



EN-CLAVES

DEL PENSAMIENTO

Entrevista con Eugenio Trías

Interview with Eugenio Trías

Dora Elvira García

En-claves del Pensamiento, vol. II, núm. 4, julio - diciembre, 2008, pp. 157-170
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Ciudad de México
Distrito Federal, México

En-claves del Pensamiento,
ISSN (Versión impresa): 1870-879X
dora.garcia@itesm.mx
en-claves.ccm@servicios.itesm.mx
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey Campus Ciudad de México
México

ENTREVISTA CON EUGENIO TRÍAS

DORA ELVIRA GARCÍA¹

La filosofía de Eugenio Trías no se puede ubicar o encasillar en un sólo ámbito de la filosofía, sino que ronda con sus reflexiones los diversos campos filosóficos y los interconecta entre sí. Su filosofía denominada por él mismo como “filosofía del límite” llama a la unidad de todo aquello que es posible pensar. De aquí que sus reflexiones versen tanto desde las disciplinas filosóficas especulativas como son la epistemología y la ontología, como aquellas que corresponden al campo de lo práctico como son la estética y la ética.

Eugenio Trías ha incursionado en la reflexión sobre el vínculo entre música y filosofía en su nuevo libro *El canto de las sirenas* que ahora está presentando en México. Antes de hacerle algunas preguntas al respecto, me interesa regresar a varias ideas que se gestaron en el desarrollo de su filosofía del límite.

A consideración de algunos de tus lectores *La edad del espíritu* es tu obra maestra no sólo por la riqueza de tu pensamiento ahí plasmado y por tu estilo en la escritura, sino por la profundidad con que tratas en una historia de las ideas el tema de lo sagrado, que es un tema que te ha

¹ Agradece Dora Elvira García a Adriana Renero por la revisión del borrador del texto inicial y sus valiosos comentarios al mismo, así como de sus sugerencias. Tecnológico de Monterrey, CCM. dgarcia@itesm.mx

acompañado durante muchos años e incluso en tu nuevo libro. Dentro de tu gran producción de libros ¿cuál o cuáles consideras que serían los más representativos del pensamiento de Eugenio Trías? ¿Por qué?

Yo creo que, posiblemente, mi libro más ambicioso es la *Edad del Espíritu*. En realidad es un poco de lo que hoy se llama *World History* que es un recorrido desde la prehistoria hasta la post modernidad. Hago mucho énfasis en las grandes civilizaciones religiosas de la Antigüedad, sobre todo en el ámbito oriental, desde la India védica, el gran Zarathustra zoroastriano, antes en Mesopotamia y Egipto, por supuesto, el Israel bíblico profético y la Grecia desde la época de la epopeya homérica hasta la filosofía presocrática, Platón y Aristóteles. El tema de las creencias religiosas como sustento. Como culto de la cultura, se vuelve el hilo conductor que da el carácter al recorrido que hago en este libro. Es un acercamiento histórico desde la Antigüedad hasta el mundo Medieval; recorro la Antigüedad tardía, el Islam, la Cábala judía, el cristianismo oriental, la comunidad cristiana europea occidental y, finalmente, la Modernidad. Me detengo en el Renacimiento por su relevancia, en la Reforma o el Cristianismo reformado que me parece también extraordinariamente interesante de seguir, después en la Ilustración y en el Romanticismo hasta aterrizar en el mundo contemporáneo. Es un recorrido muy ambicioso en el que también ensayo mi propia filosofía y lo que considero que da consistencia a la filosofía que yo llamo: *categorías*.² Es un concepto convenido porque evidentemente cualquier uso en filosofía está siempre cargado de implicaciones. Yo uso *categoría* en un sentido libre y no tiene que ver con lo que por categoría entiende Aristóteles, ni Kant, ni Hegel, pero si es importante para mostrar una especie de organización de la reflexión, que pongo a prueba precisamente en este recorrido histórico. Es algo así como poner a prueba una filosofía que tiene cierto carácter de vertebración y, a la vez, un material histórico que es limitado, porque evidentemente me suscribo a un ámbito, esto es, a cómo en las creencias religiosas surgen también los marcos de pensamiento, es decir, surgen unas historias de las ideas con un hilo conductor religioso. En ese sentido, es un libro escrito —para decirlo en términos cinematográficos— como guión de hierro, pero procurando también que el material histórico vaya guiándome en la manera como yo voy usando dichas categorías. Pienso que posiblemente es el libro que más esfuerzo me ha reportado, más intensidad, más tensión, aunque no más tiempo.

² Cabe recordar que éstas son: matriz, cosmos, presencia, *logos*, claves hermenéuticas, mística y símbolo.

