



ALGUNOS MITOS DE LA ESTÉTICA

Rodolfo López Isern

Para el arte su elemento sensible es sólo algo espiritualizado, re-fractado (Adorno).

Sin duda la limitación más incuestionable de la experiencia estética es la ausencia permanente, no como mero preámbulo, del concepto que desenvuelve y esclarece la profunda espiritualidad de la obra de arte.

Esta es la carencia fundamental de toda consideración formal de la estética. Cabe aquí recordar, a modo de divisa, que el objeto de la estética es antes la verdad que la belleza (atributo, esta última, de la primera).

De entrada, esta consideración formal decora su falta de penetración con un catálogo de distinciones sobre el objeto (pasando así por alto su contenido objetivo): estética, teoría del arte, crítica de arte, sociología del arte...

Posteriormente, anunciando su compromiso con la primera de tales diferencias, la estética formal, como teoría filosófica autónoma, se presenta unida a variados supuestos especulativos: la estética como teoría de la sensibilidad o del sentimiento, como definición del arte y sus géneros, como investigación sobre la idea de belleza y otras ideas, como fundamentación de los juicios estéticos, como sociología del gusto...

Una de las posiciones filosóficas en torno al problema estético más conocidas -y comúnmente aceptadas- es la sostenida por D. Hume. En ella la escisión no mediada entre hechos y valores (éticos, estéticos...) conduce a que la aprobación moral o la aprobación estética no puedan constituirse como asuntos propiamente racionales y, por tanto, a la subsiguiente división entre determinaciones de la razón e inclinaciones del sentimiento... Como si en la obra de

Kafka, el sentimiento de la distancia infinita que nos separa de cualquier orilla, incluso la más inhóspita, o la desesperanza por estar inmersos siempre y sin solución humana en una inmensa parábola sin clave, no constituyeran en sí mismos una interpretación discursiva de la realidad. La estética empirista nos ha acostumbrado, incluso adormecido, con la meliflua canción del placer de la belleza y de su balsámica influencia. En el caso de Hume, tan placenteros sentimientos dependen de la capacidad de apreciación de la facultad de la imaginación.

El sentido común siempre ha condenado al arte al limbo de la subjetividad. El mito finalmente ha encontrado un ritual a la medida en el que reproducirse socialmente.

Sin embargo, ni el objeto real de la estética está limitado por una belleza abstracta (en la que nunca se sabe muy bien de que estamos hablando) ni las determinaciones de la misma corresponden en exclusiva a la facultad de la imaginación, la cual, si nos situamos en terreno firme, debería comenzar por mostrar sus cartas credenciales. Como propone con admirable simplicidad Fernando Zóbel¹, uno de los pintores más representativos de la denominada pintura abstracta contemporánea (denominación que, por cierto, no aceptó, sin más, para sí mismo): *No sé muy bien lo que es “un cuadro bello en sí”. La palabra belleza se ha vuelto muy sospechosa, y no sabemos muy bien lo que entiende la gente cuando la empleamos. Yo por lo menos la empleo poco para evitar confusiones. La frase “cuadro bello” tiene cierto sentido inconsciente a temática dionisiaca: a crepúsculos y desnudos suntuosos, a nocturnos con cipreses y agonías históricas. Perversamente se piensa en el tema y no en el cuadro. (...) Yo diría que un cuadro es bello cuando cumple claramente su intención. En ese sentido, claro que me interesa.*

Todo cuadro es nueva búsqueda, y cuando sale, es aportación. Cada lienzo nuevo es una aventura, aunque no se trate de ogros y dragones.

El concepto no siempre es deudor de una interpretación estrecha de los dictados de la lógica. Sin duda, la presencia de la idea y por tanto de la verdad, merece una interpretación más generosa y sobre todo perspicaz. En una época en que el término no dialéctico de “apertura” parece alcanzar una amplia aceptación (precisamente por su inconcreción y falta de contenido), la extensión de los conceptos al arte, al margen de cierta retórica estridente propia de las tertulias mediáticas, se nos antoja como un legítimo ejercicio del reconocimiento de la necesaria espiritualidad del arte (la cual consiste en la solución discursiva de su contenido de verdad). En palabras de Adorno²: *El espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son. (...) De forma negativa, esto quiere decir que, literalmente, el espíritu no es nada en las obras, fuera de sus palabras; es su éter, lo que habla por medio de ellas o más estrictamente, lo que las convierte en escritura.*

Acaso las exigencias compositivas del sistema (la transición de la conciencia estética a la religiosa y de esta a la filosofía) llevaron a Hegel a suponer que el arte expresa la idea de una manera inmediata y puramente simbólica, lo cual resulta inadecuado incluso para las artes plásticas a las cuales en el fondo se apunta.

