

**La obra de arte como enigma**

**Rodolfo López Isern**

*Lo ideal no es más que el punto culminante de la lógica, así como la belleza no es más que el punto culminante de la verdad.*

Victor Hugo, ***Los miserables***.

Actualmente es preciso concebir la estética como filosofía del arte a la que corresponde comprender la espiritualidad y el contenido de verdad de la obra, y no una disciplina autónoma más dentro del cuadro general de la filosofía académica. Ya no es posible la consideración de la Estética como una rama específica del saber filosófico al modo de una estética nominalista<sup>1</sup> cuya concepción del arte finalmente se diluye en una variada problemática interna, en la que cabe el ensayo sobre el ordenamiento de los géneros, las distintas categorías estéticas o las prolijas concepciones de lo bello, sin entender, en el fondo, nada del arte.

No deja de ser llamativo el permanente abracadabra de ciertos círculos hermenéuticos invocando la apertura al sentido del mundo a través de las obras sin que, paradójicamente, sus propios escritos contengan una sola referencia fiable a la gran literatura, a la pintura clásica, a la música culta o al cine de siempre. Una mirada atenta pero sorprendida a sus lecturas descubre de inmediato que sólo abarcan un compendio unidimensional de obras estrictamente filosóficas, algunas de ellas ajenas a la presencia de la verdad y con frecuencia inmersas en esas aguas oscuras y poco profundas a las que Goethe caracterizó genéricamente como “el espíritu de la pesantez”.

La primera propuesta de la estética como filosofía del arte debería ser el principio incuestionable de que la verdad y la sabiduría no siempre se muestran en los libros de filosofía y que, paradójicamente, hay más amor al saber en las grandes obras de arte que en ciertos tratados filosóficos, excesivamente venerados como revelaciones de un pretendido espíritu absoluto.

En realidad, la pretensión de una reflexión estética en la que es posible conceptualizar el arte sin entregarse a la obra de arte misma, como ocurre con Kant o Hegel<sup>2</sup>, en los que todavía esto era posible, es en la actualidad una

---

<sup>1</sup> Benedetto Croce, *Estética*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1969

<sup>2</sup> Cf. Theodor W. Adorno, o.c., pág. 433

concepción inaceptable y sustancialmente vacía. La especulación filosófica que pretende identificar el arte con sus determinaciones más generales está actualmente condenada al fracaso, incluso en sus intentos más serios<sup>3</sup>; cuando no a una deplorable sensación de ridículo, como ocurre en las inevitables referencias a las siete clases de belleza o las siempre inconclusas clasificaciones de los valores estéticos. La estética es filosofía del arte, pero su función no es recaer una y otra vez en afirmaciones autosuficientes que terminan por describir senderos circulares en un extraño mundo de ideas, sino penetrar, hasta donde alcanza el espíritu subjetivo, en la plenitud de la obra. *Todas las cuestiones estéticas terminan en las que preguntan por la verdad del contenido de la obra de arte: lo que una obra, en su figura específica, tiene objetivamente de espíritu ¿es verdadero?*<sup>4</sup>

Por demás, tampoco hay que irse al otro extremo del argumento y confundir la estética con la crítica de arte, también una reflexión iluminadora de la obra, pero desde supuestos ajenos a la tradición filosófica, incluso cuando se apodera exteriormente de ellos y los utiliza o escamotea. Ni tampoco de la Historia del arte que se centra en la evolución diacrónica del arte, según los distintos autores, estilos, corrientes o escuelas. Esta última sostiene, en ocasiones, una indeseable tendencia hacia el formalismo, es decir, a la idea de que la estimación de una obra depende de sus cualidades formales, de su excelencia estilística, la cual se muestra en la perfección técnica con que se utilizan los meros elementos de la obra o los componentes del medio concreto en que aparece, y en los cuales la obra expresa su identidad y agota su significado objetivo. Así, sólo las propiedades formales son relevantes para la evaluación estética y lo que importa es dirigir la atención hacia la “obra de arte misma”, es decir, hacia lo que muestra su constitución y no al enigma que su contenido de verdad veladamente sugiere.