En todo caso, uno siempre está muy inclinado a pensar que lo mejor que ha escrito es lo último que ha escrito; sin embargo, es cierto que este libro (*El canto de las sirenas*) ha gastado siete años, en realidad es un libro pendiente desde mucho atrás porque hace bastante tiempo que quería escribirlo. Por lo tanto, me atrevo decir eso que acabo de decir: que lo último que uno escribe siempre le atribuye el máximo de importancia y no puede confundirse con la novedad y la relevancia. Por lo menos en extensión está claro que *La edad del espíritu* y *El canto de las sirenas* son los dos libros más ambiciosos.

Desde *La filosofía y sus sombras* hasta la *trilogía* que conforma la filosofía del límite, has definido tu pensamiento como un intento de diálogo constante e interminable entre la razón filosófica y sus sombras, ¿por qué consideras relevante este diálogo? ¿Qué le añade este intento al pensamiento filosófico occidental?

Tengo la impresión de que el pensamiento occidental ha funcionado muchas veces por exclusión, como si la razón fuera una especie de pauta, que en todo caso no tenía que modificarse en función del material sobre el cual, de algún modo, se intentaba arrojar luz o iluminar. Es cierto que, en este sentido, es ejemplar la manera kantiana en que introduce un componente de autocrítica muy importante a la razón, no sólo es crítica del juicio o crítica de la *praxis* o crítica del conocimiento, sino crítica de la propia razón y eso es lo que da tanta fuerza a la filosofía kantiana. Entonces, yo siempre he tenido una grande inclinación por una actitud de razón más flexible. Al final he definido en la trilogía que tú comentabas, sobre todo en la tercera pieza de ésta, que en alguna medida es como un *organon* donde se da la clave mayor, la clave hermenéutica —como suele decirse hoy— que es la *razón fronteriza*. Es una razón que por su misma naturaleza está abocada a un diálogo con aquello que normalmente se considera excluido o fuera de la razón o incluso como el fin de la razón. Por eso ya desde mi libro *Filosofía y carnaval* —que tiene mucha influencia de la *Histoire de la Folie* de Michel Foucault— su cuerpo o centro mismo era un amplio diálogo y un estudio crítico: muy dialógico y empático con la *Histoire de la Folie*. Ya en *La filosofía y su sombra* apuntaba hacia esta dirección; sin embargo, me tomaba distancias con ironía porque éste es un libro que tiene que ver con las críticas de las filosofías post wittgensteinianas a la metafísica, tanto las primeras del Círculo de Viena como las de las distintas familias de filosofías analíticas. Desde el principio vi que estaba muy por encima de este tipo de orientaciones, en algún sentido decía que lo que éstos hacían era darle un estatuto a la metafísica, —y jugando un poco, y por mis intereses en aquel

tiempo muy marcados por la antropología estructural de Lévy-Strauss o de Foucault—, pensaba que este concepto de razón que elaboraba el positivismo lógico daba un estatuto a la metafísica pero en la “exclusión”. Ya desde entonces marcaba mucho las distancias con un cierto racionalismo que me parecía improcedente. Pero no con ello quería decir, como a veces se interpretó al principio (en mis primeras publicaciones) que yo estaba abonando un irracionalismo. No, no era el caso, ni muchísimo menos. Lo que pasó es que no me satisfacía nada, ni la razón analítica ni la razón dialéctica, ni el marxismo de Lukács el viejo, ni la filosofía analítica como la teoría de la razón que entonces prevalecía, fundada en un entendimiento —a mi modo de ver— muy amputado y restrictivo de la ciencia. Es llamativo ahora que son los propios científicos los que se han desmarcado de este tipo de filosofías, y son ellos los que luego necesitan a la metafísica, por llamarlo de alguna manera, como es el caso del científico René Thom que al final dialoga con los presocráticos, con la metafísica, y muestra un poco que ese tipo de orientación filosófica “restrictiva” es muy estéril.

Yo, sin embargo, aunque he tardado bastante en definirlo, quería dejar claro que mi orientación no renunciaba a la razón, pues apunta hacia la inteligencia y el conocimiento. Lo que ocurría es que me importaba mucho mostrar que hay formas de conocimiento que no son estrictamente las que establece la ciencia, pero desde luego sin quitarle por ello ningún mérito a la ciencia.