La espiritualidad del arte, también en las artes plásticas, va más allá de la mera apariencia o forma sensible de la belleza y sobre todo de la intuición no fundada como forma de conocimiento.

Conservamos completas tres grandes series de cuadros del gran maestro de la pintura ilustrada inglesa, Hogarth³: la carrera del

libertino (seis lienzos), el matrimonio a la moda (seis lienzos) y la campaña electoral (cuatro lienzos). Cualquiera de ellas es, además de un prodigio de técnica pictórica, una fuente inagotable de inquietantes emociones y también e indistintamente una profunda conceptualización de una constelación de ideas críticas en torno al materialismo como código ético, a las consecuencias irreparables del matrimonio de conveniencia o la inautenticidad inmanente de las rutinas democráticas. No es posible penetrar en la verdad de estos cuadros sin poner en juego la integridad de las facultades cognitivas, al margen de ciertas bolas de nieve, abultadas en exceso por una tradición académica menor que repite una y otra vez la distribución obediente y tranquilizadora de aquellas.

Uno de los mitos más arraigados de la estética actual consiste en considerar al arte como objeto específico de la facultad de la sensibilidad y a la aprehensión estética como una mera variante de las consabidas afecciones sentimentales. Aun más mitológica resulta la convicción del pensador profesional, quien dando un paso más en el vacío, considera a la filosofía como una forma anterior y plenificadora de la obra de arte. Siendo, en el fondo, objetivamente al revés: el arte, junto con la ciencia, son las más altas realizaciones del espíritu humano y la reflexión filosófica, la estética como género, una reflexión de segundo orden en torno a las posibles interpretaciones de los resultados. La discursividad del arte es la consecuencia a posteriori de la obra. Aunque anecdóticamente no siempre ha sido así: La teoría de Schopenhauer sobre la voluntad como absoluto queda milagrosamente realizada en una de las más grandes novelas que por siempre han sido escritas, "Guerra y paz". También las innovadoras teorías de Bergson sobre la *memoria involuntaria*

inspiraron uno de los mayores logros narrativos del siglo XX, como es bien sabido.

En general, la filosofía es siempre una reflexión secundaria sobre la totalidad de lo real: sea de la multiplicidad de lo cósmico, en el sentido radical de Ortega (el marco de un cuadro, el caballo andaluz...), o bien en el de Kant, como reflexión crítica sobre sus principales núcleos constituyentes (el conocimiento, la acción, la realidad, el hombre, la sociedad y la historia).

El afán por separar no siempre clarifica y en muchas ocasiones concluye anticipadamente en una interpretación raquíca del gusto. Ese gusto disminuido que se manifiesta en la experiencia complaciente y heterónoma del burgués con pretensiones, el cual, tras su escapada del fin de semana, contempla con mal disimulada admiración el cuadro de Holbein “Los embajadores”. Pero, como sugiere Bertold Brecht⁴, mirar no siempre es por sí mismo ver. Porque ver significa una vez más *conocer*: la religión católica desde la autoconciencia de las ideas reformadas, la presencia omnímoda del poder temporal, del cual son símbolo los embajadores, el gusto por el lujo y la proliferación de los elementos externos, la representación anamórfica de un cráneo y otras alusiones no menos misteriosas a la muerte (de la cual los embajadores son sus principales enviados). La ruptura de la vida interior como armonía y de la comunidad cristiana como asamblea (el laúd con una de las cuerdas rotas) o los instrumentos astronómicos empujados por el codo de Georges de Selve, como anuncio del desprecio de la religión católica por la ciencia...

La pobreza del juicio estético genérico, “me gusta” es comparable, en la fenomenología de la experiencia estética, al momento

del saber inmediato de la certeza sensible. Otra vez, la conciencia errante confunde la verdad, cuya espiral se intuye en Hegel como inacabable a su pesar, con lo presente no mediado (por más que en el arte, finalmente, nada sea evidente). Es notorio que la sensibilidad tiene que ver con la experiencia estética, pero no se acaba de entender, en la tradición empirista, como el punto de partida y la conclusión sean lo mismo. En este caso, el carácter supuestamente irreductible del juicio de valor siempre se desvanece, incluso en el arte modal y contingente, con el contenido de verdad de la obra (del cuyo desenvolvimiento se ocupa la estética).