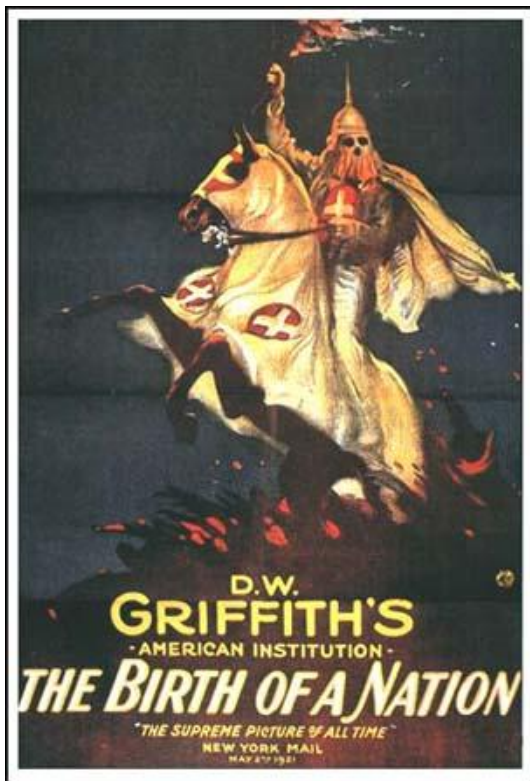
Pero para la filosofía del arte en última instancia las obras de arte son enigmáticas por su contenido de verdad, no por su composición. La pregunta con la que cualquier obra despide a quien la ha recorrido completamente es “¿Qué quiere decir todo esto?”, pregunta que, volviendo continuamente, se

---

<sup>3</sup> Max Bense, *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1970

<sup>4</sup> Cf. Theodor W. Adorno, o.c., pág. 435

convierte en esta otra: “¿Es que es verdad?”<sup>5</sup>. La obra a la que se ha permitido establecer su validez sin resistencia como estructura formal o estereotipo académico debiera ser recuperada de nuevo mediante una reflexión salvadora sobre su contenido de verdad, exigiendo con ello la búsqueda irrenunciable de la mayor parte de su componente espiritual. Lo que realmente hay detrás del enigma de la obra de arte, en sentido hegeliano, no es la mera apariencia que se detiene en el sentido común, ni el misterio trascendente e insondable, sino la omnipresencia del espíritu.



Sin embargo hay obras maestras cuya principal aportación son los elementos formales, por cierto, nuevo argumento a favor de la indeterminación y del enigma de la obra de arte. La película *El nacimiento de una nación* del gran maestro del cine mudo D.W. Griffith<sup>6</sup>, realizada en 1915, pese a sostener una visión del mundo, una simbología y unos sentimientos escandalosamente racistas, incluso para su época (el filme tiene una visión romántica de la esclavitud, glorifica al Ku Klux Klan y los negros son retratados como una raza peligrosa y sin inteligencia) representó el surgimiento y

la consagración artística del séptimo arte, debido a que nunca antes el cine había abordado de ese modo un guión tan extenso y complejo. Por no hablar de los medios utilizados, ya que fue la producción más costosa hasta ese momento, con unas cifras que aun nos siguen impresionando: cinco mil escenas diferentes, 18 mil actores y extras, tres mil caballos y siete meses de producción (por los avances de la tecnología digital, es posible que estas cifras ya no se superen nunca). Pero, sobre todo, desde un punto de vista técnico, marcó el

---

<sup>5</sup> Cf. Theodor W. Adorno, o.c., pág. 171

<sup>6</sup> *El nacimiento de una nación*. Lilian Gish, Mae Marsh, Kenri B. Walthall, Miriam Coper... Dirección: D.W. Griffith. DVD video. Divisa Ediciones. Colección: Orígenes del cine.

punto de inflexión definitivo para el futuro del cine. La versión final de la película constó de doce rollos, con un total de 1.375 planos, que hacían progresar la narración, los orígenes del “glorioso Klan” tras la guerra civil norteamericana a través de las vivencias de una familia del Sur, gracias a una combinación asombrosa de elementos estilísticos que conforman prácticamente la totalidad de los recursos técnicos del lenguaje cinematográfico de todos los tiempos: la amplia fotografía de detalles, es decir, la utilización del primeros planos, las vistas panorámicas, esto es, la utilización del plano general, la expansión del área de acción, la aceleración del tiempo, el switchback o zigzag, técnica que consiste en intercalar planos de diferentes escenas para dar lugar al acción paralela; el flashback, que era para Griffith la forma demostrar un hecho acotado o bien las causas de un acontecimiento presente, el montaje paralelo o alternado para conseguir acortar o dilatar el tiempo cinematográfico, el fundido para concluir una secuencia e introducir una nueva, la moderación en la expresión referido al estilo de interpretación por la necesidad de evitar los gestos bruscos de sus actores, que provenían del teatro, la iluminación de interiores más realista y también el uso de la iluminación natural para tener efectos poco frecuentes, el contraluz o backlighting, una gran variedad de emplazamientos y ángulos de la cámara, la cámara en movimiento, inusitadas formas de unir los planos en el proceso de montaje y el establecimiento del director como primera fuerza creativa del filme...