En tu obra es posible advertir que la noción de límite emerge gracias al diálogo con filósofos como Platón, Hegel, Kant, Wittgenstein y Heidegger, y tu pensamiento reacciona ante el concepto de un límite entendido como barrera o prohibición (en el caso de Hegel), o como un límite o fin del conocimiento (en el caso de Kant), como límite del lenguaje y del mundo (en Wittgenstein), o bien como límite de la existencia o del *Dasein* (en Heidegger), pero ¿en qué momento específico emerge la noción de límite en tu diálogo filosófico con Platón que es el filósofo que siempre te acompaña en tu pensamiento? O dicho de otro modo ¿qué momento o qué parte de Platón es la que te inspira para desarrollar una idea de límite con una connotación positiva y afirmativa?

Esto, sobre todo, es la novedad que preferentemente introduzco en este libro. Es verdad que ya por ejemplo, en *Lógica del Límite* —en un momento dado— hago volver a Platón, entonces hablo del Platón familiar, incluso diríamos convencional, el Platón que está más presente en nuestras lecturas de los grandes *Diálogos*: el *Banquete*, la *República*, el *Fedón* y el *Fedro*. Entonces

abordo el ámbito *fronterizo* que es donde afinca, aquí [en *El canto de las sirenas*] también vuelvo a ello: el *Eros*, el semidios que ni es mortal ni inmortal, ni es divino ni es humano pero que está a la mitad de camino, en un camino de “en medio”. Hablo mucho en este libro de este camino de “en medio” —una idea que fui preparando en libros anteriores—, de un *límite* de forma afirmativa y no como una pura línea evanescente, sino como una circunscripción que genera —como ocurre en todas las fronteras— colisiones y dificultades pero también *comunicación* y *mestizaje*. Yo creo que por eso esta noción de límite que yo he ido elaborando es la más rica y la que puede tener más calado. La vengo siguiendo ahora aquí, en México, y tiene esas implicaciones que habría que tomar incluso a nivel intuitivo y, digamos, *óntico* —como diría la pedantería filosófica—, que sabe lo que son estas *situaciones de frontera*, con todo lo que tiene de terrible pero también de apertura, de comunicación, o de mestizaje. Yo creo que, posiblemente, es la noción más fecunda de las que utilizo; no sólo porque es ontológica o *ser del límite* —aunque yo así la entiendo— sino que también la adapto y la considero fundamentalmente antropológica, ya que es una manera de definir la propia condición humana en todas las peculiaridades y extravíos de la misma. Como sea, cuando hablo de límite, hablo de esta zona intermedia, medianera y fronteriza entre lo humano y lo divino. Noción tan propia del Platón que habla de *Eros*, de *poiesis* y de estos temas que me son muy queridos desde hace muchos años, desde que escribí *El artista y la ciudad* quizá —incluso, desde una versión inédita que quedara siempre inacabada de mi tesis de licenciatura y que en realidad es un borrador—. Pero yo creo que el golpe que doy a esta idea es encontrar en Platón “la base” de una *filosofía de límite*. En este texto y en el ensayo último que escribo que está al final de *El canto de las sirenas*, me refiero a Platón, sobre todo al *Filebo*, diálogo al que le doy una importancia enorme, pues es en donde se habla de la dialéctica del límite y de lo indeterminado: *peras* y *apeiron*. Límite en griego es *peras* y también es *horos*, aquí me circunscribo un poco a esta noción que Sócrates trae a colación citando a un nuevo Prometeo que es Pitágoras (recuérdese que hay un fuerte impacto del pitagorismo en el propio Platón que se ha resaltado mucho desde hace bastantes años en la escuela de Tübingen). Y es ahí donde el concepto de límite en dialéctica con lo indeterminado está en primer plano y también en términos topológicos; esto es algo que siempre me ha importado destacar como algo incluso más relevante que la ontología y por eso lo hago, por ejemplo, en mi libro *La aventura filosófica*.

Para esas dos primeras categorías que yo uso de lo *matricial* y del *cosmos*, el *Timeo* me proporciona un poco el carácter de “eso” matricial con la reflexión fascinante que hace Platón concretamente al final del *Timeo* sobre la categoría

de la *chora*, que no es estrictamente *topos*, no es un lugar, o en todo caso lo es pero en un sentido muy particular: como albergue, morada, o bien como el emplazamiento del cosmos (entiéndase así la *chora*) o como el mismo Platón denomina: el principio materno. Esto me importa mucho para la dialéctica de mis categorías, donde quizá la más importante sea la de lo matricial y el cosmos; lo matricial entendido tanto a nivel individual como a nivel colectivo; *i.e.*, *ser en el mundo* pero rectificado en un sentido radicalmente distinto de las ¿categorías? de la existencia porque dicho *ser en el mundo* está siempre adelantado y antecedido por esto que podemos llamar lo matricial. Y por eso Platón es uno de los filósofos que mejor guían mi pensamiento.