Ni siquiera haciéndolo desde dentro se ha podido prescindir del concepto de la misma. Es el caso de Marcel Duchamp⁵, quien, desde sus comienzos, rompió cualquier vínculo con los grupos de vanguardia; incluso fulminó la idea de la especificidad del arte y, por tanto, del talento creador. Pero no hay objeto sin pensamiento, por lo que detrás de sus estruendosas declaraciones se estaba abriendo paso a golpes de cincel un nuevo espacio intelectual: *(El transformador) Utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos.*

O como ocurre con otros de los grandes innovadores de la pintura del siglo XX, René Magritte⁶, en cuya filosofía del arte, paradójicamente, la depuración de los elementos simbólicos y conceptuales, como residuos perturbadores de la *poiésis*, genera su contrario, un arte basado sólidamente en las nociones de interpretación, verdad y sentido del mundo: *El pintor puede pensar con imágenes si no se somete a los prejuicios que lo hacen considerarse un artista que expresa, representa o simboliza ideas, sentimientos o sensaciones. El pensamiento de un pintor se identifica con imágenes cuando la inspiración lo libera de esos prejuicios. Entonces ya sólo comprende los objetos aparentes que el mundo le ofrece: cielos, personas, árboles, sólidos, inscripciones, etc., reunidos en un orden que no es indiferente. Un pensamiento así puede volverse visible gracias a la pintura y su sentido está oculto así como está oculto también el sentido el mundo. El sentido es ajeno a la interpretación que le damos. Mis cuadros fueron concebidos para ser signos materiales de la libertad de pensamiento. Por esta razón, son imágenes sensibles que no desmerecen del Sentido. Poder responder a la pregunta: ¿Cuál es el sentido de las imágenes?, correspondería a llevar el Sentido, lo Imposible, a un pensamiento posible.*

Para Kant, aunque el juicio estético es en última instancia subjetivo también implica una referencia inevitable a la facultad de los conceptos precisamente por la intención de universalidad no realizable del juicio reflexionante (a la aprehensión del objeto como forma por la facultad de la imaginación, el entendimiento no puede proporcionar un concepto universal y necesario). El fundamento determinante del juicio estético no es un concepto, sino un peculiar estado de ánimo basado en la armonía de ambas facultades: un

placer desinteresado que es a la vez sensible e intelectual (en cuanto puede ser universalmente compartido). Lo que aquí nos interesa señalar es la tensión kantiana en la analítica de lo bello por preservar la universalidad del juicio estético mediante la crítica de los elementos meramente subjetivos, como el desinterés o la complacencia: en realidad, la antinomia del gusto -si el juicio estético tiene o no su fundamento en los conceptos- y su solución, se sustentan en una aspiración irrenunciable, pero inapropiada para el conocimiento teórico; lo que finalmente se pone en cuestión es la legitimidad misma de la facultad del juicio y su posibilidad interna. La universalidad y necesidad del juicio estético es una suposición imposible de demostrar, aunque pensable como belleza objetiva en el mundo de los noúmenos... También por las exigencias compositivas del sistema, la teoría del arte kantiana no puede responder al reto completo de la obra y se acorta por las limitaciones de su visión de la razón práctica, que claudica ante todo aquello que suponga una apertura sin reticencias al mundo inteligible.

La antítesis de la teoría empirista como negación de la espiritualidad del arte es el idealismo estético, es decir, la sublimación y detención de su momento de verdad, en el cual también se admite que el arte es conmensurable con la idea, pero no como proceso sino como absoluto. De lo cual se sigue otro de los mitos de la estética: la radical exterioridad de la obra de arte. Aunque la reflexión nos haga ver que el arte es más de lo que en sí mismo es, tampoco puede traspasar los límites de todo conocimiento válido mediante la formulación de determinadas síntesis de la razón especulativa. Frente a la mera interpretación subjetivista del gusto, estamos ahora ante la idea de la universalidad y necesidad del arte (a su exposición *sub aespecie aeternitatis*), y cuyos compromisos más opacos

son el clasicismo exacerbado (existe la obra de arte perfecta, primera síntesis), la metafísica del arte (la obra de arte es expresión de las ideas subsistentes, segunda síntesis) y la hermenéutica como mística (la obra de arte expresa el sentido profundo del mundo, tercera síntesis)...

