

# VIAJE Y MUSICALIDAD EN DRAMA E IDENTIDAD DE EUGENIO TRÍAS (O EL ENSAYO COMO SISMÓGRAFO DE TENSIONES)

Ricardo Tejada

(Université du Mans, Francia, Labo3Lam)

## Introducción: un título interrogante

*Drama e identidad* es el sexto libro de Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013). Publicado en 1974, justo antes de la muerte del dictador, su libro siguiente, *El artista y la ciudad*, será ya una obra publicada durante el reinado de Juan Carlos I. Estamos, pues, ante su último libro del periodo franquista. Dada la precocidad de Trías a la hora de publicar, tal vez favorecida en parte por sus estratégicos contactos y amistades (entre ellos Rosa Regás y Josep Maria Castellet) y su cercanía física a las propias editoriales (Anagrama, Seix Barral, Edhasa), podríamos considerar todos los ensayos anteriores a *Drama e identidad* como textos primerizos, juveniles, sin menoscabo de su calidad indudable, bien es cierto, bastante desigual<sup>1</sup>. Trías es ya, por entonces, un autor conocido en el mundillo cultural español [Trías, 2003: 359]. Sin embargo, su relativa celebridad no se corresponde con su situación profesional. Todavía no ha defendido su tesis (la defenderá en 1980, contando él treinta y ocho años de edad)<sup>2</sup>. Tampoco tiene una situación estable pues ha trabajado apenas tres años como profesor adjunto en la Universidad Autónoma de Barcelona (1967-1970) [Trías, 2003: 329-330]. Durante estos primeros años de la década de los setenta, los ingresos de Trías se reducen a su colaboración con la editorial Salvat, a sus artículos en

---

1 Para todos los datos biográficos haremos referencia a sus memorias tituladas *El árbol de la memoria* [Trías, 2003: 334-350].

2 *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, «Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite», n°4, nueva edición 1993, Barcelona, «Cronología», p. 34. El título de la tesis es *El lenguaje del perdón (Un ensayo sobre Hegel)*.

*Tele-Express* y, seguramente, a las ayudas —sin duda más que dignas— que recibe de la familia. Esta inestabilidad profesional—como veremos páginas después— se ve acrecentada por una inestabilidad, profunda, de orden vital<sup>3</sup>.

En el contexto de los nuevos ensayistas españoles, Trías es uno de los más destacados, junto a otros autores, también bastante precoces y de situación social acomodada, como Xavier Rubert de Ventós, que ya en 1963 había publicado *El arte ensimismado* con solo veinticuatro años de edad. Recordemos también que 1974 es la fecha de la publicación de *Ensayo sobre Cioran*, el primer libro de Fernando Savater, nacido cinco años después de Trías y de dos ensayos importantes y originales de dos autores de mayor edad, pero que empiezan a estrenarse como ensayistas. En primer lugar, el de Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, y, en segundo lugar, el de Agustín García Calvo, *Cartas de negocios de José Requejo*. Todos estos ensayos —sobresalientes, sin ninguna duda— muestran un cambio de ruta sustancial en el ensayismo español con respecto a lo que se había producido en las dos primeras décadas después de la Guerra Civil<sup>4</sup>. Veremos más tarde cómo bastantes de las características de esta nueva hornada de ensayos están presentes en *Drama e identidad*.

Pero, ¿de qué trata este libro? ¿Cuáles son sus líneas expositivas y argumentales más relevantes? En «palabras anodinas», como dice el propio autor en la introducción, trata lisa y llanamente de «diferenciar la noción de drama y la noción de tragedia» [Trías, 1984: 18]<sup>5</sup>. Si es así, podemos preguntarnos por qué no se le ocurrió ponerle el título de «Drama y tragedia». Pues bien, si dudas hubo no las fueron en este sentido. Más bien dudó entre ponerle el título

---

3 Me remito también a los análisis, en general atinados, sobre la situación familiar y social de Eugenio Trías en Vázquez [2009: 315-335]. Creemos, no obstante, que tanto la etiqueta neorromántica como la pertenencia al «nódulo Aranguren», a su área de influjo, aplicados a Trías, no son del todo satisfactorias. Tal vez el «esteticismo culturalista» pueda ser más adecuado para este periodo de los años 70. Pese a cierta cercanía con Aranguren, creemos que Trías es más tributario de los maestros que le enseñaron el pensamiento de Hegel y de Schelling: Leonardo Polo, Alfonso Álvarez Bolado (de los que habla en sus memorias [Trías, 2003: 219, 261-262]) y, tal vez, Ramón Valls y de su trascendental libro *Del yo al nosotros. Lectura de la fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Estela, 1971. De entre todos los que, formados en la Universidad Central de Barcelona, desde posiciones neo-nietzscheanas, criticaron el hegelianismo (Rafael Argullol y Miguel Morey, en particular), Trías es, desde luego, si lo comparamos a estos dos ensayistas, el más deudor de Hegel y el menos «neorromántico».

4 Todos ellos apenas se refieren ya a los grandes escritores del Siglo de Oro español, tampoco se refieren apenas a los ensayistas y filósofos españoles que les han precedido, como Unamuno y Ortega, no les interesa el problema español, su enfoque es más estetizante que moral; por último, son, (en especial los más jóvenes), «cosmopolitas» y «urbanitas», orientando su mirada a las nuevas tendencias en arte, literatura y filosofía, el jazz, la *nouvelle vague*, el *nouveau roman*, la semiótica, las filosofías estructuralistas y postestructuralistas, sin olvidar los filósofos de la sospecha: Freud, Marx y Nietzsche.

5 Nuestras citas no provienen de la primera edición de Seix Barral, que tiene el subtítulo de «(o bajo el signo de interrogación)», de 1974, sino la primera edición en Ariel, de 1984, que no cuenta ya con dicho subtítulo.

de *Drama e identidad*, como así fue, y «Bajo el signo de interrogación», que se quedó en 1974 en mero subtítulo, no por su propia voluntad. De primeras, y una vez leído el libro, no se ve en qué podría consistir la interrogación, ni tampoco parece, incluso antes de su lectura, un título mínimamente clarificador. ¿Se trataría de la interrogación consustancial a la actividad filosófica o ensayística? ¿Aludiría a la interrogación que estaba detrás del libro, acerca de su propia consistencia y naturaleza? Y es que, además, por otra parte, el término «identidad» chocaba bastante con sus presupuestos filosóficos (las lecturas de Lacan, Levi-Strauss, Foucault, Deleuze, Nietzsche, Freud, realizadas a fines de los años sesenta), tan arraigados en la diferencia, y no en la identidad, además de —me atrevería a decir— no armonizar mucho con los presupuestos políticos del joven Trías, el cual se había iniciado brevemente en el Opus Dei, para volver al área de influencia de los jesuitas, vía Alfonso Álvarez Bolado, y pasar, rápidamente, por el Partido Comunista y, más tarde, por Bandera Roja [Trías, 2003: 275-281].