En *La edad del espíritu* así como en *Lógica del límite* haces referencia al ser del límite y a un *logos simbólico* que nos acerca al ámbito de lo sagrado. ¿Qué relevancia tiene este ámbito de lo sagrado en tu reciente obra? Y ¿cómo es posible encontrar ahora ese *logos simbólico* en *El canto de las sirenas*?

Se me impone el concepto de símbolo porque encuentro insuficientes otros conceptos para los ámbitos que a mi más me importan como campo de exploración e investigación que son: el arte o las artes y el ámbito de lo sagrado o la religión en el sentido más amplio del término; en ambos casos, un concepto de símbolo se me hace necesario. También vale la pena decir que en cada caso lo adapto al ámbito que corresponde; por ejemplo, evidentemente no uso el mismo concepto de símbolo cuando me refiero a una película de Hitchcock, a una obra arquitectónica o a una pieza musical, que cuando lo refiero a todo este conjunto de sistema de creencias que configura el universo de lo sagrado. También de nuevo aquí *La edad del espíritu* es el libro clave, ya que es en donde este concepto está explorado al máximo en el sentido en que deslindo y distingo en él la parte simbolizante y la simbolizada, así como la posibilidad de conjunción o disyunción de ambas. También advierto la articulación del símbolo con lo que llamo *límite* y, por tanto, con el sustento ontológico de la noción. Y luego se encuentra dentro de las siete categorías: la matriz del símbolo, el cosmos entendido en términos simbólicos, la cita del hombre con lo sagrado como el momento del encuentro entre el sujeto, la comunidad y lo sagrado, el *logos* simbólico o la interpretación hermenéutica que puede hacerse del *logos*, o bien la última frontera de la hermenéutica que sería lo que yo llamo: lo místico. Bueno, éstas son las seis categorías, la séptima convoca al encuentro y sirve también de hilo conductor para un recorrido histórico. Yo pienso que este desglose analítico de categorías del símbolo y esta manera de afrontarlo difiere

radicalmente de otros tratamientos del símbolo. Si pudiera encontrar otra palabra me sería muy bueno porque ésta se encuentra ya muy contaminada, pero lo está porque es bastante necesaria.

Mi concepción de símbolo, con todos mis respetos, toma muchas distancias de lo que son los arquetipos simbólicos de Jung y con lo que por imágenes y símbolos entiende Mircea Eliade. Quizá por eso me dedico a la filosofía, quizá también por eso siempre busco más la diferencia que la unidad. A mi me decepciona bastante esas aproximaciones donde al final “todo es lo mismo”, da igual que sea una cultura mediana que una cultura griega, porque al final todo va acabar siendo lo mismo. No digamos en Jung y los arquetipos donde todo es el *ánima* y el *animus* sea lo que sea y donde sea que miremos y apuntemos. Esto me deprime mucho porque creo que la experiencia es diferencial, a pesar de que este pensamiento de las diferencias a veces se entiende como pensamiento de exclusión, como si la apelación a la unidad fuera lo que nos hermana, pero a mi parecer es más bien a base de una profunda ocultación.

Entonces, *La edad del espíritu* es un libro en el cual insisto mucho sobre las diferencias: *i.e.*, en qué difieren las culturas cosmológicas de las que llamo profético-sapienciales, en qué se distingue la sabiduría hindú o las que proceden de las tradiciones védicas, de la suerte de sabiduría que se articula en Grecia. Entonces considero mucho “las diferencias”. Es cierto que hay terrenos donde la confluencia es además muy productiva, sobre todo en aquellos que tienen que ver con la religión o con la mística. Está claro que al final encontramos puntos de contacto importantes entre las distintas formas de *gnosis* o las distintas formas místicas. También ahí importa mucho no mezclarlo todo, o sea no es lo mismo un Alfarabi que san Juan de la Cruz.

¿Y ese “logos simbólico” en *El canto de las sirenas* cómo se presenta?

Bueno aquí me importa mucho que por un lado se destaque el valor del conocimiento de la música, su fuerza intelectual pero también su potencia emotiva. El símbolo para mí siempre tiene esta capacidad de aunar emoción y entendimiento. El símbolo es un instrumento de conocimiento, aunque sea de tipo hermenéutico interpretativo, pero el símbolo también provoca un tipo de sentimiento. Entonces, a mi consideración, la música está en la intersección entre lo que se ha llamado el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis* cuya conjugación es simbólica. Esto me obliga a rectificar el concepto de símbolo porque, como lo digo desde los primeros párrafos de mi libro, éste siempre o casi siempre cabalga sobre imágenes o sobre el mundo de la imagen: quienes usan los símbolos siempre están entendiendo el símbolo con sustento icónico o de algo semejante; esto sucede

desde Freud a Lacan, desde Mircea Eliade hasta Gilbert Durand, o el mismo Sartre que habla de un imaginario.

