; fenómeno que para muchos “turistas” también ocurre con la Capilla del Rosario de la ciudad de Puebla: al visitarla no reparan en la compleja y profunda simbología religiosa de sus diferentes sitios, sólo

admiran la asombrosa expresión del arte sincrético español-americano, manifestación de un barroco muy particular.

19. Todos recordamos el famoso enunciado de Aristóteles que está en el trasfondo de esta sentencia, que Heidegger la transforma de manera sustancial: “El ser brilla de diferentes maneras”. Aunque si prestamos atención al enunciado de Trías, también está presente una modificación sustancial: no dice, como el sabio estagirita, “del ser se dice (o predica) de diferentes maneras”, sino “el misterio se dice”, es decir, el misterio habla, se muestra de diferentes maneras.

20. Una página más adelante reitera el valor de la comprensión estética: “La comprensión no es sólo intuitiva; es también radicalmente singular; se halla referida siempre a un hecho cuya naturaleza singular no puede ser obviada ni pasada por alto; y sobre la cual no cabe intento alguno de establecimiento de una ‘ley’ con validez para todos los casos” (2001: 199).

21. Este concepto lo desarrollamos en nuestro libro *Estética del discurso narrativo-literario*, de próxima publicación.

Fecha de recepción del artículo: 13 de marzo de 2007
Fecha de remisión a dictamen: 12 de diciembre de 2007
Fecha de recepción del dictamen: 18 de enero de 2008