¿Qué papel jugaba entonces la idea de identidad en el libro? Pues un papel dependiente del de drama. En efecto, todas las veces en que la identidad aparece en el libro está ligada al drama. Tres esquemas son propuestos para comprender las vicisitudes de la identidad (de los personajes) en el drama, desde la antigüedad griega hasta Wagner. Es lo que llama, en sentido global, el «*drama de la identidad*» [Trías, 1984: 117]. En el primer esquema, dos seres de la misma estirpe se encuentran, pero no se reconocen al ignorar su nombre o su identidad [Trías, 1984: 101]. Progresivamente se van dando las pistas que conducirán al desvelamiento de la identidad de cada uno, reconociéndose miembros de un mismo «hogar». En este sentido, el acto de Edipo de arrancarse los ojos, después de constatar que ha matado a su padre y se ha unido a su madre, «constituye el obligado *desenlace* del “drama de la identidad”» [Trías, 1984: 82]. Orestes e Ifigenia, en la obra de Eurípides, se acomodan también a este modelo. En el segundo esquema, los dos personajes principales pertenecen a dos estirpes enemigas que, a sabiendas de ello, se enamoran y «pagan con la muerte (o por lo menos con la renuncia) esa *hybris*» [Trías, 1984: 103]. Correspondería a este esquema *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Tancredo y Clotilda* en Tasso, y *Aquiles y Pentisalea* en Kleist. El tercer esquema, que sería según Trías un híbrido entre el primer y el segundo esquema, sería el de dos personajes que son, al parecer, de distinta estirpe, se encuentran, se enamoran, pero lejos de terminar en amor imposible, descubren que pertenecen al mismo estamento, con el consabido final feliz. *El cuento de invierno* de Shakespeare ilustraría este tercer modelo. Vemos que estos tres

esquemas no se corresponden exactamente con criterios cronológicos o históricos, sino más bien con el de la evolución de la identidad en los protagonistas del drama, tomadas todas estas manifestaciones culturales en un sentido sincrónico. En definitiva, «un drama se define como proceso a través del cual se desvela una identidad» y esto es especialmente significativo en la cultura del barroco en donde el tiempo empieza a adquirir un espesor peculiar [Trías, 1984: 119].

Ahora bien, cuando nos topamos con el siglo XIX, con Wagner, Kierkegaard y Nietzsche, nos encontramos con figuras que carecen de «identidad» [Trías, 1984: 89]. En este sentido se refiere al caballero de la fe, introducido por el pensador danés en *Temor y temblor*, y, al Dionisos nietzscheano. No obstante, en el primero, en el gran músico alemán, hay una gran ambigüedad pues «todas o casi todas las operas de Wagner —afirma él—son auténticos dramas de la identidad». Parsifal desconoce su estirpe, quién es su madre. Sigfried infiere de sus virtudes que no puede ser hijo de un enano nibelungo. Pero, al mismo tiempo, se dan personajes como Wotan que vagabundean enmascarados, sin revelar ni su identidad ni su nombre [Trías, 1984: 107]. «En Wotan, el drama de la identidad se convierte en tragedia del desfondamiento» [Trías, 1984: 108]. Wagner es, por lo tanto, un umbral a partir del cual la tragedia se abre paso, sin que el drama haya dejado de ejercer su imperio.

Así pues, vemos cómo cuando Trías se introduce en el mundo de la música y de la filosofía, y ya no tanto en el de la literatura (en especial el teatro), en lo ocurrido en la cultura occidental en el siglo XIX, la identidad va cediendo terreno a la pérdida de la identidad. Este fenómeno se agudiza en el siglo pasado con obras —esta vez literarias— como las de Beckett y Joyce. Entramos en la modernidad, marcada por la tragedia, según Trías. La tragedia, no en el sentido de obra dramática, que podría ser adscribible a la Grecia antigua, sino en el sentido de una condición del hombre en la modernidad, aquella en la que se siente extraviado, indeciso, en un verdadero infierno del que no puede salir.

La tragedia sería así en el libro de Trías aquello que está más allá del límite, de la frontera —concepto que tendrá un largo recorrido en toda su obra aunque no lo mencione todavía—un concepto límite, pues, parafraseando a Wittgenstein, que es mencionado en ocasiones, es aquello de lo que no se puede hablar, en propiedad, pues ¿cómo hablar de algo cuando se pierde la identidad, cuando su pérdida o su emborronamiento nos elimina todos los puntos de referencia, de orientación? De tal forma que todas las veces en que va a «hablar» de ella, en este libro, es

siempre de una manera mucho más concisa y evocativa que cuando habla del drama. El título *Drama e identidad* podría, entonces, entenderse como adecuado, si entendiésemos los títulos como meramente denotativos. En efecto, no se puede denotar lo que amenaza a la identidad. Si lo titulásemos «Drama y...», o «Drama y (tragedia)» tal vez nos acercaríamos más al contenido (en el fondo desbordante) del libro, y es que, en realidad, la tragedia es precisamente el borde permanente del drama, lo que amenaza su estabilidad y de eso el libro es testigo de manera constante aunque sutil. Esta tensión —o desequilibrio— que el título esconde o vela de una manera sorprendente, en el fondo, o de la que el título (manco, en el fondo) es expresión, tal vez involuntaria o, más bien inconsciente, es la punta del iceberg de otra tensión mucho más intensa y generalizada, afectando a todo el ensayo en su propia consistencia, en su propio trenzado.

**La tensión entre forma filosófica y forma ensayística, y entre formas distintas de ensayo.**

Si queremos comprender la manera cómo esta inadecuación entre título y contenido del libro se refleja a lo largo de todo el ensayo, debemos introducir un nuevo elemento del que no hemos hablado hasta ahora: la música. Si hay algo que sorprende agradablemente al lector desde el primer capítulo, «Sobre el concepto de drama», es el dominio que se nota en Trías de los fenómenos musicales y, sobre todo, la facilidad y claridad con la que habla de ellos. El lector que haya leído antes sus anteriores ensayos, en especial los más flojos, como *Teoría de las ideologías*, de 1970, se da cuenta de que Trías anda aquí pisando suelo firme, habla de algo que tiene muy mamado, muy adentrado en él, pues las filosofías y corrientes científicas de las que había hablado (el marxismo, el psicoanálisis, el positivismo, el estructuralismo) en la década de los sesenta no estaban todavía suficientemente digeridas. Hablaba en realidad de oídas, por así decirlo, señal de una escritura juvenil, cuando ahora empieza a hablar desde el fondo de su ser como autor.