A mí me interesa un símbolo en términos musicales que se adapta a las dimensiones del sonido en el sentido en que tenemos experiencia de él: no es casual que lo habitemos, incluso, cerrando los ojos. No es casual tampoco que haya habido tal tradición de músicos ciegos, como Laeda —que se supone que era ciego— así como Homero. Lo que quiero decir es que el símbolo musical para mí siempre gravita en las dimensiones del sonido, en las alturas, o en lo que llamamos la escala de los grados, los tonos y los semitonos, la duración, la medición de la duración, la acentuación de la medición y, por tanto, también en el ritmo y la intensidad o la velocidad, o en los dominios que son los caracteres del sonido. Yo creo que la auténtica música le da una dimensión de sentido no mediada por la palabra ni tampoco, necesariamente, por la imagen. Y aunque puede darse también la conjunción entre música y drama o la conjunción de la música con la palabra, desde el principio lo peculiar de la música es lo que ella expresa, el diálogo, la forma y el sentido que expresa tanto intelectual como emotivo o de goce, y todo ello ¡lo hace sin palabras!

Ese es el sentido como se encarna este concepto de música fronteriza en *El canto de las sirenas* ¿cierto?

Sí, uno de los campos para mí más expresivos de la noción de frontera y de lo fronterizo es precisamente éste, donde confluye lo sensible y lo inteligible o la razón fronteriza y, podría decir, el mundo de la sensibilidad y del sentimiento. Por esa razón, la música me ha requerido una reflexión muy especial, y también en parte por dos razones: una personal en la que la música me acompaña desde que soy pre-adolescente. Y la segunda razón es que quizá sea el arte que requiere más reflexión, porque la estética se ha construido desde las artes plásticas, ahora, sobre todo en las últimas décadas, hay mucha filosofía de la arquitectura muy interesante también, pero la filosofía de la música no ha tenido mucha influencia, salvo en el caso de Adorno.

Tú has señalado en varios de tus libros —si recuerdo bien— en *El artista y la ciudad* y en uno más reciente *Ciudad sobre ciudad* que el pensamiento filosófico se gesta en la escritura y se encarna en ella, y cuya mejor expresión sería la poesía ¿Qué relación tienen estas afirmaciones con el tema de la música que en los últimos tiempos has trabajado, sobre todo en *El canto de las sirenas*? Dicho de otro modo ¿qué relación existe entre la producción de tu pensamiento —un pensamiento un tanto poético— y la música?

Quizá de todos mis libros, en el aspecto digamos del ensayo literario, el que está más elaborado y que es un tipo de ensayo distinto del que suelo emplear para construcciones más sistemáticas es el caso de *La edad del espíritu*, tengo otros libros más estrictamente filosóficos como *Los límites de mundo* o *La aventura filosófica*. En este nuevo libro realizo una escritura más suelta, lo que llaman prosa, que quiere decir escritura desatada (de la que habla mucho Cervantes). La mía es una prosa de reflexión filosófica pero adaptada a la interpretación —en este caso de música— como la línea que ensayé. *El canto de las sirenas* es casi el resultado de estos ensayos de escritura, quizá también en *Lo bello y lo siniestro* cuando me acerco a la película “Vértigo” de Hitchcock, o en *Vértigo y pasión* que de nuevo regreso a esta película, o también en un breve ensayo que sirve de banco de pruebas sobre Goya y Beethoven. Éste es un tipo de escritura ensayística que también, de cierta manera, hace muchos años ensayé en *Drama e identidad*; de hecho, ésa es la primera incursión que hice en el campo de la filosofía de la música, un pequeño ensayo al principio de este libro sobre la forma del *allegro* y de la sonata. Pero aquí lo he hecho a conciencia y quizá por eso también he construido el libro a base de veintitrés ensayos distintos formando un cierto argumento por la ilación cronológica que tienen y porque unos se refuerzan a los otros: unos insinúan temas que luego vuelven a aparecer desde otro punto de vista. Desde ahí es que creo que éste es mi libro más ensayístico si hemos de hablar de ensayo en sentido casi estricto, no en el sentido de Montaigne, porque este último ya hablaba de ensayo como algo muy referido a sí mismo, poniendo su yo siempre adelante —y esa era su grandeza—. En mi caso, es un ensayo más objetivo porque el que realizo en cada caso es una aventura musical que me provoca y me incita y que, por tanto, quiero saber y conocer a través de lo que escribo, con las claves que me permiten comprender, un poco más acerca de la música. Esto me hace usar en cada caso un recurso distinto, pues no es el mismo que empleo cuando me acerco a Schumann que cuando me acerco a Béla Bartók o cuando me aproximo a John Cage.