Sin embargo, no es propiamente la forma significativa lo que determina la espiritualidad del arte sino los símbolos y, sobre todo, el elemento intelectual. Para el simbolismo más depurado, arte y vida tienen cada cual una realidad propia y substantiva en el sentido más exacto de la metafísica racionalista. El arte y la vida son ámbitos ontológicos irreductibles, sin posibilidad de una comunicación directa y contrastable. No hay ventanas abiertas entre el arte y la vida, excepto las ilimitadas constelaciones de símbolos. En cuanto facultad del conocimiento subjetivo, la principal función de la imaginación creadora es la espontaneidad en la formación de entramados simbólicos. De ahí que algunos teóricos del simbolismo hayan afirmado con precisión que “el arte tiene que ver con la continua creación de mundos posibles y su permanente superposición, imprevisible y gozosa con la vida”... Así, la obra de arte es una manifestación simbólica porque remite a algo que está fuera de sí misma, se refiere a un sen-

tido y a unos propósitos externos a su mera presencia. Si es valioso, el simbolismo representa el sentido ilimitado del mundo de la vida (*Lebenswelt*), lo atrapa y se refiere a él de un modo irrepetible. El simbolismo, explícito o implícito en la obra, es el único sistema válido de comunicación entre el arte y la vida.

El símbolo es la apertura intencional del espíritu a los hechos y la genialidad del artífice consiste en la capacidad para mostrar mediante símbolos las infinitas perspectivas del mundo de la vida. Es evidente que en las artes auditivas, es decir, todas las artes asociadas al sonido que utilizan la música y los diferentes géneros musicales (sinfónicos, polifónicos o de cámara) los elementos compositivos son determinantes, aunque también lo son los simbólicos.



En una obra maestra como el conocido *Réquiem in D minor, KV 626* de W: A. Mozart<sup>7</sup> todos los elementos simbólicos internos y externos giran en torno al tema de la muerte. La misma misa de Réquiem, su sentido litúrgico y religioso, es en sí un símbolo de la solemnidad de la muerte. El enigmático encargo de la misa, la llegada a casa del compositor de un carruaje con un extraño mensajero, símbolo del misterio y del carácter imprevisible de la muerte, quien de modo conciso trasladó a

Mozart el encargo de una misa de réquiem para una persona distinguida que deseaba permanecer en el anonimato, símbolo del sentido igualador de la muerte. El comitente había perdido recientemente a una persona muy querida y deseaba recordarla, con recogimiento pero con dignidad, a cuyo objeto realizaba el encargo, símbolo de la pervivencia tras la muerte. Según parece se trataba del conde von Walsegg quien vio como la parca le arrebatava a su amada esposa en la flor de la vida, símbolo de la injusticia inaceptable de la muerte. La

---

<sup>7</sup> Mozart Wolfgang Amadeus: *Requiem in D minor, KV 626*. Karita Matila, Rachel Harnisch, Sara Mingardo, Michael Schade, Bryn Terfel. Schwedischer Rundfunkchor. Berliner Philharmoniker. Claudio Abbado.

originalidad absoluta del Requiem, su inspiración casi sobrehumana que lo convirtió en un arquetipo desde poco después de su muerte hasta nuestros días, símbolo del carácter irreplicable del individuo y del genio. La confesión de Mozart a Constanze, su esposa, del íntimo convencimiento de estar componiendo el réquiem para su propio funeral, símbolo de la muerte como obsesión insuperable. El ensimismamiento de Mozart ante el encargo, su diligencia por atenderlo con un interés tan creciente que pasaba las noches y los días componiendo hasta el punto de poner en riesgo su precaria salud, símbolo de la primacía del espíritu sobre el cuerpo. La muerte de Mozart el 5 de Diciembre de 1791, con sólo treinta y cinco años, como consecuencia de una encefalopatía urémica y una anemia, suficientes para justificar la sensación subjetiva de envenenamiento y la patología afectiva bipolar a las que se refiere Constanze, símbolo todo ello del triunfo del cuerpo sobre el espíritu. El funeral, al que solo unos pocos allegados asistieron y el entierro de sus restos en una ignorada fosa común (sus restos nunca se han recuperado), símbolo de la muerte como anonadamiento y olvido. Por fin, el carácter inacabado de la misa, como símbolo de la finitud y las limitaciones de la vida humana, o la incomparable belleza musical de las distintas partes del *Requiem*, que culminan con los sublimes compases del *Lacrimosa dies illa*, símbolo del triunfo final del arte sobre la muerte...