Todas las primeras páginas del libro [23-64] constituyen una exposición apretada y clarificadora de la evolución de la música occidental, desde Haydn hasta Wagner, a partir del concepto de drama y conflicto. La idea conductora es la de una forma sonata, desarrollada plenamente por el compositor Haydn, en el siglo XVIII, la cual a partir de una exposición, de un tema musical que va a constituir el centro de la pieza a lo largo del tiempo, procede a desarrollarse, abandonando ese nudo conflictivo, y termina recapitulándose, en forma de

recuperación del centro y de desenlace final<sup>6</sup>. En la forma sonata hay una cadencia que se va enhebrando conforme se sucede la música y que va creando una especie de suspense. Esta idea de suspense, en principio extraña a la música, le permite a Trías comparar la música con el cine y con la novela pues en las tres formas artísticas, el drama se expresa en un retorno al punto de partida. Es necesario subrayar que la forma sonata describe en filigrana una orientación, una flecha del tiempo, y también una estructura. Cuando, páginas más tarde, trate el autor de los dramas shakespearianos, insistirá en que tienen una «doble trama estructurada», un espacio desdoblado en espacio de la vida onírica y espacio de la vida despierta [Trías, 1984: 121].

Lo que va intuyendo el lector, sin que el propio autor lo explicita, es que la propia estructura del libro parece adquirir una forma musical, en la que un problema se va desarrollando, perdiéndose a veces en alguna que otra digresión, repitiéndose en cadencias temáticas, en personajes que abandonan la escena de la lectura y vuelven a ella, hasta un desenlace que, no obstante, no termina de verse. Las digresiones son variadas y de diversa naturaleza. No obstante, no adoptan en general la forma, casi canónica, de un sendero que se toma, en un momento del camino, con riesgo de perderse, pero muchas veces a manera de atajo, para retomar más tarde el mismo camino. Cuando, por ejemplo, retoma el tema de la ópera, gracias al Don Juan mozartiano, después de no hablar durante varias páginas de la ópera (antes había tratado Wagner), advierte: «bueno será traer a escena un personaje [Wotan] que permita recuperar el hilo extraviado del discurso. En él se habla de viajes y de viajeros» [Trías, 1984: 87]. No obstante, en estas últimas páginas no había dejado de estudiar personajes vagabundos, nómadas, como Edipo, el de Colono, o Abraham, como el caballero de la fe kierkegaardiano. Esto quiere decir que se había perdido sin perderse porque la cuestión del viaje, en el fondo, no se había perdido de vista. La segunda parte [65-90] dedicada a tratar el tema del viaje parece un excursus, y lo es en cierto sentido, pero es, en realidad, el arbotante semi-escondido del libro. Volveremos a ello. También las hay muy breves, por ejemplo, la dedicada a tratar el estructuralismo [102-103] y otras más amplias, las dedicadas, curiosamente, a unos cuantos autores que no son ni músicos ni

---

6 El filósofo y ensayista barcelonés había contraído un «compromiso tácito» con Haydn, compositor al que admirará siempre, desde su más temprana juventud [Trías, 2003: 139-141], que logrará cumplir en el capítulo «Franz Joseph Haydn» [Trías, 2018: 119-150], perteneciente a su libro *El canto de las sirenas*, donde reafirma, siguiendo a Rosen, la importancia decisiva de la forma sonata: «esa forma del *allegro de sonata* (exposición, desarrollo, recapitulación y coda) que fue para él algo más que una simple forma musical» (...), «sustancia lingüística misma de su escritura musical» [Trías, 2018: 126].

dramaturgos: Hegel, Goethe, los románticos [151-181], y los llamados por Ricoeur los filósofos de la sospecha: Nietzsche, Freud [183-204]<sup>7</sup>.

También hay motivos recurrentes, temáticos o conceptuales que vuelven como los *leitmotive*. El vínculo entre el suspense del cineasta Hitchcock y el de Haydn, evocado en la introducción, vuelve páginas más tarde [Trías, 1984: 25, 35]. La idea de que Haydn explora una *terra incognita* en sus composiciones vuelve una y otra vez, pero cada vez más ligada al drama wagneriano y, sobre todo, al drama en sí mismo, dejando la posibilidad de una «verdadera *terra incognita*» que sobrepasaría los límites del drama [Trías, 1984: 23, 36, 57, 63]. Al mismo tiempo, desde la primera parte, «Sobre el concepto de drama» se va sugiriendo que la música configura una migración, una aventura, a lo largo de la forma sonata, lo que, a partir de casi el ecuador del ensayo, va a constituir una segunda parte titulada «Viaje dramático, viaje trágico» en la que el viaje, a través de la literatura, va a adquirir una sustantividad que va a irrigar por todo el libro. Wagner, que había sido convocado en el tercer y cuarto capítulo de la primera parte vuelve a ser estudiado en la tercera parte, titulada como el libro: «Drama e identidad». Y en esta ocasión se relacionan sus obras con el suspense del que se había hablado anteriormente. Le ocurre lo mismo a Eurípides, del que se había hablado anteriormente, y que en la tercera parte se le relaciona con el suspense, el suspense de si Orestes y Efiginea se reconocerán [Trías, 1984: 105]. Por último, un ramillete de personajes (Wotan, Molloy, Godot, Leopoldo Blum, el Don Juan mozartiano) y de autores (Hölderlin, Beckett, Kafka, Joyce) configuran el territorio desconocido de la tragedia, en el sentido moderno del término, y otros (el Abraham de Kierkegaard, Wagner) el pespunte de las figuras fronterizas entre el drama y la tragedia [Trías, 1984: 77, 78, 86, 122, 155]. La autoconsciencia de Eurípides (que es una barrera para que ingrese de verdad en el mundo de la tragedia) va a ser, páginas después, la de Wagner [Trías, 1984: 107, 109]. El entrelazamiento de motivos, de *leitmotive*, los mismos de los que habla a propósito de la opera wagneriana, pero esta vez inherentes al propio trenzado ensayístico, es comparable al de otro ensayo extraordinario, *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, de José Bergamín, en donde los personajes (de la novela picaresca, de Tirso, de Calderón) y los propios autores del Siglo de Oro español no son tratados de manera académica, sino como motivos enlazados, unos con otros, en

---

7 La expresión quedó así acuñada hasta ahora, desde que Ricoeur publicó *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, reeditado en la colección Points, 1995. En España se tradujo con el título de *Freud, una interpretación de la cultura*, publicado por Siglo XXI, en 1970.

un movimiento generalizado de navegación musical, puntuada de silencios [Bergamín, 1959]. El mismo primer capítulo, «La musica de la piedra» indica este silencio de la palabra, y del mundo, y su paradójica musicalidad intrínseca. En fin, las cuatro partes siguientes [151-212] de *Drama e identidad*, mucho más breves que las tres anteriores, más parecen codas, en sentido musical, que anexos o, aún menos, conclusiones. La última de ella, titulada «Epílogo» es más una divagación personal sobre las dificultades de escribir que una conclusión en sentido estricto. Y la única «Conclusión» que hay es la de la tercera parte [145-148].