En una de las presentaciones de tu libro comentabas que encuentras una relación directa de la música con el conocimiento y específicamente con la filosofía ¿En qué consiste esa relación? ¿Por qué consideras que resulta importante hoy día escribir sobre música?, y ¿qué relevancia tiene la música para un mundo como el que vivimos?

Creo que como dice Hölderlin “cuando arrecia el peligro crece lo que puedes salvar”. Hace poco vi una película que me impresionó mucho de un barcelo-

nés que casi tiene 80 años y el título en alemán es “Die Stille vorher Bach”: “El silencio antes de Bach”, era una película muy original, bien construida, sin argumento en el sentido convencional del término, que nos va acercando al mundo musical de Bach y a los instrumentos musicales: el director hace una aproximación a lo que es un órgano, a la fabricación de pianos, a la fabricación de otros instrumentos musicales. También se refiere a unos violonchelistas que están en un metro, ensayando la *Suite* número 1 de Bach para violonchello solo. Es una escena magnífica. Luego presenta unos camioneros que uno no acaba de entender por qué están todo el tiempo hablando de Bach. Uno de ellos, con una armónica aparece tocando una pieza de Bach. Parece una cosa un poco extravagante porque es un mundo de camioneros con tatuajes, *graffitis* y con todas esas cosas. Pero luego tiene una cierta lógica, porque resulta que ellos pertenecen a una empresa de construcción de instrumentos y poco a poco se han ido familiarizando con el mundo de Bach. La tesis de la película es que en el mundo de hoy Bach tiene un lugar, aunque este lugar no es inmenso pero tiene un lugar.

Entonces, creo que la música innovadora, evidentemente, hoy por hoy es minoritaria. Cabe decir que en las discusiones que he tenido en estos días, hay que tener cuidado con confundir el término “minoritario” porque éste no significa elitista. Si decimos que lo minoritario es elitista entonces ¿qué pasa?, que la cultura por la que abogamos es Julio Iglesias que es el *hit* musical. La verdad es que tendría que haber una *paideia*, una educación musical, sobre todo en países como España pero también en Latinoamérica, en donde a pesar de haber música popular —muy válida e importante—, debe también haber un lugar para la música clásica.

Sé que también aquí en México empieza a haber una generación importante de buenos compositores y de músicos, y yo creo que esto merece mucho apoyo porque el campo musical a diferencia entre otros ámbitos del arte está mucho más desprotegido. La pintura está en las salas de exposiciones, en las galerías, es todo un grandísimo negocio empresarial, hay mucho dinero en juego e incluso, a veces, las obras de arte se convierten en algo así como el “patrón oro”. ¡No se diga en la arquitectura! Arquitectura y política son una hermandad, incluso los grandes arquitectos siempre han hecho obras políticas colosales, por ejemplo, Le Corbusier. Pero en música sucede otra cosa, en España me he encontrado con escritores —que no quiero nombrar— quienes con la mayor facundia dicen con toda gala no haber ido jamás a una ópera, ni haber visto nunca un concierto. Y yo le diría “cállese usted por favor, que no le honra”. Pero si lo puede decir y —repito que no digo el nombre— es porque es un contexto en el que la música no está. Y no digamos la música que yo consagro casi

en medio libro que es la que inicia Schönberg. Si escuchamos la mejor pieza, a mi modo de ver, del primer Schönberg titulada *Die Erwartung: La espera*, una obra atonal y atemática —o las piezas de la misma época de Kandinski— la valoración actual es de aceptación de un amplio sector del público pero la primera todavía genera una especie de rechazo.

Una de las preocupaciones de Eugenio Trías por la música responde a un intento de reivindicar lo auditivo frente al avasallador mundo de lo visual e intenta recuperar el sonido desde un sentido primigenio entendido como *phoné*. Como recién nos has dicho ¿de qué manera podría lograrse dicha reivindicación mediante la música contemporánea?

Primero hay que hacer una precisión. Ya lo he expresado bastante en los seminarios y en las conferencias, y es que he tomado mis distancias con lo que, por ejemplo, Jacques Derridá llama el *fonocentrismo*. Él se refiere siempre al sentido en que se articula a través de la palabra o el lenguaje verbal. Yo critico enérgicamente la amputación que hace este filósofo al dominio de la *phoné*, y lo critico por descuidar completamente el dominio o el ámbito de la música como señalo al final de mi libro.