Pero sobre todo el concepto, puesto que en la experiencia estética han intervenido la totalidad de los procesos cognitivos para conformar una dimensión del conocimiento genuina e independiente, cuya rasgo inequívoco es el reconocimiento del ser humano en la única experiencia plena de la libertad. Todas las teorías estéticas mencionadas resultan incompletas en su afán por desvelar la esencia del arte, el cual no puede ser entendido tan sólo como un proceso técnico de composición formal, ni tampoco como el lugar de encuentro de dos sistemas de referencia divergentes, arte y vida, puesto que ambas propuestas no agotan con mucho su significado objetivo. Antes que perfección formal o capacidad de simbolización, el arte es conocimiento de la totalidad en un doble sentido: toda la realidad, todos los seres por insignificantes que nos parezcan caen bajo su atenta mirada escrutadora (imperativo de *pantonomía*) e inversamente, su intencionalidad original se dirige siempre a los grandes núcleos constituyentes de la experiencia humana: el conocimiento teórico, la

acción, *las palabras y las cosas*<sup>8</sup>, el hombre, la sociedad, el tiempo... acaso, este último, el único problema verdaderamente digno de ser tenido en cuenta por la filosofía pura. La composición estilística, el simbolismo superpuesto en la obra maestra<sup>9</sup> son siempre deudores de una perspectiva global, de un conjunto único, acabado y completo. De tal manera que la limitación más cuestionable de la mayoría de las reflexiones sobre la experiencia estética es siempre la permanente ausencia del concepto como referencia a la espiritualización de la obra, es decir como una forma peculiar de conocer la realidad. Es preciso afirmar que el objeto de la estética es antes la verdad que la belleza, de lo cual se sigue que la obra se constituye, sobre todo, como una concepción del mundo en la que los conceptos -una de sus dimensiones, junto a los elementos formales, los símbolos o los sentimientos- no deben ser víctimas de una interpretación obtusa y, sobre todo, corta de miras. La presencia de la verdad en la obra de arte, merece una decidida aproximación intelectualista, en la que la iluminación<sup>10</sup> sea un ejercicio de reconocimiento a su espiritualidad inmanente, la cual consiste en la exposición explícita de su contenido de verdad. El fin último del arte no es “crear”, término no mediado que requiere una posterior justificación, sino conocer el mundo mediante la belleza. La belleza, sea cual sea su interpretación, como el resto de las ideas estéticas, son los medios de que se sirve el arte para un fin más elevado, el conocimiento del mundo, de tal manera que, una vez realizado, sus logros sean considerados como la más alta realización del espíritu.

La afirmación sobre la necesaria relación entre arte y verdad es más fácil de entender aplicada a las artes textuales, cuya intencionalidad estética y significado cultural están relacionados con un medio específicamente literario y es más problemática cuando se refiere a las llamadas artes visuales, cuya primera intención y significado se relacionan con las percepciones y los esquemas de interpretación sensorial, pero cuyo relación necesaria al final se hace patente.

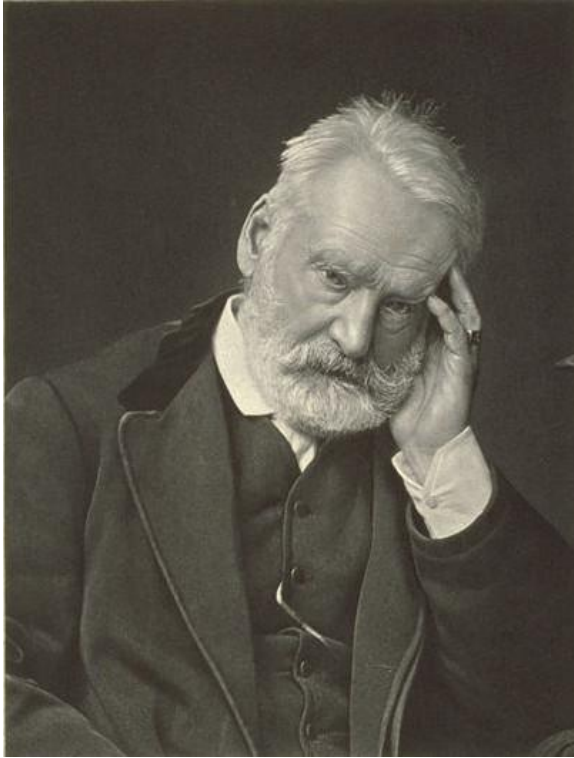
---

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Madrid, Siglo XXI, 1968.