Esta musicalidad intrínseca de la escritura de *Drama e identidad*, así como las numerosas digresiones, sin olvidar una «argumentación» más evocativa y resueltamente simbólica que «lógica», más helicoidal que lineal, podrían invitarnos a pensar que pertenece plenamente al género ensayístico<sup>8</sup>. Tenemos otros elementos que lo probarían: las itálicas y las citas. El libro está trufado de palabras, de ideas, de nombres en bastardilla, en cursiva. Si son verbos, sustantivos o conjunciones es con el fin de llamarle la atención al lector sobre la importancia de algo, o también para marcar partes de un argumento, o para insistir en conceptos<sup>9</sup>. Por otra parte, las citas no son académicas, no sólo porque no hay ninguna nota en el libro (ni bibliografía al final del libro), que nos muestre la fuente exacta de la que están sacadas, sino porque además remiten a libros peculiares, no propios de un tratado filosófico. Las citas están, en su mayoría sangradas, y remiten a la musicología (Vignal, Rosen, Tovey), a la historia del arte (Vasari), a la literatura (Shakespeare), a la crítica literaria (Brion), o, frecuentemente a cartas de músicos (Haydn, Mendelssohn) o de escritores (Kleist). Algunas de estas citas están transcritas tal cual, en inglés, en italiano, y otras, un poema de Hölderlin, en alemán, sin traducción alguna, lo que, sobre todo en aquel entonces, en 1974, era bastante inusual en España. Pero lo

---

8 En una nota de un libro ulterior, *Lógica del límite*, afirma lo siguiente: «Una verdadera construcción filosófica se instituye sobre una trama implícita (o una visión) de carácter poético y simbólico», en Trías [2003: 171]. La primera edición es de 1991. Pero si esto podría ser cierto de su etapa propiamente filosófica, lo sería aún más tratándose de su etapa plenamente ensayística, en la que se ubica *Drama e identidad*.

9 «Y ello en razón de que deseo *prevenirle*», «*se disuelve* en periferias», «Pentesilea no sabe qué hacer, no sabe *si* hacer» [Trías, 1984: 14, 17, 140]; «Quiero añadir ahora un *tercer esquema*» [Trías, 1984: 117]; «En Wagner halla su máxima expresión la elaboración de aquella *doble línea de fuerza*, que dibuja el *proceso de reconocimiento* y el *proceso de enamoramiento*» [Trías, 1984: 111]. Estas itálicas, añadidas a las que ya tienen, por necesidad ortográfica, como las palabras en lengua extranjera, configuran una especie de paradas, que tienen un carácter más «pedagógico» y erudito, en el sentido noble del término, que las presentes, por ejemplo, en los diarios de Ramón Gaya, o en sus ensayos, propiamente dichos, donde está en juego más una experiencia por compartir, o, incluso, algo ciertamente enigmático o misterioso, que un recorrido panorámico, no sin dejar de ser intenso, por el drama en la cultura europea. En cualquiera de los casos, la bastardilla es un modo de comunicación privilegiado del ensayo con el lector, algo inexistente, si no es por necesidades meramente lógicas, en el tratado filosófico.



que sorprende aún más es la cantidad inusitada de nombres insignes de la cultura occidental, que son mencionados, aludidos, convocados y, algunas veces, analizados o comentados<sup>10</sup>. La cantidad de referencias culturales es apabullante y exige del lector conocimientos mínimamente sólidos de, cuando menos, una parte de esos autores. La fuerte erudición, que no es ajena a la condición social confortable del autor, aunque no derive exclusivamente de ésta, no está en absoluto al servicio de un afán enciclopédico, sino que constituye el esqueleto de unas «alas soñadoras», en expresión del propio Trías. «La erudición puede constituir una técnica legítima y enriquecedora del *ars amandi*, siempre que esté acompañada de talento y de lirismo. Cuando carece de alas soñadoras (...) entonces el arte de amar se convierte en arte de disecar»<sup>11</sup>. Las citas, al ser poco numerosas, aunque de cierta extensión, y quedar literalmente sumergidas en una especie de oceano de nombres y de obras, en vez de ventanas abiertas al pasado, en diálogo con el presente, dejan paso a un espacio casi intemporal, trezado o punteado de figuras de la cultura europea, como si fuera un inmenso cielo estrellado de genios interconectados<sup>12</sup>.

En efecto, una de las novedades del libro de Trías, en el contexto de la historia del ensayo español, es su cariz decididamente culturalista, algo que él mismo reconoció, años más tarde, pero que sería necesario insertarlo en el culturalismo poético de aquellos años. «Cuando apareció [*Drama e identidad*] no fue comprendido (...) No se entendía en ese contexto esa desafiante forma de ensayo, y ese esplendor “culturalista”», afirmó más tarde él mismo [Trías, 1993: 26].

---

10 Mencionaremos, sin ánimo de ser exhaustivos, los siguientes autores. En primer lugar, llama la atención el germanismo declarado del libro : los músicos, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Wagner, Bruckner, Mahler, los escritores, Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Kafka, los filósofos o pensadores, Kant, Fichte, Hegel, Dilthey, Freud, Marx. También hay que señalar los anglo-sajones : Purcell, Shakespeare, Hitchcock, Beckett, Joyce; los italianos: Monteverdi, Scarlatti, Petrarca, Dante, Tasso, Boticelli, Piero de la Francesca, Ucello ; los griegos: Homero (a través de Ulises), Heráclito, Sófocles (a través del Edipo), Eurípides, Sócrates ; y, en mucho menor medida, los francófonos (Rousseau, los estructuralistas), los daneses (Kierkegaard) y los españoles (Calderón de la Barca), este último apenas tratado.

11 En Trías [1984: 93]. No es baladí señalar que Trías, que casi nunca cita a Ortega y menos en este periodo de su vida, hace un guiño, tal vez inconsciente, a su libro *Meditaciones del Quijote*, en el que afirma el filósofo madrileño: «Va, en consecuencia, fluyendo bajo la tierra espiritual de estos ensayos (...) una doctrina de amor» y define páginas más tarde la filosofía como la «ciencia general del amor», en Ortega y Gasset [2004: 748, 752]. Es más que probable que Trías leyese a Ortega en la biblioteca personal de su padre, quien le dice a su hijo, cuando leyó *La filosofía y su sombra* que desde la muerte de Ortega y Gasset no se había escrito nada parecido», en Trías [2003: 326]. Incluso se intuyen algún que otro «ortegajo» (como diría Ferlosio) en su libro, como «El griego fue, quizás, el pueblo más parlanchín de la historia» [Trías, 1984: 73]. El contexto izquierdista en el que vivió de joven y la relación difícil con su padre, ministrable franquista al final de su vida, podrían explicar este silencio respecto a Ortega.