Este dominio del escucha está muy potenciado en la música del siglo XXI, y yo me he quedado un poco en el umbral en este libro, porque al último introduzco a Xenakis que pertenece a la generación anterior y que es uno de los fundadores de la música de hoy. De todas maneras, estoy preparando otros ensayos en los que quiero dedicar la atención a músicos que van desde György Ligeti hasta Morton Feldman. También a un pionero italiano muy interesante, a quien se le descuidó completamente, aunque tampoco él se intentó promocionar; era un aristócrata italiano que se llamaba Jacinto Scelsi, nació en 1903 y murió a fines de los ochentas. Scelsi afirmaba que el sonido es un foco de energía material, fónica: *phoné* en su mayor materialidad, y también puso atención en el ámbito del timbre, un ámbito de aspecto algo salvaje —sobre todo en la tradición occidental—. Scelsi recuerda que con toda su grandeza Johann Sebastian Bach hizo un experimento extraordinario al que se le ha llamado “música especulativa” que es una pieza del arte de la fuga que no tiene instrumentos. Está hecha en la pura abstracción, lo cual adquiere una cierta genialidad, pero luego todo el mundo se debate si lo mejor es hacerla o construirla en piano, en una gran orquesta o en una pequeña orquesta de cámara, porque no está especificada la instrumentación.

Voy a hacerte dos preguntas más y con la segunda cierro, la primera incide en intereses personales porque he estado investigando sobre el tema de

la esperanza que me parece que tiene ciertamente alguna relación con tus reflexiones. ¿Estarías de acuerdo con Ernst Bloch quien señala en su *Principio de esperanza* que la música es la más utópica de las artes?

Tengo dos respuestas, a mí me interesa la línea que abre Ernst Bloch sobre todo porque creo que es muy importante dar valor a esta virtud teologal —si la hemos de nombrar en ese sentido— porque es lo que se halla más ausente en nuestra cultura posmoderna, precisamente porque la Modernidad la concibió de una manera —yo diría— muy reductiva, debido a que se articuló y se hilvanó con unas filosofías de la historia y ciertos grandes relatos ideológicos que luego nos han demostrado ser un fiasco. En donde marco mis grandes distancias con Bloch —a pesar de que él da un sustento de una manera muy imaginativa y personal—, es que le ocurre lo que a Adorno con en el relato marxista —aunque de manera muy distinta—. Al respecto, he de decir que me interesa y me importa este tema —he dialogado con él muchas veces y en ocasiones de manera polémica también—, pues destaco aspectos que son necesarios tener en cuenta del marxismo, pero por otro lado me parece completamente susceptible de crítica el sustentarse y apoyarse en el relato marxista como lo hace Adorno o como lo hace Bloch. A mi consideración esto es lo que limita el proyecto de la teoría crítica, de la sociología del arte y de la música en particular. A Adorno le sucede eso, y también al proyecto de la utopía crítica muy rectificada de Bloch, pues en el fondo éste también asume la teoría marxista. Entonces es una teoría que hay que rectificar radicalmente porque no da cuenta, hoy por hoy, del capitalismo para bien o para mal. Yo digo siempre que es mefistofélico, pero ha tenido también una gran capacidad de autotransformación y de autometamorfosis; es como el ave fénix para una sociedad postindustrial. Seguimos con el capitalismo —y evidentemente no tiene nada que ver—, pero es la época de estos autores y de John Maynard Keynes quien de una manera muy genial dio un giro al Capitalismo que ponía un poco en evidencia las limitaciones de la economía clásica. Marx no deja de ser una figura importante porque no sólo es economista sino también filósofo y sociólogo. Ésta es, en general, la primera observación crítica que haría respecto a Bloch.

La segunda observación, que es más personal, es que yo creo que para avanzar hay que retroceder y que, por tanto, para acercarnos hacia el futuro hemos de recordar lo que nos preexiste, eso es lo que llamo: la vida anterior. Y el libro de Bloch se inaugura con una crítica a la reminiscencia platónica que yo creo que es completamente injustificada —es no entender a Platón en lo absoluto—. Es curioso porque, por otro lado, Bloch es un filósofo muy sensible a la filosofía de Schelling y se apoya mucho en ella. El componente, llamémos-

le “platonizante”, que Schelling denomina potencias, *Urgrund* o profundamento —lo que es anterior a la existencia, incluso aquella a que Dios exista en términos ontoteológicos, o a que haya mundo—, es lo que para mí le da tanto valor a la filosofía sistemática de Schelling —a diferencia de la de Hegel—, y por lo que yo me encuentro mucho más cerca de él. Alguien decía que esto es una especie de retroceso al Romanticismo. Yo creo que el Romanticismo es algo muy general, y no creo que dialogar con él sea un retroceso, podría decirse también que dialogar con la Ilustración sería como un retroceso y es falso. Pero es que, en todo caso, Schelling está mostrando que hay una dimensión matricial y si se olvida o se deja de lado, entonces toda construcción es inoperante. Yo diría que la esperanza de Bloch es interesante y válida porque pocos filósofos la ponen en primer plano. Se entiende que éste haya tenido tanta influencia sobre todo en el campo de la teología y de las teologías de la esperanza tanto católicas como calvinistas, tanto luteranas como en el ámbito del cristianismo, pero creo también que necesita una profunda rectificación.