<sup>9</sup> Herman Melville, *Moby Dick*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona. Planeta. 2000

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Iluminaciones*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid. Taurus, 1971





Una obra maestra de la literatura francesa del siglo XIX como *Los miserables* de Víctor Hugo, pretende afrontar globalmente la segunda gran pregunta ontológica<sup>11</sup> sobre el sentido del ser: el problema del mal en el mundo. La respuesta explícita, en forma de teodicea del progreso, es enérgicamente defendida por el autor<sup>12</sup>: *El progreso es el modo del ser del hombre. La vida general de la especie humana se llama el Progreso; el paso colectivo de la especie humana se llama el Progreso. el pro-*

*greso marcha; hace el gran viaje humano y terrestre hacia lo celestial y divino; tiene sus momentos de reposo en que reúne el rebaño que se había retardado; tiene sus estaciones en que medita, ante alguna tierra de Canaán espléndida que descubre de improviso su horizonte; tiene sus noches en que duerme; y una de las más dolorosas ansiedades del pensador es ver la sombra en el alma humana, y tocar, en medio de las tinieblas, sin logra despertarlo el progreso dormido.*

*El que desespera hace mal. El progreso se despierta infaliblemente; y en suma pudiera decirse que marcha, aun dormido, a causa de su desarrollo. cuando le vuelve a ver en pie, se le encuentra más alto. Estar siempre sereno no depende del río ni del progreso. No elevéis ninguna barrera, no arrojéis ninguna roca, porque el obstáculo hace espumear el agua y hervir la humanidad. De ahí los disturbios; pero después de estos disturbios se conoce cuanto camino se ha andado. Hasta que el orden, que no es otra cosa que la paz universal,*

---

<sup>11</sup> La pregunta ontológica primera o fundamental sería *¿Por qué es en general el ente y no más bien la nada?* Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*. Estudio preliminar de Emilio Estiú sobre *El problema metafísico en las últimas obras de Heidegger*. Buenos Aires. Editorial Nova, 1969. Pág. 39

<sup>12</sup> Víctor Hugo, *Los miserables*, Tomo II. Traducción de Nemesio Fernández Cuesta. Barcelona, Ediciones Destino. Pág. 1146-1147

*se halla establecido; hasta que la armonía y unión reinen, el progreso tendrá por etapas las revoluciones.*

*¿Qué es, pues, el progreso? Acabamos de decirlo. La vida permanente de los pueblos.*

*Ahora bien, algunas veces sucede que la vida momentánea de los individuos resiste a la vida eterna del género humano.*

Sin embargo la vida real de los individuos, el mundo entretelado de los personajes de la novela, de los miserables que participan del mal concreto que impregna sus vidas, empezando por el principal, el inconmensurable Jean Valjean, desmienten la falsa reconciliación de la teodicea romántica. Tiemblan los cimientos de la idea, excitante pero falsa, de la emancipación colectiva en el progreso, a pesar de su intención humanizadora del mal, el cual en sí mismo es renuente a la razón e incluso el sentido común, desvelando así el artificio insostenible de una emancipación convertida en absoluto al margen de las distintas dimensiones de la persona. Sea cual fuere su epifanía concreta, la disolución de la felicidad del individuo, siempre irrenunciable, en una instancia abstracta de carácter superior, lo absoluto, el progreso o la sociedad civil, es uno de los motivos centrales del pensamiento romántico y constituye sin duda el núcleo germinal del totalitarismo. Antes que nada el totalitarismo social o político es una inversión ideológica del concepto ético de liberación y su corrupción original procede del engaño subyacente de presentar tal concepto *sub aespécie aeternitatis*, encumbrado en su plenitud para ocultar como formación reactiva lo contrario, su perverso vacío de contenido. *Tal vez la causa de que a los filósofos idealistas les fluyera la palabra infinito con una facilidad tan fatal fue que, a pesar de la intención del término, y también de Hegel, pretendían tranquilizar la duda devoradora acerca de la raquílica iluminación de su instrumento conceptual*<sup>13</sup>. Por demás, la vieja aspiración de la filosofía a su realización, a la superación de la escisión entre pensamiento y realidad sigue viva en tanto que momento negativo o contrapeso a la tendencia a la falsa reconciliación que emerge en determinadas transformaciones opacas de la razón práctica, éticas, estéticas o tecnopoéticas. Frente a la ideología, el concepto mediado de esa aspi-