12 No podemos extendernos en este asunto pero qué duda cabe que el culturalismo de Trías tiene algo que ver con el estructuralismo, por el sincronismo anti-historicista, en cierto sentido binario, aunque se distancie en algunos puntos importantes por la vía de la tragedia, en vez de por la vía de las diferencias, modalidad iterativa (Derrida) o modalidad multiplicidad de singularidades (Deleuze).

Este culturalismo hay que entenderlo en ciertas coordenadas. Juan José Lanz sostiene que el culturalismo en poesía se caracteriza por la intertextualidad, o, más bien, la interdiscursividad, dado que los textos enhebrados en los poemas culturalistas van más allá del tejido lingüístico o verbal de un discurso: cuadros, películas, monumentos, etc. En el caso de Trías su culturalismo imprime claramente un sesgo estetizante, de tipo contestario, que es, sin duda, también un modo de oposición al poder (estamos todavía en el franquismo), al margen del comunismo, confiriendo una autonomía defensiva, en este caso no al arte, sino al pensamiento libre, y de alejamiento de los parámetros analítico-marxistas imperantes en la filosofía española de aquel tiempo, sin olvidar que es también una manera “bohemia” de alejarse de los patrones académicos de los profesores universitarios que hacían historia de la filosofía en los 70<sup>13</sup>.

Otro rasgo típicamente ensayístico es la capacidad meta-teórica del ensayo y el papel que frecuentemente, aunque no siempre, tienen los prólogos a la hora de cumplir esta función<sup>14</sup>. Cuando hablamos de capacidad meta-teórica mentamos la tendencia casi connatural del ensayo a querer autocomprenderse, lo que en general nunca logra plenamente. Ni el tratado filosófico ni la novela o la poesía, aunque en menor medida, necesita de esta auto-comprensión de manera tan acuciante. Se trata de una autocomprensión —es necesario subrayarlo— que no tiene mucho que ver con la autoconciencia hegeliana, sino, más bien, con una tentativa tangencial de comprender —aunque sea parcialmente— la manera cómo funciona, cómo se auto-organiza, la propia escritura del ensayo. En la misma página-pórtico de la tercera parte *Drama e identidad* donde se habla de la erudición y de las «alas soñadoras», Trías afirmaba que la *eruditio* representa un principio de realidad que la «aventura ensayística» fluidifica [Trías, 1984: 93].

Pero es en la introducción del libro donde esta potencia meta-teórica se muestra de manera más diáfana. La pregunta más frecuente en muchos prólogos de ensayos es la pregunta por la unidad de dichos ensayos<sup>15</sup>. En numerosos prólogos de ensayos hispánicos se invoca esta pregunta.

---

13 Me remito sobre todo a las ideas incisivas de Lanz [2007: 42-43, 130-131], que adapto y trato de enriquecer al campo ensayístico. Téngase en cuenta que el discurso de entrada en la RAE de Guillermo Díaz-Plaja en 1967 se titulaba «La dimensión culturalista de la poesía castellana en el siglo XX». La cuestión estaba ya en el aire. Agradezco a Lanz que me haya señalado esta información. Se puede también consultar con provecho: Lanz [2011] y Lanz [2016]. Sobre la idea de bohemia, propia de los «neo-nietzscheanos», una actitud de alejamiento del *establishment* universitario (para algunos, como Díaz, más bien una pose hedonista), véase Vázquez García [2009: 334] y Díaz [1992: 162-163]. Trías criticará de manera irónica esta etiqueta de «filosofía lúdica» [2003: 333]. Si tal vez pudiese aplicarse esta etiqueta a alguno de sus libros anteriores, de ningún modo puede aplicarse a *Drama e identidad*, que de lúdico no tiene nada.

14 El ensayo es «teoría de su propia forma», afirma Jean Marcel en «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», recogido en *Approches de l'essai. Anthologie*, Nota Bene, Québec, 2003, p. 98.

15 Genette lo sostiene a propósito de los prólogos de colecciones de poemas, de relatos cortos y de ensayos, pero no subraya que esto es mucho más acuciante e intenso en los de los ensayos, ni tampoco lo desarrolla [Genette, 1987: 204].

Pensemos en el de *Las ideas y las formas* (1928), de Eugenio d'Ors, donde se habla del ensayo como una aventura sin guía Baedeker, sin mapa ni plano, o en el de *El arca de Noé* (1926), de Luis Araquistáin, en el que se define al ensayo como un arca en la que se recogen luciérnagas que pueden guiar a la humanidad. Es el lector en persona el que es convocado para estos menesteres, ante la perplejidad del propio autor, al terminar de «coser» los diferentes ensayos. Lo primero que puede pensar éste, dice Trías, es que es un «revoltijo y batiburrillo». Tal vez que es una «dispar y heteróclita unificación forzada de ensayos» [Trías, 1984: 14-15]. Pocas líneas más tarde habla de «múltiples rodeos y perspectivas» [Trías, 1984: 18]. La unidad de dichos ensayos, sostiene él, dándonos dos pistas, una musical y otra geográfica, se acercaría a una «armonía oculta del libro» y a un libro constituido de «periferias», disuelto en periferias, y subraya esta idea de disolver.

Este planteamiento es, en el fondo, antinómico porque ¿cómo una unidad armónica puede instalarse entre periferias disueltas? ¿El drama puede unir lo que la tragedia desperdiga? Lo cierto es que la unidad es más presentida, o anhelada, que real, y que el libro, pese a sus pretensiones de disolución, no está sólo constituido de periferias. Tenemos que volver, en este sentido, a la idea de «tensión», que nos parece muy fructífera para entender *Drama e identidad*. El libro, en efecto, tiene poco de tratado filosófico, por mucho que haga valer una erudición desatada y que su dificultad de lectura, propia de un libro de tono filosófico, sea mayor que la de un ensayo periodístico o lírico, pero tampoco se acerca a lo que los anglo-sajones denominan el *informal essays* pues éste, mucho más poetizante, coloca frecuentemente una experiencia en el centro del despliegue del ensayo, lo que el autor de estas líneas ha denominado en otro lugar la «escena»<sup>16</sup>. Entendemos por escena un encuentro, una visión, una revelación, percibida por el autor y que va a servir de germen para el desarrollo ulterior del ensayo, que, generalmente, abandona enseguida el terreno de lo autobiográfico o de la crónica. Es cierto que la escena puede ser implícita en los *formel essays*, a través de una anécdota o de un encuentro ocasional apenas mencionado<sup>17</sup>. El pudor del libro de

---

16 Para Fraser [1986, p. V], los *formal essays* se caracterizan por una organización estrictamente lógica y una relativa extensión. No parece que esto sea el modelo al que se acerque el libro de Trías, máxime si tenemos en cuenta que Fraser incluye en ellos a libros que más consideraríamos tratados filosóficos. Tal vez podría utilizarse esta dualidad entre *formal essays* e *informal essays* de una manera menos rígida y más relativa. Por ejemplo, un libro como *Desde el espectáculo a la trivialización*, de Tierno Galván, que no es un tratado filosófico, sino un ensayo, podría ser «formal» en comparación con *Drama e identidad*, mientras que éste podría ser considerado como «formal» con relación a *Cartas de negocios de José Requejo*, de Agustín García Calvo. La discusión de Langlet sobre esta cuestión es muy oportuna [2015: 66-67].