En tanto exigencias reiteradas de la razón, nos vemos forzados a aceptar que las tres síntesis trascendentes, aspiran legítimamente a ser proposiciones verdaderas. Pero el ámbito del arte no es de este mundo, esta es en el fondo la substancia del mito, por lo que no es posible apelar a la escisión entre fenómenos y cosas en sí para presentar un concepto de verdad fijado en cada caso. No se trata de que tales proposiciones no sean verificables, sino de que la noción misma de verificabilidad es gozosamente inadecuada en el reino de la libertad. Lo que se difumina es justamente tal criterio, el cual en el ámbito de la obra de arte puede ser mencionado como la relación necesaria entre arte y verdad, pero no usado con el rigor que exige la verdad empírica, la cual mantiene ese criterio siempre constante. Si algo es verdaderamente complejo y polimorfo es la relación entre la verdad y la obra de arte. Siempre que se expone con propiedad se presenta al espíritu como clara y distinta, pero su promesa inagotable de nuevos sentidos nunca consiste en lo mismo: la verdad del arte se basa en la diferencia (la esencia de la creatividad es la diferencia) no en la unidad de lo que permanece siempre idéntico a sí mismo. De aquí, la imposibilidad de esclarecer con fundamento si tales proposiciones son o no son verdaderas, además de cómo y donde lo son. No es posible saber, incluso, si tales síntesis son, sin más, afirmaciones artísticas y no estéticas, es decir, afirmaciones que forman parte del lenguaje del arte y no de su metalenguaje. Esta última posibilidad es demasiado plausible pa-

ra no tenerla en cuenta. Nunca debe ser el concepto lo que separe al arte de la filosofía, la cual, por lo demás, se constituye siempre como género literario en sus realizaciones más altas, y ello a pesar de la ruidosa matraca conceptista de algunos intolerantes, incapaces de entender en qué consiste y donde se encuentra la auténtica sabiduría. Habría que escribir, parafraseando el título del artículo de Adorno, una defensa de la Filosofía frente a sus entusiastas... A propósito, ¿qué es propiamente el ensayo de Kierkegaard sobre el erotismo musical? Ni siquiera es contradictorio suponer que ambas cosas a la vez y con el mismo y legítimo derecho... Cada una de las tres síntesis trascendentes se establece por la indeterminación del concepto de verdad aplicado al arte en el ámbito de los noúmenos. Y su carácter irresoluble surge de la no diferencia que se da en el auténtico ensayo creador entre la obra de arte y la reflexión estética (cuando desvelamos que la obra de arte es el sentido último de lo real ¿se trata de una afirmación artística o estética?).

La primera síntesis trascendente (existe la obra de arte perfecta) procede de la idea de la absoluta armonía entre forma y contenido. El arte aspira a la verdad (y ese es su criterio metafísico) en la medida gradual en que una y otro tienden a su mutua concordancia.

Kierkegaard considera al “Don Juan” de Mozart como la más alta realización de la obra de arte clásica. En ella, la figura perenne del arquetipo ilumina con luz propia al resto de los personajes, eternamente unidos a esa idea, tan vieja como la condición humana, de un amor que no puede ser saciado en ningún manantial: *È tuto amore! Chia una sola è fedele, verso l'altre è crudele; io che in me sento si esteso sentimento, vo' bene a tutte quante; le donne poiché calcolar non sanno, il mio buon natural chiamano inganno.*⁷ Ópera

perfecta, donde nada falta y, sobre todo, nada sobra, de tal manera que la ausencia de una sola nota supondría la caída del edificio completo⁸: *En este sentido la siempre admirada obertura del Don Juan es una obra maestra totalmente perfecta y jamás lo dejará de ser. Para demostrar el clasicismo de esta ópera no haría falta ninguna otra prueba sino solamente destacar esa cosa única y a la par inimaginable de que su obertura contenga lo central de un modo tan puro que no se le haya quedado prendido nada de lo que es periférico. Esta obertura no es ninguna mezcla de temas, ni tampoco es un laberinto formado por diversas asociaciones de ideas. Es una obertura concisa, definida, vigorosamente construida y, sobre todo, impregnada de la sustancia íntegra de la ópera.*