---

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*. Versión española de José María Ripalda, revisada por Jesús Aguirre. Madrid, Taurus. Pág. 21.

ración irrenunciable es y ha sido siempre el pensamiento utópico, el ideal que nunca se aleja ni abandona su momento inmanente de verdad, teórico y práctico, racional y transformador, que sostiene sin vacilaciones su relación inequívoca con lo real desde una perspectiva no metafísica sino histórica.

El enigma inicial, la pregunta sobre el sentido del mal en el mundo, permanece intacto y las claves, como en toda obra de arte, nunca nos son dadas. No es posible una plena positividad en el arte, en la que su manifestación al final traiciona su concepto; a lo sumo es admisible como una vaga promesa de plenitud, en palabras de Adorno: *La experiencia estética lo es de algo que el espíritu no podría extraer ni del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad. El arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada.*<sup>14</sup> Sólo en esa permanente suspensión del juicio sobre la realidad salva el arte su momento de verdad, el cual como utopía está siempre velado o cubierto de grises. Lo que ofrece, sin caer en la justificación que la desvirtúa, no es el símbolo interpretable y unívoco, sino una parábola sin clave: *E incluso aquel que creyó poder convertir en clave la falta misma cayó en error, al confundir la tesis abstracta de la obra de Kafka, la oscuridad de la existencia, con el contenido de la obra. Cada frase dice: intérpreteme, pero nadie quiere hacerlo.*<sup>15</sup>

La antinomia del arte, lo que convierte en primer lugar al arte en enigma, consiste en que, por un lado, es un ámbito substancial, constituye una realidad aparte, autosuficiente, refractaria ontológicamente a cualquier inserción o encajamiento definitivo en los hechos. El arte sólo existe en el arte, en el cuadro, en la partitura o en las hojas de un libro. Es el ámbito último y radical de los mundos pensados en cuanto imaginables. Pero por otro, el arte no puede renunciar, sin caer en la falsa conciencia del esteticismo, a su momento de constitución empírica y de transformación de lo dado. La obra de arte pertenece originariamente tanto al mundo de la libertad como al mundo de la necesidad. El arte es inicialmente un producto de la acción transformadora del hombre. Es, por de pronto, un producto técnico, un hecho. Ahora bien, es evidente que la definición del arte va más allá, incluso en sus inicios prehistóricos, de

---

<sup>14</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *o.c.*, pág. 181

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, Apuntes sobre Kafka en *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*. traducción de Manuel Sacristán. Barcelona. Ariel, 1962. Pág. 262

esta sola atribución. Es el trascender el mero artificio lo que convierte a la producción técnica en creación artística, ahora con un sentido inequívocamente estético. Ya desde sus orígenes hace un millón de años en el Paleolítico Inferior, y sobre todo a partir de la aparición del *Homo sapiens* los testimonios materiales de que disponemos nos muestran que el hombre prehistórico tenía un innegable sentido de la belleza. Que sus obras obedecían a ciertas reglas compositivas, simbólicas, expresivas o significativas que ponían en relación el mundo con el espíritu, de tal manera que los primeros artífices eran también auténticos artistas. Los útiles pertenecen de modo inmediato al arte puesto que se fabrican con una finalidad práctica basada en el criterio de utilidad, no de la belleza. Sin embargo, incluso en los orígenes, es evidente que lo que conforma al arte es creación: síntesis entre forma, representación, emociones y espiritualidad...