17 Es el caso, por ejemplo, del ensayo de Aranguren *La juventud europea y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1968, donde es el encuentro con un «joven amigo» el arranque y, de algún modo, el pretexto de una serie de estudios sobre la juventud de los años 60, que tienen un cierto sesgo sociológico, como algunos de Tierno Galván.

Trías, más filosófico que ensayístico, oblitera la escena, de tono a veces autobiográfico, aunque en una ocasión se nos dice lo siguiente, a cuenta de un viaje a Grecia: «contemplando la bellísima mole ciclópea de Micenas, instalada sobre un altozano», lo que le va a llevar a sostener, con no mucha verosimilitud y rigor científico, que el pueblo griego estuvo muy alejado de lo que significa la tragedia [Trías, 1984: 74]. Vemos cómo lo poco que entrevemos de escena no es absolutamente central en el libro. *Drama e identidad* es, en este sentido, un ensayo tensionado entre los *formel essays* y los *informel essays*.

### **Del «Gran Viaje» a la estructura musical y la coda.**

Ahora bien, tenemos testimonios autobiográficos de la escena central velada, el Viaje como lo llama él, que recorre por debajo de todo el libro. Después de haberse casado con Ana Casanova en 1968 y de tener un hijo, el matrimonio fue fracturándose hasta la separación de la convivencia, a principios de 1972. Su reencuentro por estas fechas, en 1972, con Ana Soler significará el inicio de una relación pasional que concluyó en fracaso. Esta vez fue él el sujeto amante y no el sujeto amado, como fue con su esposa. «La idea de suicidio me pasó seriamente por la cabeza en las últimas estribaciones de esa atormentada historia, sobre todo hacia finales del verano de 1973. O me hundía definitivamente, o renacía» [Trías, 2003: 388].<sup>18</sup> Adivinamos el sufrimiento que pudo padecer<sup>19</sup>. Trías había efectuado con Ana Soler, durante estos dos años, 1972 y 1973, diferentes viajes a Grecia, a Italia, a Castilla [Trías, 2003: 385]. ¿A fines del verano de 1973, estaban ellos en Grecia o en algún otro lugar?<sup>20</sup>

El inicio de la redacción del libro seguramente se produjo a fines de 1971 o a comienzos de 1972, finalizándose en otoño de 1973. Es a fines de este año que se embarcó para Brasil con su hermano y su cuñada, entregando previamente el manuscrito de *Drama e identidad* a la editorial Barral<sup>21</sup>. El libro se redacta así entre dos viajes, uno más breve, por Grecia e Italia, y otro

---

18 A continuación, Trías señala en sus memorias que Ana Soler encarnaba esa «niña de los jacintos» del poema de Eliot, evocado en la cita inicial del libro de Trías [2003: 388].

19 Años más tarde dirá: «El sujeto pasional es, en su estructura misma, carga y contra-carga, embestida y repulsión, juego de violencia y contraviolencia que ejerce la pasión consigo misma, la cual funda a la vez su explosión y su expiación» [Trías, 2006: 140].

20 Sólo un estudio de su archivo personal (cartas, postales) podría confirmar este aserto y ahondar en lo que ocurrió realmente.

21 «*Drama e identidad* que fui componiendo los dos años siguiente, dejándolo listo cuando, a fines de 1973, decidí partir de viaje hacia Sudamérica» [Trías, 2003: 381]. Francisco Vázquez comete un error cuando afirma: «El texto [*Drama e identidad*] se redactó tras la ruptura matrimonial de Trías y después del viaje que realizó por Brasil y Argentina» [Vázquez: 327]. Fue antes y lo que bulle en el texto no es la ruptura matrimonial, sino su amor pasional por Ana Soler que termina no siendo correspondido.

más largo, por Sudamérica, y tiene un «viaje» central que lo recorre por debajo que es el «viaje» pasional con Ana Soler. En efecto:

Fue de hecho mi verdadero *viaje trágico*, del cual hablé largo y tendido en *Drama e identidad*. Ése fue mi Gran Viaje. El que luego llevé a cabo «de verdad», con desplazamiento incluido, a través de Brasil y Argentina, fue más bien un largo viaje iniciático a través del cual quería restañar las heridas que ese « gran viaje » había dejado en mi abatido ánimo, de manera que pudieran cicatrizar mediante una inmersión en mundos lejanos y exóticos, o en espacios infinitos de grandísima novedad para mi vida y conciencia [Trías, 2003: 390-391].

El culturalismo de *Drama e identidad*, ¿no era, al fin y al cabo, una coraza púdica para defenderse, y para curarse, de las heridas producidas en esa relación, avivadas y tal vez supuradas parcialmente en dicho viaje? El viaje a Grecia, del que, por lo demás, apenas habla en sus memorias, ¿no fue acaso el viaje en el que las heridas seguían a cielo abierto, por así decirlo? ¿Pudo empezar a curarle esa belleza que vio en el país helénico? ¿Hubo algo del clasicismo griego, de la lectura de Goethe, que pudo quedar arraigado durablemente en él y curar su tragedia vivida? La tensión entre el ensayo y el tratado filosófico, que se inclina en favor del primero, se redobla, así pues, con otras tensiones: entre el *formal essays* y el *informal essays*, entre la bohemia de no querer presentar pronto la tesis doctoral y encarrilar su carrera y la necesidad de la Universidad para poder ejercer su vocación, y, por último, entre un amor pasional al que se aferra y una negación de dicho amor por la amada<sup>22</sup>. ¿Tuvo acaso la tentación de quedarse en Grecia, o en Italia, y de huir de todo? De huir de la vida, desde luego. El libro es un testigo, una traza, de esas tensiones profundas que bullen por entre las líneas.