Así, el erotismo encuentra su contenido exacto en el mito del conquistador español y su género formal en la ópera, no en la representación teatral. *La ópera íntegra es expresión de la idea* como afirma Kierkegaard. La expresión de la idea es Don Juan y la concreción de Don Juan es necesariamente musical. Ni el lenguaje narrativo, ni siquiera la poesía, son capaces de abordar los tonos ambivalentes, los sutiles matices o los delicados estremecimientos del erotismo. Acaso la esencia del amor sean los celos, como deja entrever la pasmosa intuición proustiana, pero ¿cuál es la esencia del erotismo?... Ahora bien, tampoco la idea del erotismo es exclusivamente musical. Otros géneros puros como la sinfonía o la música de cámara no la reflejan completa y acabada, sino sólo en sus sensuales contornos. De ahí la impecable unidad operística entre el libreto (el excelso libreto de Lorenzo Da Ponte) y la música de Amadeus, directamente inspirada por los dioses. Ocurre al revés con otras obras de arte clásicas. Por ejemplo, la idea de la eterna juventud, encarnada en el mito de Fausto. Sus sustancia no es medular-

mente musical, sino poética y narrativa, de ahí que ninguna de las versiones operísticas, ni siquiera la más conocida de Gounod, estén a la altura de la genial obra de Goethe.

La segunda síntesis trascendente procede de la idea de que en el mundo de los noúmenos la existencia de la obra de arte perfecta exige finalmente la existencia de un mundo subsistente de ideas, de las cuales el arte, no la filosofía, es la expresión definitiva. Síntesis sobreabundante que peca del exceso, incluso en el ámbito de la razón especulativa. El mundo nouménico es ya subsistente en sí mismo y el límite de la unidad sintética de la razón debe detenerse en la afirmación del arte como substancia en sentido cartesiano, no como hipóstasis del mundo sensible. Arte y vida son substancias separadas, como corresponde a la división ontológica entre el reino de la necesidad y el reino de la libertad. En última instancia, arte y vida son ámbitos radicalmente escindidos y el olvidado problema de la comunicación de las substancias se convierte, con inusitado vigor, en el punto central de la reflexión estética. Como pone de manifiesto Robert Musil⁹ con cierto sentido del humor: *Si le diera a alguno por hacer uso del sentir así experimentado, atravesando los límites de su propio círculo de acción, pronto vería claro que las necesidades de la vida son distintas de las del pensamiento. En la vida ocurre, casi siempre, lo contrario de aquello que un espíritu cultivado esperaría. (...) Si a alguien de pura mentalidad vegetariana se le ocurriera tratar de usted a una vaca (considerando con justicia el hecho de que resulta mucho más fácil portarse irrespetuosamente con un ser al que se trata de tu), a ese tal de tan peregrinas ideas se le llamaría memo, si no loco; pero no debido a su mentalidad zoológica o vegetariana –bien digna de alabanza– sino por haberse trasladado tan sorprendentemente a la realidad. En suma, espíritu y*

vida se compensan de un modo complicado, obteniendo el espíritu como máximo la mitad de lo solicitado, por lo cual se le concede también el título de creyente honorario. En el libro III de su obra “El mundo como voluntad y representación”¹⁰ Schopenhauer expone su metafísica del arte. Más arriba afirmábamos que la ciencia y el arte son las más altas realizaciones del espíritu humano. Este es el punto de partida de su concepción estética. Lo peculiar en este caso es la consideración de una y otro como grados del conocer complementarios y sucesivos: lo característico del conocimiento científico es la explicación de la realidad mediante relaciones causales (en continuidad con Kant). Pero las limitaciones gnoseológicas inherentes a la mera representación de la realidad mediante el principio de razón suficiente, conducen al sabio a la sustitución de la explicación fenoménica por la contemplación estética. Esta contemplación, es, igual que en la analogía platónica, una dialéctica ascendente que se eleva desde el mundo sensible al mundo de las ideas. La teoría contiene, pues, dos elementos: la contemplación pura (que procede tanto de la idea kantiana del desinterés como de la oriental de despersonalización) y la idea (que procede del concepto kantiano de noúmeno y del platónico de mundo inteligible).

La tercera síntesis procede deductivamente de la dos precedentes: si el arte es substancia, entonces debe existir un sentido del mundo para el reino de la necesidad y otro para el reino de la libertad. Corresponde al conocimiento científico el primero y a la obra de arte el segundo: desvelar el ligero sobrevuelo del sentido escondido del ser. Así, con ese lejano e imperceptible batir de alas, queda concluso el ciclo heroico de la razón en su incansable búsqueda del nuevo grial: la exposición conceptual, precisa, de la copertenencia, inalcanzable en el mundo de los fenómenos, entre arte y verdad.