Pero la contradicción entre la autonomía del arte y sus determinaciones empíricas no puede superarse mediante el proceso de idealización de la obra. En otro lugar<sup>16</sup> nos hemos referido a esto: al idealismo estético, como la sublimación y fijación del momento de verdad del arte no como proceso dialéctico sino como absoluto, de lo cual se sigue uno de los mitos de la estética: la radical identidad de la obra de arte. Aunque la reflexión estética nos haga ver que el arte es más de lo que en sí mismo es, por más que su verdad sea un enigma, su halo tampoco puede traspasar los límites de todo conocimiento válido mediante el abuso de ciertas síntesis de la razón especulativa. En el idealismo estético se confunde el enigma inmanente de la obra con el misterio trascendente y el misticismo. Ambos se presentan como el cierre definitivo del enigma y la única explicación complaciente que se mantiene “a la altura del problema”. El enigma indisoluble del arte no se puede desvirtuar mediante su hipóstasis en las síntesis últimas antes anunciadas: la universalidad y necesidad del arte, cuyos propuesta más firme es 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)...

---

<sup>16</sup> Algunos mitos de la estética, Paideía, nº 62

Tampoco en la mera reducción del arte a los hechos. Para el empirismo estético, en el otro extremo del problema, la obra de arte no se constituye ni como enigma inmanente ni mucho menos como misterio trascendente. El juicio estético en este caso se detiene en el momento inicial de la fenomenología del proceso contemplativo. Se reduce a un mero esquema sensorial de carácter psicológico en el que el resto de los procesos cognitivos permanecen ajenos al objeto del arte, a su constitución material y formal, a su consideración axiológica, así como a la exposición discursiva de los diferentes temas y problemas que suscita. Ni siquiera, desde esta posición psicologista, los sentimientos y los afectos parecen estar completamente en juego. Así, por más que se hable de sentimientos de aprobación, placer o gusto, la estética empirista nunca rozó, por este lado, los principios teóricos del mejor expresionismo, para quien el arte es, sobre todo, expresión de sentimientos, volcándose en los componentes afectivos del arte: desde el punto de vista del artista, como un mundo interior de valores vitales, subjetivos, que finalmente se plasman plénificados en la obra; desde el punto de vista del contemplador, como recreación íntima de la obra desde su propia educación sentimental; desde el punto de vista de la obra en sí misma, como expresión objetiva de un plexo de sentimientos, emociones y pasiones susceptible de ser reconstruido. *Es un hecho que el empirismo rebota en el arte; es un hecho que se ha preocupado poco de conocerlo, si exceptuamos únicamente a ese hombre realmente libre que fue John Dewey; es un hecho que llama poesía a los conocimientos estéticos de los que nada toma para sus propias reglas del juego. Todo ello se explica porque el arte constitutivamente es incompatible con esas reglas del juego y no trata de disolver el ser en lo empírico, sino en el ser mismo. Es esencial en el arte algo que no se da en lo empírico: su inconmensurabilidad con la medida empírica de las cosas. El impulso hacia el pensamiento estético consiste precisamente en tener que reflexionar sobre eso que no se da en lo empírico*<sup>17</sup>. La estética empirista parece estar hecha a medida, como sugiere Adorno, de la industria cultural, de los gustos, a menudo pretenciosos y superficiales, de una burguesía dominante que convierte al arte en su momento dominical de libertad. El error del empirismo consiste en insistir excesivamente en el estado de necesidad y carencia on-

---

<sup>17</sup>Cf. Theodor W. Adorno, o.c., pág. 435-436

tológica de la obra. En un esfuerzo por comprender lo absoluto reduce el componente espiritual del arte a mera subjetividad, a simple introspección del espíritu subjetivo. Siguiendo la concepción de Hegel, habría más bien que poner delante la cosa misma en lugar de su sometimiento al gusto estético.

En tercer lugar, no es posible a la reflexión estética agotar la comprensión de las obras desde un método previamente establecido. Incluso para el propio Gadamer<sup>18</sup> el arte representa una experiencia extra-metódica de verdad. La interpretación historicista basada en las llamadas condiciones hermenéuticas (la precomprensión, la lejanía temporal y los prejuicios, la conciencia de la determinación histórica, la fusión de los horizontes) tendría que comprender finalmente que el camino histórico del arte contribuye al carácter enigmático de la obra: ese carácter siempre ha ido creciendo con la historia. De hecho la distancia temporal ha servido más bien para conservar el enigma, convirtiendo la empatía –imposible- con el arte de otros tiempos en un residuo respetable o erudito, cuando no en una mitología llevada a la pantalla o al libro al margen de su intención original. Las determinaciones espirituales de la obra, lo que Humberto Eco denominó su carácter abierto<sup>19</sup>, son históricas en la medida en que cada circunstancia descubre e incorpora nuevas formaciones espirituales, acordes con el permanente ajuste entre aquella y los hechos sociales. La misma historia que convirtió a las obras en enigmas es la que las hace crecer como tales y quien se encarga de alejar, de una vez por todas, *la penosa cuestión de su raison d'être*<sup>20</sup>.