Acerquémonos ahora, de otro modo, a la cuestión del viaje. Los subgéneros que han nutrido al ensayo desde Montaigne, citemos, por ejemplo, los diálogos, la confesión, el relato de viajes, el diario, las cartas, las semblanzas, están poco representados en *Drama e identidad*. Los tres últimos no aparecen, salvo que mencionemos las cartas de Haydn y de Mendelssohn,

---

22 No hay que olvidar tampoco La tensión inherente al tardofranquismo, a la creciente conflictividad social y política que vivía España por entonces. El 20 de diciembre de 1973 moría Carrero Blanco, mano derecha del dictador, en un atentado terrorista, de gran espectacularidad y resonancia.

que son citadas, ni tampoco el primero. En cualquier caso, la forma epistolar no está presente en su escritura, ni la forma del dietario o la de la evocación de un amigo o personalidad. Lo poco que tenemos en el libro, de una manera muy púdica y extremadamente breve, es la confesión y el relato de viajes. Esto es altamente significativo porque ambos están aquí siempre reunidos. «Confieso mi personal predilección por el viaje en automóvil», «confieso que me gusta viajar» [Trías, 1984: 68]. Invoca los viajes que había realizado por Italia, Grecia y España, antes de acometer la redacción del libro: «Un reciente viaje por Grecia me ha permitido comprender» [Trías, 1984: 73]. Y reitera poco más tarde: «Hablaba antes del placer que me produce viajar. He aludido a un reciente viaje por Grecia. Podría hablar también de algunos viajes por Italia (...) Amo a Italia». Vemos así como lo autobiográfico, muy comedido, está asociado a los viajes, a unos viajes, que había realizado hace poco. Esto, evidentemente, está en contradicción con los códigos del tratado filológico, intolerante en general con lo confesional, pero no lo está con el ensayo, que desde Montaigne tiene una cierta querencia bien sea por los viajes reales, bien por los viajes imaginarios e intelectuales, en general, fruto de lecturas abigarradas<sup>23</sup>.

Eugenio Trias señalará en sus memorias que, en aquel entonces, el viaje (a la India, el del LSD) era una cuestión central para su generación. Y añadirá diciendo que en *Drama e identidad* trató de pensar el viaje como «categoría existencial»<sup>24</sup>. En el mismo libro había ya afirmado que «en todos estos ensayos se habla de viaje» [Trías, 1984: 67]. No obstante, lo singular del libro es, en concreto, la metaforización permanente de la idea de viaje, que pasa de ser musical a dramática, e incluso trágica, pasando a la propiamente física, geográfica, lo que, como un hilo sutil parece vertebrar todo el ensayo, en un comparatismo generalizado tan deslumbrante como osado. La forma sonata es un «sistema de migración», una andadura que se aleja del hogar, lo pierde, recorriendo momentos y paisajes inquietantes, para regresar, al final, a la serenidad del

---

23 Montaigne había señalado en sus *Ensayos* que consideraba «provechosos» los viajes porque le permitían conocer «cosas desconocidas y nuevas» y añadía que era capaz de montar a caballo durante ocho a diez horas, sin estar molesto, todo y cuando solía estar aquejado de cólicos. En efecto, cuando viajó a Italia, después de presentar al rey de Francia sus *Ensayos*, recién publicados, lo hará sobre todo con el fin de curarse en diferentes aguas termales de sus repetidos y dolorosísimos cólicos nefríticos. Pese a todo, su *Diario de Viaje por Italia* relata y describe no pocas crisis y piedritas de dimensiones considerables sacadas de sus riñones [Montaigne, 1967: 601].

24 «Toda esa época de mi vida, desde el verano y el otoño de 1971 en adelante, estuvo presidida por la necesidad imperativa de viajar. Como si toda mi vida fuese la preparación de un Gran Viaje Iniciático que al final tuvo lugar, justo cuando el *viaje trágico* de mi historia de amor-pasión prometía un desenlace en consonancia con su realidad y su concepto» [Trías, 2003: 392-393].

hogar<sup>25</sup>. En Wagner hay también este viaje fuera del hogar, terminando en el regreso, aunque con mucha mayor estructuración e intensificación erótica [Trías, 1984: 57]. El drama, todo drama, incluido el de Eurípides, es un viaje con retorno, mientras que la tragedia es un viaje en el que se produce el extravío y la pérdida del hogar. Esta polaridad es central, según él, porque permite distinguir al viaje del Ulises homérico, que es un viaje de regreso, del «viaje» más breve del Ulises joyceano, que carece de meta y de punto de partida. Los personajes de Beckett son también, en este sentido, personajes errabundos, enmascarados, vagabundos, contrapuestos a todos esos peregrinos de la literatura anterior que tenían siempre su «Compostela al final»<sup>26</sup>. Incluso, dentro de Edipo, personaje de Sófocles (además de ser mitológica), se pueden distinguir un Edipo peregrino, el que termina reventándose los ojos en el *Edipo rey* y un Edipo vagabundo, mucho más trágico según Trías, que, cual apátrida, termina muriendo en donde se fundará Atenas, en el *Edipo en Colona* [Trías, 1984: 83]. No obstante, considera que hay desenlace en los dos Edipos, lo que le hace lindar con la tragedia, manteniéndose en la esfera del drama. El Orestes euripideano tiene mucho de viajero erradundo, después de haber matado a su madre, Clitemenestra, pero termina en Taúride donde reconocerá a su hermana Ifigenia. También dentro de las operas de Wagner un personaje como el Parsifal es más peregrino que el «viajero trágico» que es Wotan. Mientras el primero consigue al final a través del Santo Graal redimir a Kundry, el segundo envuelve en máscaras su identidad y no sabemos al final si ha perdido su patria o no.

¿Termina perdiéndose el viaje del propio texto ensayístico que es *Drama e identidad*? ¿O llega a buen puerto, al hogar, aunque sea provisional? Si releemos las partes o epígrafes últimos, a partir del cuarto «Hegel, Goethe y los románticos», nos damos cuenta que si el libro se hubiese terminado en la tercera parte, con un colofón que lo rematase hubiera podido quedar más redondo y mantener una estructura triádica, sin contar la introducción. Con esta cuarta y con una coda final, el libro hubiera imitado la forma sonata. Constatamos que además de la «Lógica del drama», quinta parte, tenemos otros dos breves textos: «Ser, pensamiento, lenguaje» y «Epílogo», con lo que parece que en vez de tener una coda hay varias. ¿Guardan estas diferentes codas el hilo central del libro? Algunas sí y otras, más dubitativas e indecisas, parecen más apuntar

---

25 «En el drama hay siempre aventura y extravío, hay viaje. Pero hay siempre retorno al hogar» [Trías, 1984: 37, 39].