Los estudiosos de la Historia de la Filosofía han subrayado que la dirección de las reflexiones de Heidegger sobre la verdad del ser cambiaron de rumbo cuando, a mediados de los años treinta, pronunció una serie de conferencias sobre el origen de la obra de arte¹¹ y sobre la esencia de la poesía. El interés por el desvelamiento de la verdad, siempre presente, se centra ahora en aquello que la obra de arte (no el ahí del ser) nos muestra a través de su lenguaje, del cual el artista es un mero e inconsciente depositario. La verdad del ser de lo óntico, se ha plasmado en la obra de arte, por lo que la emergencia de la verdad consiste en permitir que nos hable a través del artista.

La creación artística consiste en la producción de aquel ente que advenga al sentido (lo abierto) y con ella se ponga en juego la eterna agonía de la luz y de la oscuridad, de la cual se nutre a través del don del artista y de su genio, ese intermediario entre los dioses y los hombres.. Esa fundación del objeto, esa donación de sentido, se funda y se da, en primer lugar, en la poesía. La poesía es la esencia del arte. La poesía es un nombrar del ser constituyente de las cosas del mundo. En la poesía, los dioses tomaron la palabra y el mundo, a la vez, se hizo manifiesto...

Por más que su contenido objetivo nos permita descubrir, con alivio, que tales síntesis son, en el fondo, unpreciado lenguaje de primer orden, un género literario y, por tanto, susceptible de una ulterior referencia metalingüística, como ocurre con gran parte de la obra de Kieerkegard, de Shopenhauer y me atrevo a decir que de Heidegger.

Siempre que la filosofía se ha convertido en género literario ha mejorado su substancia, pero se ha distanciado de su contenido objetivo, el cual, por fortuna, ya no es asunto suyo. Afirmación esta

exagerada, que se sigue de la anterior, y que remeda los infinitos espejos borgianos, en los cuales se reflejan los lenguajes sucesivos de la obra y que, en el fondo, no es sino un mero juego literario que sirve, por el momento, para permitir una huída hacia delante, en tanto que el verdadero problema, el arte y la vida, acaso pueda y deba ser tratado como merece en otro lugar y con otro ánimo.

(Addenda): Por lo demás, tampoco hay que confundir en arte, los fáciles estereotipos, con los personajes auténticos. En la inolvidable película de Max Ophuls, “La ronda”, los actores que dan sus mágicas revueltas alrededor del amor (la prostituta y el soldado, el soldado y la novia de circunstancias, la bella criada y su anónimo pretendiente, el señorito y la criada joven, el señorito y la amante casada, el marido de la infiel y la modistilla, la modistilla y el incontinente poeta, el poeta y la actriz del escenario, la actriz y el apuesto conde, el conde y la prostituta) se salvan milagrosamente de los riesgos de un guión demasiado difícil, siempre al borde de lo irrealizable...

1 Fernando Zóbel, ¿El arte es un juego? Texto en el catálogo de la Galería Sur. Santander, julio de 1980.

2 Theodor W. Adorno, “Teoría estética”. Versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Pág. 120. Taurus, Madrid, 1971.

-
- 3** La obra pictórica completa de Hogarth. Introducción de Gabriele Baldini. Biografía y estudios críticos de Gabriele Mandel. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1975.
- 4** Bertolt Brecht, "Vida de Galileo". Pág. 13. Biblioteca Brecht, Alianza Editorial. Madrid, 1995.
- 5** Juan Antonio Ramírez, "Duchamp: El Amor y la Muerte, incluso." Pág. 132. Editorial Siruela. Madrid, 1993.
- 6** Georges Roque, "La Estrategia de Magritte", fragmento extraído de la Web del *Centre Culturel du Mexique en France*. Traducción de Guadalupe Nettel.
- 7** Mozart: Don Giovanni, ópera en dos actos con libreto de Lorenzo Da ponte. De la versión: Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Ricardo Muti. EMI classics, Alemania, 1991.
- 8** Obras y papeles de Soren Kierkegaard". Traducción directa del danés, prologo y notas por Demetrio Gutiérrez Rivero. Volumen VIII, Estudios Estéticos I: Diapsálmata y El erotismo musical. Págs. 236-237. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969.
- 9** Robert Musil, *El hombre sin atributos*. Volumen II. Traducción de José M. Sáenz. Pag. 16. Seix Barral, Barcelona, 1965.
- 10** Arthur Schopenhauer, "El mundo como voluntad y como representación". Traducción del alemán de Eduardo Ovejero y Maury. Introducción de E. Friedrich Sauer. Editorial Porrúa, México, 1983.
- 11** Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte. ¿Para qué ser poeta?*, en "Sendas perdidas". Traducción de José Rovira Armengol, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960.