En el reino de la libertad *las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis. (...) Pero la respuesta precisa, aunque oculta, de las obras no se manifiesta a la interpretación de un solo golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones, tanto las de la disciplina misma de la obra como las del pensamiento, las de la filosofía. El carácter enigmático sobrevive a la interpretación que alcanza una res-*

---

<sup>18</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001, Págs. 121 y ss.

<sup>19</sup> Humberto Eco, *La definición del arte. El problema de la obra abierta*. Barcelona. Ediciones Martínez Roca, 1968. Págs. 157 y ss.

<sup>20</sup> Cf. Theodor W. Adorno, o.c., pág. 161

puesta. El carácter enigmático de las obras de arte no está localizado en lo que de ellas se experimenta, en la comprensión estética, sino que aparece sólo en el distanciamiento.<sup>21</sup>

La pintura *La lechera o la mujer que trasiega leche*, de Vermeer<sup>22</sup>, fechada en 1658, contiene algunos elementos estéticos muy dignos de ser tenidos en cuenta para la presentación del enigma del cuadro y de su aura: el bodegón en primer plano, de una



degradón en primer plano, de una naturalidad única (otros bodegones demasiado “perfectos”, dan la impresión de ser pruebas de academia o meras demostraciones técnicas, artificios que no acaban de encajar en el cuadro). La divina luz, que surge, como casi siempre en Vermeer, de una ventana alta situada a la izquierda de la composición. Una luz capaz de iluminar la penumbra de una habitación a oscuras si colocaran en ella el cuadro, en

tanto la falda de la mesa sirve de contrapunto a la luminosidad del conjunto. La capacidad del maestro para captar y detener un instante puntual e irrecuperable del tiempo. El gesto de la lechera, el pensamiento de la lechera, hasta la leche vertida quedan milagrosamente suspendidos... Como decía un apasionado del pintor “esto sólo lo puede hacer el arte y el propio Dios, al hombre no le está permitido hacerlo, aunque sí pensar en ello para tener siempre presente su finitud y su grandeza”. El incomparable juego de colores azules y amarillos... Son tan geniales que hay que buscarlos como si se tratara del pasatiem-

---

<sup>21</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *o.c.*, pág. 167

<sup>22</sup> La obra pictórica completa de Vermeer. Introducción de Giuseppe Ungaretti. Biografía y estudios críticos de Piero Bianconi. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Colección Clásicos del Arte. Barcelona, 1973.

po de los siete errores: el fondo de la habitación y la cesta de mimbre, la colgada de la pared y la del suelo; el propio suelo, además del farol; la ropa de la lechera, falda y camisa; el trapo de cocina y el pan, además del jarro... estos últimos además denotan una notable sensibilidad y un interés manifiesto por la materiales sencillos. Y todos ellos combinados entre sí, sin que nada sobre ni nada se eche de menos.

Además, Vermeer ha prescindido en este caso de los espectaculares suelos embaldosados para que el juego encubierto del color no se vea perturbado por un aumento de la cantidad del estímulo. Acaso la principal idea latente del cuadro sea la profunda crítica de Vermeer a la excesiva sofisticación de los sentimientos y móviles que guían las acciones del hombre, encarnadas en este caso por el estilo de vida de las clases altas del siglo XVII, consideración extensible por analogía a los excesos manieristas del arte del Barroco... Aunque es bien sabido que una parte importante de las composiciones de Vermeer presentan a la mujer como un medio para criticar los vicios de la sociedad holandesa de su tiempo, *La alcahueta*, *Caballero y dama que bebe*, *La coqueta*, *La carta de amor* y otras, sin embargo, encontramos un pequeño grupo -en el que destaca *La lechera*- donde se presenta a la mujer como un modelo contrapuesto, digno de admiración y respeto, basado en aquellas virtudes auténticas, no artificiales, que perfeccionan nuestra condición, como la laboriosidad, la humildad, la intimidad, la sencillez y la entrega altruista...

Para terminar, nadie como el propio Borges<sup>23</sup> se ha atrevido a mirar de frente de un modo tan conciso, entre lúcido y emocionado, al enigma mismo de la obra: *La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.*

---

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas (en Otras Inquisiciones)*, Buenos Aires. EMECÉ EDITORES, 1974. Pág 635.