26 Trías afirma que «desde mediados del pasado siglo se filosofa únicamente en el exilio» y pone como ejemplo a Nietzsche, a Wittgenstein y a los personajes de *La montaña mágica* de Thomas Mann, pero al mismo tiempo cuando describe el viaje trágico, caracterizado —como se recordará— por el extravío, niega que tenga que ver eso con el exilio ni con la caída [Trías, 1984: 72, 84]

al futuro. «Hegel, Goethe y los románticos» se sustenta en la tesis de que tanto el uno como el otro, después de una crisis personal, de «desgarro interior», tal vez por influjo de Hölderlin, en el primero, y de crisis pasional, en el caso del segundo, pusieron vallas a la «experiencia trágica» construyendo un clasicismo antirromántico. La lógica hegeliana sería en este sentido la lógica del drama porque en ella lo que está en juego es la (pretendida) aventura de la Ipseidad, de la Identidad, por los territorios de la alteridad, hasta arribar al Absoluto que es para Hegel el Hogar [Trías, 1984: 161]<sup>27</sup>. Tanto éste como Goethe rechazan un «infinito malo» carente de límite y forma», y se defienden contra la pasión. El planteamiento guarda un vínculo con el hilo conductor del libro aunque, a posteriori, el lector piensa en lo que será su libro posterior *Tratado de la pasión*. La filosofía hegeliana es así la «coda» de «todo el drama filosófico que se juega en Occidente desde Parménides y Platón» [Trías, 1984: 183]. La historia de la filosofía occidental hasta Hegel es como una especie de gran sonata, dramática y conceptual, que terminaría en él y que después de él se abriría, con Kierkegaard y, sobre todo, con Nietzsche, a otro mundo desconocido en el que el viaje sería «siempre, sistemático abandono del hogar», como dice ya en «Lógica del drama» [Trías, 1984: 187]. Así pues, la coda del libro es la coda filosófica a la historia de la música, del drama griego, teatral y operístico, en una especie de ascensión que recuerda paradójicamente a la ascensión en la Estética hegeliana que va de la arquitectura a la escultura, luego a la pintura, luego a la música y a la poesía, coronando toda esta progresiva y encadenada espiritualización el espíritu libre en sí, despegado de sus materiales sensibles, y encarnado en la filosofía.

El problema es que en estas codas de *Drama e identidad* hay textos que parecen desconectados del hilo argumental, en especial el dedicado a la ideología, el texto inicial de «Lógica del drama», y el epílogo que exterioriza las dudas del autor. En realidad, cumplen una función de avizoramiento del futuro, un futuro que quiere tratar en sí mismo en un libro que se llamaría «Filosofía del futuro», el cual estaría vinculado con un «logos trágico», con una «ontología trágica», que rompiese con lo que él llama «el círculo vicioso entre ideología dramática y criticismo preparatorio» [Trías, 1984: 146, 176, 192, 204]. El mismo epílogo, en las dos últimas páginas del libro, aventura que después del goce del objeto amado en «la ausencia evanescente» y después del sufrimiento o del tedio consecuentes se puede entrever en la lejanía

---

27 El viaje de la filosofía hegeliana es, como dice, páginas más tarde, un «pseudoviaje en torno a su Identidad» o, también, un «viaje programado» [Trías, 1984: 178, 180].



un futuro, «quizás tan solo en la utopía», una nueva primavera, una «Voluptuosidad del futuro que se presente» [Trías, 1984: 211-212]. El Gran Viaje pasional vivido por el autor sigue detrás de estas líneas, sin que el lector pueda darse cuenta.

Eugenio Trías nos había dicho al final de la introducción que una vez terminado el libro llegaba el momento del tedio y el de un nuevo inicio, «vuelta a empezar, *da capo*» [Trías, 1984: 19]. Hay que retomar el pentagrama de la vida. Parecería entonces que la coda últimísima, con el amor, la ausencia del amor, la redacción del ensayo y el compás de espera hasta un nuevo libro retomase lo dicho en parte en la introducción, pero eso es si olvidamos que lo último escrito por Trías en el libro es « ¿..... ?» [Trías, 1984: 212]. La interrogación parecería ser la última coda, la única coda del libro fuera del libro, la que está en el borde del ensayo y se adentra en la vida descarnada del autor, en la tragedia vivida y en las argucias que busca la vida para banalizar lo trágico, pero también en la alegría de la obra creada —es un rondó, no olvidemos— última redención, siempre parcial de lo ocurrido. La interrogación apunta también al lector, creador *in pectore* de todo ensayo. Trías adelantaba en la introducción que tal vez la estructura del libro fuese la «estructura de un rondó» (que, recordemos, tiene este encadenamiento: A / B / A / C / A / D / A / coda), ocho partes, contando la introducción, tenía el libro, aunque, claro está, ni las ideas ni los conceptos ni los símbolos puedan reducirse a las notas musicales y muchas cosas desborden por aquí y por allá [Trías, 1984: 16]. La interrogación que estaba en el subtítulo, y que cayó en la segunda edición, ¿indicaría entonces una interrogación acerca del imposible, pero no por necesario, remate de todo ensayo? ¿Volvió al hogar el autor? ¿Cuál es el desenlace del ensayo, de todo ensayo? El desbordamiento del título al que hacíamos alusión al principio del artículo tenía que ver con este problema, con unas periferias que desdibujan siempre el perfil de un ensayo, con una *terra incognita* que todo ensayista de raza busca irrefrenablemente, con un viaje que, al mismo tiempo que vertebra el ensayo lo desvertebra. Y es que el ensayo no puede vivir sin la vida. Tal vez el ensayo vive de la tensión connatural a la vida y de la armonía oculta que esconde ésta.

## BIBLIOGRAFIA

### Libros

- DÍAZ, Elías (1992): *Pensamiento español en la era de Franco*, Madrid, Tecnos.
- FRASER, Theodore P. (1986): *The French Essay*, Boston, Twayne Publishers.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- LANGLET, Irène (2015): *L'abeille et la balance. Penser l'essai*, París, Classiques Garnier.
- LANZ, Juan José (2007): *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir ensayo.
- (2011): *Nuevos y novísimos poetas, en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- (2016): *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- MACÉ, Marielle (2006): *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, París, Belin.
- MONTAIGNE, Michel (1967): *Essais*, Paris, France Loisirs/Éditions du Seuil.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004): *Obras completas, tomo I (1902/1915)*, Madrid, Santillana.
- TRÍAS, Eugenio (1984): *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel.
- (2003): *Lógica del límite*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2003): *El árbol de la vida. Memorias*, Barcelona, Destino.
- (2006): *Tratado de la pasión*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.
- (2018): *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VÁZQUEZ GARCÍA, FRANCISCO (2009): *La filosofía española. Herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*, Madrid, Abada.

### Contribuciones a obras colectivas

- MARCEL, Jean (2003): « *Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole* », *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota Bene, pp. 85-103.

**Revistas**

TRÍAS, Eugenio (1993): «Autobiografía intelectual», *Anthropos. Revista de Documentación científica de la Cultura*, 4, Barcelona, 22-27.