¿En qué sentido generaría un ánimo esperanzador para las generaciones de hoy día poner el énfasis en la música más que en cualquier otro arte?

Yo lo diría más bien para tener una concepción más llena, más plenaria de la cultura y para que ésta se nos haga más cercana a nuestra propia naturaleza y no sea necesariamente algo dominado por el malestar, como decía Freud y, por tanto, que no sea sólo un componente de represión e inhibición como él atribuía. Yo dialogo siempre con Freud, quien tiene un concepto extraordinariamente fructífero para acercarnos justamente a la música o a la pintura: el concepto de sublimación. La buena música no sólo nos muestra lo humano sino también lo inhumano, no sólo el bien sino también el mal, no sólo la armonía sino también la disonancia, pero —claro— sublimándolo.

En este punto yo no estoy nada de acuerdo con él pero reconozco que tiene gracia cuando dice que cuando escucha a Wagner le dan ganas de invadir Polonia. Entiendo que hay un tipo de música, sea bien o mal oída, sea música *kitsch* que abunda mucho, sea violenta, o la que haya sido una de las grandes desfiles militares del Nacional Socialismo, o yo qué sé, también del régimen Stalinista, la música ante el padre Stalin o ante el Führer era central, ellos eran impensables sin ella. Lo que quiero decir es que de la música se puede hacer un uso espantoso, como también de la religión y del pensamiento.

Lo que creo y lo destaco mucho —aunque no para privilegiar a la música pues sería un poco absurdo entrar en una especie de dinámica de litigio de las artes— es que es cierto que desde la crítica artística hasta la teoría de la estética e incluso la filosofía del arte se ha construido casi exclusivamente con las artes plásticas y las de género literario o poéticas y se ha puesto muy poca atención a

la música. Yo creo que con el acercamiento que yo intento es como si de pronto apareciera algo que no estaba, es como un invitado que no se preveía, y pienso que ésa es la razón —lo digo con alegría— por la que *El canto de las sirenas* ha tenido tan buena recepción entre el público de España. Y bueno, ahora está la singladura aquí [en México], y también hay una marcha en Italia. Con esto espero que también se pueda crear una cuña pues había un gran vacío, un enorme vacío de reflexión sobre la música. Claro, yo no hago una analítica estructural de la música, a diferencia de otros tipos de acercamiento, más bien lo que hago es una *historia de la cultura en clave musical*.

¿Qué les dirías a tú —y con esta última pregunta cerramos y profundamente agradecida— a tus futuros lectores del *Canto de las Sirenas*?

Pues yo les diría que no se asustaran por el hecho de que el que escribe este libro es filósofo y de que el libro realmente es un libro de filosofía. Como digo muchas veces, en ocasiones provoca susto, miedo, pavor, porque uno dice: “filosofía” y todo el mundo se hecha a correr, o por lo menos mucha gente. En gran parte creo que esto sucede porque los filósofos, debido a un cierto masoquismo congénito, sobre todo en el siglo xx, se han empeñado en que esto sea así, es decir, han hecho esfuerzos mayores para quedarse sin público. Entonces lo que diría yo es que si aman la música o quieren amarla un poco, mi lema es que se acerquen sin problemas y que lo lean como quieran, es un libro abierto. Yo recomiendo una lectura, que es la ordenada, por algo pongo el libro en el orden en que lo pongo, y además está muy pensado y calculado así, pero el lector es completamente libre de empezar por aquello que le guste y, como también ocurre, hay personas a las que les ha gustado mucho el libro. No sé, he tenido incluso muy buenas críticas, sobre todo una en la revista de la cultura, en la que un excelente poeta: Antonio Colinas, dice: “A mí la música que me gusta es la de Monteverdi, Bach, Mozart y Haydn”, y yo digo, ¡estupendo!, hizo una lectura muy buena de todo el libro. Hay otros, en cambio, que dicen que lo que les gusta de verdad es lo que escribo sobre: John Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis. En fin, puede haber una elección libre en cuanto al uso que puede hacerse de este libro.

Fecha de recepción: 13/03/2008

Fecha de aceptación: 15/04/2008